

Questo numero speciale della rivista *Lingue e Linguaggi* è un volume monografico dal titolo *La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo*. I saggi in esso contenuti, ad opera di insigni autori del panorama nazionale e internazionale, scaturiscono dal Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato* (P.R.I.N. 2015), che ha messo in evidenza come le scrittrici di area slava partecipino dell'attuale scenario letterario nazionale esercitando una forte influenza a partire dagli assunti filosofici specifici delle loro opere per giungere ad una forma estetica caratterizzata da un'eterogeneità di stili.

Gli autori qui pubblicati evidenziano come le scrittrici contemporanee, russe e polacche in particolare, ma anche serbo-croate, ricorrendo frequentemente al gioco letterario di "demitologizzazione" e "remitologizzazione", realizzino nelle loro opere un vero e proprio "bricolage multimitico" oppure scelgano il genere fiabesco, il fantasy, se non addirittura il gotico-horror per l'affermazione di una nuova visione del mondo. Gli undici saggi, che costituiscono la struttura compositiva di questa monografia, individuano nelle nuove mitopoiesi il luogo di scontro ideologico, di emancipazione e di affermazione identitaria dove i temi trattati dell'amore, della morte, dell'arte rivelano tutto il loro potenziale assumendo il valore di "integrazione" simbolica della donna.

Capitoli di:

*Elena I. Trofimova*

*Gloria Politi*

*Monika Rudaś-Grodzka*

*Katarzyna Nadana-Sokolowska e Monika Rudaś-Grodzka*

*Michaela Böhmig*

*Iryna Shylnikova*

*Alessandro Ajres*

*Ewa Janion*

*Kristina Vorontsova*

*Persida Lazarević Di Giacomo*

*Andrea F. De Carlo*

Lingue e Linguaggi

2020

vol. 37 - Numero Speciale



## La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo

a cura di  
*Gloria Politi*  
*Iryna Shylnikova*

Lingue e Linguaggi

vol. 37 - Numero Speciale  
2020



Università del Salento

# Lingue & Linguaggi

37/2020

Numero speciale

## **La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo**

a cura di

Gloria Politi

Iryna Shylnikova



UNIVERSITÀ  
DEL SALENTO

2020

# LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in Lingue e Linguaggi sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 37/2020

## COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino  
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg  
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española  
Carmen Argondizzo, Università della Calabria  
Sara Augusto, Universidade de Coimbra  
Gabriele Azzaro, Università di Bologna  
Marcos Bagno, Universidade de Brasília  
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France  
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal Fluminense – Brasile  
Simona Bertacco, University of Louisville, USA  
Roberto Bertozzi, Università di Chieti-Pescara  
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna  
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III  
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona  
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine  
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova  
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa  
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino  
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre  
Xelo Candel Vila, Universitat de València  
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze  
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla  
Vânia Cristina Casseb-Galvão, Universidade Federal de Goiânia  
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano  
Gabiella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"  
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano  
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia  
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino  
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia  
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova  
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre  
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"  
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3  
Gabiella Di Martino, Università degli Studi di Napoli  
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy  
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III  
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino  
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona  
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna  
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València  
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari  
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano  
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova  
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo  
Franco Crevatin, Università di Trieste  
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília  
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia  
Jean René Klein, Université catholique de Louvain  
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana  
Elena Landone, Università di Sassari  
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno  
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3  
Monica Lupetti, Università di Pisa  
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo  
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy  
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino  
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano  
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid  
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna  
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain  
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova  
Martina Nied, Università di Roma Tre  
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano  
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine  
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste  
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari  
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma  
Salvador Pippa, Università Roma Tre  
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"  
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia  
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia  
Virginia Pulcini, Università di Torino  
Alessandra Riccardi, Università di Trieste  
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano  
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine  
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona  
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante  
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy  
Vincenzo Russo, Università di Milano  
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"  
Antonio Sánchez Jiménez, Universiteit van Amsterdam  
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid  
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz  
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna  
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena  
Valeria Tocco, Università di Pisa  
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain  
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)  
Nicoletta Vasta, Università di Udine  
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid  
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste  
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne  
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano  
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta  
Raúl Zamorano Farias, Universidad Nacional Autónoma de México

**DIRETTORE RESPONSABILE:** Maria Grazia Guido, Università del Salento

**JOURNAL MANAGER:** Francesca Bianchi, Università del Salento

**COMITATO DI REDAZIONE:** Marcello Aprile, Francesca Bianchi, Gualtiero Boaglio, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Giuliana Di Santo, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Barbara Gili Fivela, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Mariarosaria Provenzano, Irene Romera Pintor, Virginia Sciuotto, Diego Simini.

## DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici  
73100 LECCE, via Taranto, 35  
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427  
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2020 University of Salento - Coordinamento SIBA  
<http://siba.unisalento.it>  
ISSN 2239-0367  
eISSN 2239-0359 (electronic version)  
<http://siba-ese.unisalento.it>



# Indice

## CAPITOLI

---

- 7 GLORIA POLITI, *Introduzione. (De)costruire mitologie oggi*
- 9 ELENA I. TROFIMOVA, *Гендерный подход к понятию национального в женской литературе. Проза современных российских писательниц*
- 23 GLORIA POLITI, *Variazioni del mito in Medea di Ljudmila Ulickaja*
- 45 MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, *Mermaidism. The poetry of Julia Fiedorczuk*
- 67 KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA e MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, *Mermaids and Amazons in Polish Culture. White Marriage and The Lure as Contemporary References to Medieval Era Imaginaria*
- 89 MICHAELA BÖHMIG, *Isadora Duncan e la sua danza del futuro tra Germania e Russia*
- 121 IRYNA SHYLNIKOVA, *Mito e tradizione nel teatro di Nina Sadur. La realtà dell'assurdo e l'assurdo della realtà*
- 143 ALESSANDRO AJRES, *Riscrittura femminile del mito nella poesia di Wisława Szymborska*

- 185 EWA JANION, *Mit, obrzęd i duchowość Afryki w Czarnych słowach Anny Świrszczyńskiej*
- 201 KRISTINA VORONTSOVA, *Мифопоэтическая структура книги Елены Шварц «Литературные гастроли»*
- 219 PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO, *Alla ricerca del popolo perduto. Un tentativo di (de)costruzione del mito della Sacerdotessa della luna*
- 239 ANDREA F. DE CARLO, *Aracne e le sue figlie. La strategia del ragno nella letteratura femminile polacca contemporanea*

CAPITOLI

*L*



## INTRODUZIONE (De)costruire mitologie oggi

GLORIA POLITI  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Questo numero speciale della rivista *Lingue e Linguaggi* è un volume monografico dal titolo *La riscrittura al femminile del mito nel panorama letterario slavo del XX-XXI secolo*. I saggi in esso contenuti, ad opera di insigni autori del panorama nazionale e internazionale, scaturiscono dal Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato* (P.R.I.N. 2015), che ha messo in evidenza come le scrittrici di area slava partecipino dell'attuale scenario letterario nazionale esercitando una forte influenza a partire dagli assunti filosofici specifici delle loro opere per giungere ad una forma estetica caratterizzata da un'eterogeneità di stili.

Gli autori qui pubblicati evidenziano come le scrittrici contemporanee, russe e polacche in particolare, ma anche serbo-croate, ricorrendo frequentemente al gioco letterario di “demitologizzazione” e “remitologizzazione”, realizzino nelle loro opere un vero e proprio “bricolage multimitico” oppure scelgano il genere fiabesco, il fantasy, se non addirittura il gotico-horror per l'affermazione di una nuova visione del mondo.

Vi si può osservare come il canone letterario tradizionale, intendendo certamente quello ottocentesco, ma anche quello del modernismo e ancor più quello che si è andato in qualche modo consolidando all'indomani della disgregazione dell'Unione Sovietica, subisca una trasformazione profonda.

Come ben evidenziato dai saggi qui proposti, i mitologemi del futuro si realizzano in maniera esplicita soprattutto nei periodi di frattura e di crisi storica, quando i vecchi sistemi sociali, consolidatisi nell'arco di lunghi periodi, attraversano una fase di deterioramento e di collasso, rivelando quanto sia mai necessario un cambiamento delle prospettive. Oltre alle questioni di tipo politico ed economico, che necessitavano senza dubbio di una risoluzione, anche la questione nazionale è passata in primo piano ed è significativo che essa abbia trovato una riflessione approfondita nella prosa femminile che si è rivelata piuttosto sensibile a tali problematiche. Del resto la relazione dialettica tra la questione nazionale e quella di genere implica determinati processi di autoidentificazione che, mediante concetti e archetipi

legati al “femminile” e al “maschile”, vanno a formare le basi di un Paese.

Nella prosa femminile slava contemporanea, se da un lato vi si scorge prepotente la presenza dei tratti del postmodernismo, la decostruzione dei miti, principalmente di quello realista-socialista e di quelli nazionali, dall'altro la parodia delle utopie, le narrazioni associative e surrealiste vanno a connotarla in maniera inequivocabile. Ciò che la distingue da una produzione, per così dire, “maschile” è la presenza della discussione inalienabile e persistente sulle questioni del senso della vita. Consapevoli dell'imperfezione delle possibili risposte e, allo stesso tempo, confermandone esteticamente le relazioni di significati, rappresentate spesso attraverso lo slittamento dei sistemi di coordinate delle ideologie tradizionali, lo sguardo delle scrittrici è rivolto verso una visione del mondo in cui realizzano una nuova mitologia dove l'elemento femminile e femminista mette in discussione e in crisi le strutture della società patriarcale.

Lo studio che gli autori qui propongono riguardo alla produzione letteraria delle scrittrici slave contemporanee evidenzia come esse si confrontino con il problema dello scontro irrisolvibile tra maschile e femminile proponendo diverse soluzioni: in alcuni casi si crea l'immagine di una donna eroica che combatte con il mondo circostante raggiungendo la vittoria al grido di un'emancipazione superiore sia spirituale che corporea, in altri si propone la fuga dalla realtà nel mondo della fantasia o della fantascienza, della favola o della finzione, svincolando in tal modo le protagoniste da quella passività che il canone sociale affermava essere di esclusiva pertinenza della donna o capovolgendo le immagini dell'archetipo femminile contrapposto a quello maschile.

Gli undici saggi che costituiscono la struttura compositiva di questa monografia individuano nelle nuove mitopoiesi il luogo di scontro ideologico, di emancipazione e di affermazione identitaria che, dietro il gioco letterario, rivela tutto il suo potenziale andando a trattare i temi eterni dell'amore, della morte, dell'arte e acquisendo quasi un valore di “integrazione” simbolica della donna.

## ГЕНДЕРНЫЙ ПОДХОД К ПОНЯТИЮ НАЦИОНАЛЬНОГО В ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Проза современных российских писательниц

ELENA I. TROFIMOVA  
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

**Abstract** – After drastic changes in the all fields of Russian life after 1991 there emerged attempts in Russian literature of the following decades to conceive the existing cultural situation and find new ideas and symbols. The prominent feature of this process was a radical change of women gender perception, greatly influenced by rapid modification of everyday life as well as a flood of information from the West. The women’s writings of the period demonstrate various genres, esthetical and ideological trends. It is interesting that the attempts of self-identification in new circumstances are connected with aspiration of some writers (T. Nabatnikova, L. Ulitskaya, E. Isayeva, S. Vasilenko, A. Marinina) to formulate basic concepts of what is called a new national idea. Their texts demonstrate attempts to destroy outdated myths and build up new ones, based on modern conceptions. Thus gender reconsideration in contemporary Russian literature gets wider socio-cultural and political measurement.

**Keywords:** Russian women-writers; national; gender; mythologeme; literary discourse; complex of ideas; verbatim.

Важным этапом в выработке национальных мифологем является осмысление и учет женского опыта, что закладывает основу нового гендерного баланса общества в соответствии с изменившимися цивилизационными реалиями. Этот процесс весьма важен для современной России, принимая во внимание её традицию формулировать философские, политические и социальные взгляды посредством художественного слова. Для русского сознания художественный образ всегда представляется более убедительным, нежели философская доктрина. Потому так значимо то, что мы наблюдаем в современной русской литературе. Проблематика национального отражается и осмысливается ею на разных уровнях сознания: от универсальных мифологических обобщений и индивидуальных переживаний до каждодневных бытовых проявлений. Национальный характер во многом формирует культурный профиль человека. Ещё в 1964 году Солженицын писал: «Национальность

накладывает на человека отпечаток <...>, вносит особенности, из которых человек вырваться не может...» (Солженицын 2018, С. 16).

Рассматривая проблему конструирования мифологем, следует обратить внимание, что мифы могут конструироваться и существовать только в языковом пространстве, в лингвистическом поле. Реальность интерпретируется понятием, понятие означает словом. Слово как дважды переиначенная реальность лежит в основе мифа, точнее, в совокупности смыслов, встроенных в общую систему. Миф осуществляет различные задачи: он одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает, носит побудительный характер, навязывая реципиенту своё собственное устремление. «Миф носит императивный, побудительный характер: отталкиваясь от конкретного понятия, возникая в совершенно определённых обстоятельствах, <...> он обращается непосредственно ко мне, стремится добраться до меня, я испытываю на себе силу его интенции» (Барт, <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=78186>).

Перерабатывая материал прошлого и настоящего, миф своими латентными смыслами всегда обращён к будущему, предоставляя читающему некие поведенческие и оценочные образцы, которые можно использовать в жизненной практике. Следует заметить, что миф всегда воплощается в той или иной литературной форме, поэтому всякий художественный текст в определённой степени мифологичен, поскольку вне зависимости от желаний автора обладает императивностью, способствующей конструированию будущего. И «самое ценное в восприятии литературы: игра воображения, разбуженного словом», это «заставляет читателя соучаствовать, думать <...>» (Ставинский 1964, С. 486).

Особенно очевидно мифологемы будущего проявляются в периоды исторических разломов, когда старые общественные системы деградируют, рушатся, и требуется осмысление перспектив. Для России таким временем стал период 1990-х годов и последующих десятилетий. Кроме политико-экономических задач, нуждавшихся в обдумывании и решении, на первый план вышла национальная проблематика. Показательно, что она нашла своё отражение в бурно развивавшейся тогда женской прозе, которая оказалась весьма чувствительной к данным вопросам.

Между национальной идеей и совокупностью гендерных представлений существует диалектическая связь, взаимовлияние. Выработка гендерных конструктов неотделима от процессов национальной самоидентификации по той причине, что первые являются неотъемлемой частью последней, ибо формулировка понятий «женственное», «мужественное» неизбежно включает многочисленные

понятийные ряды и архетипы, формирующие базовые концепты нации. И наоборот, трансформация этих понятий самым непосредственным образом воздействует на форму и смысл национальной идеи, на визуальные образы её репрезентации. К тому же «гендерная метафора подразумевает перенос не только физических, но и духовных качеств и свойств, объединённых номинациями женственности и мужественности на объекты, с полом не связанные» (Кирилина 2002, С. 23). Немаловажен также баланс собственного и заимствованного. Органично приживается только то, что вписывается в логику внутреннего развития нации. Прямой, некритичный импорт идей, или, что ещё хуже, насильственный способ их внедрения в общественное сознание, может привести к обратным результатам.

Гендерный конструкт совсем необязательно должен быть коррелятом реальности. Он вполне может выступать в качестве интеллектуального проекта, потенциально способного воплотиться в будущем. Источниками такого проекта становится не действительность как таковая, а заключённая в ней возможность осуществления. Таким образом, подобный конструкт может рефлексироваться – если прибегнуть к схоластической терминологии – номинально, а не феноменально; данный подход характерен для ситуаций культурно-цивилизационной деструкции, смены парадигм развития нации, т.е. когда разрушаются одни ценностные константы, и требуются интенсивные духовные усилия для созидания новых. Иными словами, в некоторые моменты особенно важна не практическая работа, а интеллектуально-культурная деятельность, литературное и художественное творчество.

Всякое интеллектуальное явление материализуется в двух основных вариантах: в совокупности философских, публицистических и информационных текстов, принимающих разнообразные медийные формы (сборник, брошюра, газета, радио, телевидение, Интернет) или в виде литературно-художественных произведений, опосредованно представляющих чувственную и символическую интерпретацию идей.

К примеру, в повести Татьяны Набатниковой «Шофёр Астап», где в экстремальных формах проявляются полоролевые установки персонажей, ситуация отражает также всю глубину и драматизм столкновения различных национальных проектов. Формально ключевым моментом повествования является сцена принуждения героини шофёром Астапом к интимной близости (Женя приехала на спортивные сборы в одну из кавказских республик). И, скорее всего, мы видим классическую парадигму патриархатных отношений мужского и женского: первое – агрессивно, эгоистично, воспринимает женщину как объект вождения и унижения, второе – подчинённо, пассивно,

иерархически снижено во всех смыслах. В главном эпизоде писательница весьма ярко описывает кошмарное ощущение бессилия и страха, которое испытывает молодая женщина в этой ситуации («Ужас скользнул по лицу Жени, а в глазах Астапа отразилось пьянящее чувство всеилия...»); она «поглядела на него <...> с ужасом, уже не борясь, лишь прося пощады»). Однако действительная коллизия намного сложнее, нежели описанная фабула. В повести столкновение национального играет не меньшую, а, может быть, и более важную роль, чем чисто сексуальный конфликт. Шофёр и героиня-спортсменка – носители различных национальных менталитетов, где поведенческие и иерархические репрезентации мужественного и женственного имеют значительные отличия. Героиня, принадлежащая к более либеральной и проевропейской поведенческой модели, позволяет себе, как ей кажется, ни к чему не обязывающую игру с человеком иной (здесь – кавказской) культуры. Она подшучивает над ним, чуть флиртует, ведёт себя немного высокомерно, милостиво предоставляет «себя его взгляду, как царица», «чувствуя, что дразнит его зависть». И не понимает, что те поведенческие кальки, которые в её культурно-национальной среде воспринимаются более спокойно, как условная игра, в других ситуациях работают иначе. Такое непонимание и служит отправной точкой дальнейшего развития событий. Кстати и Астап несколько не напоминает традиционный образ «сексуально озабоченного» восточного человека с горящими чёрными глазами и потными от постоянного вожделения ладонями. В момент принуждения Жени к соитию он ведёт себя как-то неуверенно, с внутренним сопротивлением, не столько удовлетворяя свои желания, сколько исполняя некую предписанную роль («<...> вздохнул тяжело <...>, и отметая остатки человеческого, <...> сказал печально, как человек, обречённый так поступить: – „Ну что ж ... А теперь – я начну”»). Это подтверждается и последующим его поведением. Привезя героиню в аэропорт, ведёт себя угодливо, суетится, озирается. Он «упорно стоял рядом, всё пытался отнять у неё сумки, передвигал чемодан вслед движению очереди, вздыхал и оглядывал зал – не для своего интереса, а за Женю: как бы отдавая её долг аэропорту...» (все цитаты – Набатникова 2001, С. 9-40). Таким образом, автор через драматизм частного случая затрагивает проблему столкновения различных национальных культур («там земля Астапа»), по-разному определяющих роль и место женщины. Одновременно в этом противостоянии присутствует и попытка идентификации «своего» и «чужого», позиционирование «своего» по отношению к иному, и инвентаризация хорошего и плохого, что характеризует и репрезентирует всякую нацию. Как героиня не понимает провокативности своего поведения, воспринимаемого

Астапом, как унижение, так и он сам слепо следует мачистской традиции мести женщине через физическое насилие над ней.

Иначе смотрит на проблему гендера и национального писательница Людмила Улицкая. В своих романах («Медея и её дети», «Казус Кукоцкого», др.), в повестях, рассказах она отдаёт явное предпочтение частному перед общим, индивидуальному – перед социальным. Её национальный проект несёт отпечаток двойственности, впрочем, непротиворечивой. Он одновременно и сужается до рамок отдельной семьи, личной судьбы, и расширяется в глобальной перспективе. Элементом, соединяющим локальное и глобальное, частное и общее, индивидуума и человечество, служит *успешность*. Именно успех: материальный, творческий, также подтверждённый финансово, вкупе с душевным комфортом являют собой критерий счастливой жизни и цель существования семьи. В этой прагматической концепции такие факторы как нация, пол, политические пристрастия, место жительства, традиции, привычки отодвигаются на второй план и представляются малозначительными. Главное – достижение «счастья» родственно связанными людьми через получение обеспеченной (или как нередко говорят – достойной) жизни и продолжение рода.<sup>1</sup> Роль женщины видится Улицкой, с одной стороны, как бы традиционно, даже с некоторыми элементами матриархата («мать семейства»), а с другой – довольно прагматично, то есть можно исповедовать и иные принципы, лишь бы они содействовали успешности или, точнее, личному удобству. Основными принципами отношений, которые косвенно одобряются нарратором, являются оппортунизм и комфортность. Например, дети как знак самореализации в жизни и своеобразный гарант устойчивости и защищённости в будущем, принадлежат матери, отцовские же чувства в расчёт не берутся и во внимание не принимаются. А более точно, отцовское участие редуцируется до функции воспроизводства, мужское – до предоставления сексуального удовольствия партнёрше, чьи эротические потребности должны удовлетворяться неразборчиво и быстро, так сказать по «мужскому типу» (это, видимо, писательница и считает феминизмом); а под мужественностью подразумевается умение добыть, как можно больше денежных знаков. Повсюду доминируют требования пользы, удобства и поэтому никакой рефлексии о возникающих ситуациях, «любовных треугольниках», разбитых жизнях и пр. не существует. Примером сказанного могут служить в семейной хронике

<sup>1</sup> См., например, Улицкая Л. *Медея и её дети* // Цю-юрих (С. 235); *Пиковая Дама* // Цю-юрих (С. 284, 287, 294); *Бронька* // Бедные родственники (С. 24, 26-28, 31, 33); др. произведения.

«Медея и её дети» отношения Ники и её племянницы Маши; самоубийство последней из-за того, что делит любимого мужчину со своей тёткой, к которой весьма привязана и доверяет ей. Причём образ Ники автор коннотирует вполне позитивно. И вот *happy end*: в эпилоге романа с одобрением описывается «богатый» дом Ники в Италии, где она любит принимать «бедных» родственников из России, её нынешний муж – богатый итальянец, её успешные дети от трёх-четырёх браков или связей и т.д., и т.п. В общем, читателю представлен образец очевидной жизненной победы, бьющей в глаза успешности и безудержной, по словам А. Пушкина, «страсти к довольству» (1978, С. 298).

Та же нота звучит и в рассказе «Пиковая дама». После тридцатилетнего отсутствия некто Марек – эмигрант из России (а до этого – из Польши), ныне же владелец богатой клиники в ЮАР, приехал в Москву, чтобы посмотреть на давно оставленных жену, дочь, никогда не виденных внуков. Войдя в квартиру, он ошеломил малоимущих близких (его бывшая жена – профессор медицины в академической клинике) своей одеждой, особенно же шерстяным шарфом «глубокого кровавого цвета и того высочайшего качества, которое материальные ценности почти превращает в духовные». К тому же богатый гость был «невероятно щедр на всякие угощения», и видимо, за это мгновенно стал любимым папой и дедом (Улицкая 2002, С. 287).

Философия здесь примерно такова: человеческое счастье начинается с малого, с семьи. Будет ловка, хватиста, а значит, успешна семья и её члены, в первую очередь, женщины с детьми, то это неизбежно отзовется национальными успехами. Человечество по Улицкой – это совокупность больших кланов, каждый из которых есть копия всего мира, и причастность к ним обеспечивает гармонию бытия человека во времени и пространстве. «Это удивительное чувство – принадлежать к такой большой семье, что всех её членов даже не знаешь в лицо, и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего» (Улицкая 2002, С. 236). Такое понимание счастья, вероятно, создаст основу для гармонизации человечества в целом. Поэтому узловые моменты созидания клана, его пополнения очень важны для Улицкой. Не случайно большое значение писательница придает сюжетам продолжения рода, когда женщина через телесные родовые страдания, физиологически проявляет свою уникальную и неповторимую сущность (Улицкая 2004, С. 458).

Попытку сконструировать миф, где в символической, синтетической форме артикулировался бы ответ на кризис нации, можно усмотреть в романе Светланы Василенко «Дурочка» (Василенко 2000, С. 7-126), действие коего происходит в мифологизированном, но узнаваемом пространстве советской реальности 1930-70-х годов.

Женщина здесь представлена в нескольких символических ипостасях: кормилица, устроительница бытия, хранительница народной души, спасительница мира. Бабка Харыта спасает сирот от голода и смерти, она же окрестив, сохраняет их души для жизни вечной. Странная, как бы немая девочка Ганна во имя человечности жертвует даже жизнью друга, но спасает ненавидящую её Председательницу Тракторину. Сама же «дурочка» Надька совершает мистический подвиг, рожая солнце и избавляя человечество от ядерной катастрофы. Переосмысливая понятие женственности в современных условиях, писательница обращается и к архаичным традициям славянского язычества, и к православному христианству, неразрывно связывая образ женщины не только с тайнами стихий, древом жизни, хтоническими существами, но и с охранительной ролью Богородицы. Василенко считает, что возвращение к «настоящей» женственности произойдёт, если состоится возврат к образам и типу поведения даже не религиозного, христианского наполнения, а до-христианского, именно который она и почитает истинно народным, а следовательно, верным. Поэтому вполне оправданно трактовать данный текст писательницы, как своеобразную попытку ретроспективной деконструкции женственного через созидание мифа, где бездуховная реальность переосмысливается как сакральный, символический сюжет.

Использование слова «женственное» более точно, чем «женское». «Мужское», «женское» суть биологические, данные от природы половые различия, а понятия «мужественное», «женственное» сконструированы обществом и имеют культурно-символические различия, которые и меняются в соответствии с трансформацией, как общества, так и культуры в целом. Эти конструкты могут и должны рассматриваться лишь с учётом и использованием термина гендер, под которым подразумевается культурно-символическое определение пола. В таком случае появляется возможность выйти за пределы биологического описания, и подчеркнуть не природную, а социокультурную причину межполовых различий. Надо также помнить, что наряду с первым, структурно необходимым шагом – деструкцией (разрушение) иерархических отношений, должен быть сделан и второй – их реконструкция (воссоздание). Смысл новообразованного слова «деконструкция» заключён в восстановлении структуры понятий в новом их обобщении.

Василенко сквозь призму своего мировидения отрицает, как ей кажется, слишком мужеподобные женские типажи той, революционной, эпохи, которая, считает она, изуродовала и закабалила женщину (в романе это Тракторина Петровна, чьё имя говорит само за себя). Опираясь на архаику, автор выписывает новый (на самом деле, «хорошо

забытый старый») конструкт женственности, а именно: роженица, то есть создательница нового человека и его кормилица. По Василенко, женщина укрепляет и сохраняет быт, домашний очаг, развивает душевные и духовные качества, как у членов семьи, так и у всего общества.

Елена Исаева – выпускница факультета журналистики МГУ. Одной из ведущих тем Исаевой является проблематика «женского опыта», то есть описание, анализ и интерпретация событий, их переживания и рефлексия женского бытия в современном социуме. Особенно актуален такой анализ на фоне слома культурных эпох, драматически влияющих на экзистенцию героинь её произведений. Наиболее ярко эти особенности проявились в автобиографической повести и пьесе «Про мою маму и про меня», за которую писательница получила российскую премию «Действующие лица» (2003 г.), «Приз Европы» фестиваля радиовещательного союза в Берлине (2004 г.). Сюжет произведения строится на рассказе героини, находящейся в переходном возрасте от девочки к девушке. По сути, перед нами совокупность новелл, женских историй, последовательность которых задаётся руководительницей школьного литературного кружка, который посещает эта ученица. Каждая заданная тема у героини повествования Лены превращается в небольшой рассказ. И это, как правило, эпизод, связанный с каким-нибудь событием жизни одного из женских персонажей, присутствующих в тексте. Девичьи влюблённости и увлечения, проявления любви и заботы у матери и отца, рассказ соседки о платонической симпатии фронтовой санитарки и знаменитого командующего фронтом, печальный «телефонный роман» мамы с умирающим бывшим школьным товарищем, к которому она в юности испытывала сильные чувства. Тексту присущ реализм, психологическая достоверность персонажей и событий, и одновременно импрессионистичность, «случайность» сюжетов, лёгкость нарратива, но и его смысловая глубина. Сюда следует добавить умение Исаевой передавать индивидуальное переживание «эпохи перемен», сопоставление психотипов матери и дочери, рефлексии прошлого на фоне ситуации настоящего.

Женскую тему Исаева разрабатывает не только на современном материале. По-новому она пытается прочитать и исторические сюжеты. В 1998 году в Центре драматургии и режиссуры была поставлена её трагедия «Юдифь», написанная рифмованным пятистопным ямбом. Однако необычна не только редкая для нашего времени литературная форма, но и то, что автор меняет смысловые акценты библейской истории. Если традиционно Юдифь обезглавливает Олоферна как врага-иноверца, то в этой пьесе предлагается совсем иная трактовка. Исаева

даёт героям немислимую для древних иудеев вещь – свободу выбора. «И, казалось бы, это выбор не в пользу веры, а в пользу любви. Но дело в том, что воин-язычник открывает вдруг Единого Бога единственно возможным для себя путём – через любовь женщины, одухотворенной своей верой» (Забалуев, Зензинов 2004, С. 9). Гибель Олоферна трактуется писательницей, как его добровольное жертвоприношение во имя их любви, которая найдёт своё духовное воплощение уже в неземном мире.

Стилистически свою прозу и стихи Исаева строит по традиционным, можно сказать, реалистическим канонам. Тем не менее, она первая в современной русской драматургии использовала приём «Verbatim» (пер. с латыни – *дословное, изречённое*), когда, написанный в жанре документальной пьесы сценарий полностью состоит из реальных монологов или диалогов обычных людей (интервью, записи на магнитофоне и др.), перепроносимых актёрами. Сугубая достоверность, своеобразный гиперреализм и документальность придают спектаклю особую искренность, правдивость и остроту. Некоторые критики считают, что именно в технике «вербатим» проходит линия нынешнего процесса обновления театра в России. Таким вербатимом у Исаевой стала пьеса «Первый мужчина», впервые поставленная московским Театром.doc.

Сюжет пьесы внешне незамысловат: три юные девушки рассказывают истории о взаимоотношениях с мужчинами и о сложных комплексах чувств, переживаниях, порождаемых этими связями. Драматизм ситуации усугубляется фактом, что первые мужчины героинь – их собственные отцы. Осознание противоестественности и греховности подобных отношений приводит к трагическим последствиям: любовь отца и дочери, перешагнув запретную черту, превращается в ненависть и отчуждение. Такие «устные исповеди – это „вещдоки” наших бездн» (Бек 2004, С. 6), бездн души. Сама же писательница считает, что подобная тема пришла к ней внезапно: «Как тихий домашний человек <...> я выбрала стезю, как мне казалось, самую что ни на есть «безопасную» – мама и дочка – взаимоотношения в семье, переходный возраст, самоутверждение и так далее». Но в беседе со студентами Института кинематографии, к которым она обратилась в поисках материала, тема неожиданно изменилась, и возникла мысль «заменить „маму” на „папу”, поскольку с папами взаимоотношения в семье исследованы меньше. <...> Тут и про мужской шовинизм поговорить было бы можно, и про мужской идеал», – посчитала писательница и, начав записывать интервью, сразу же наткнулась на шокирующую историю инцеста, которую невозможно было обойти. Ценность «Verbatim», видимо, и в том, что писатель

выходит в области, весьма далёкие от его личного жизненного опыта. Исаева стала целенаправленно проводить опрос студенток об отношениях с отцами. «И каково было моё удивление, когда каждая вторая» начала говорить о недетской влюблённости в отца. Позже Исаева поняла, что именно «эта „глубинная запрятанность” и тяготящая многолетняя <...> рана требовали вербального воплощения, „проговоренности”, <...> и разговор приносил облегчение» (Исаева 2004, С. 20-21).

Хотя Исаева впрямую не обращается к теме национальной мифологии, гендерная заострённость её текстов способствует развитию понимания дихотомии «мужское-женское». Ревизия сложившихся стереотипов в этой области даёт возможность большего многообразия в конструировании национальных идеологем, умножая пути их интеллектуального осмысления.

Если в вышеприведённых текстах усматриваются косвенные попытки сформировать мифологему «гендер и нация», то в творчестве Александры Марининой мы обнаруживаем то, что можно назвать мифом о новом человеке.

Маринина – заметная фигура современной литературы, что заставляет взглянуть на её творчество с широкой культурологической точки зрения. Несмотря на то, что она работает в достаточно популистском и маргинальном жанре – детективе – многие аспекты существования и функционирования её текстов свидетельствуют о значительных сдвигах, происходящих в социокультурном восприятии литературы российским общественным сознанием.

Несомненным достоинством романов Марининой представляется то, что поведением, поступками своих персонажей она старается найти ответ на вопрос, весьма актуальный для выработки новой национальной идеологии. Каковы должны быть мотивации человека в жизни, которая наполнена примерами и обстоятельствами откровенно аморального свойства? Очень важно, что читатель находит во многих случаях положительный, нравственный ответ.

Главная героиня её милицейских историй – аналитик отдела по раскрытию особо опасных преступлений Анастасия Каменская<sup>2</sup>. Это не уникальная и сверходарённая личность, наоборот, обычная, современная молодая женщина со всем характерным набором забот, сомнений, страхов и разочарований. Но в ней есть прочный нравственный стержень, способность отличать добро от зла, ей присущи настойчивость и стремление всегда доводить дело до конца. Эти

<sup>2</sup> Маринина А. См. серию детективных романов о Каменской (выпускаются с 1995 г. по наст. время разными изд-вами России).

качества придают образу Каменской значение ценностного ориентира, морального образца. *Modus vivendi* Каменской (нарушение «приличий», вызов профессиональному мачизму, игнорирование предписываемых женщине бытовых и общественных поведенческих паттернов) есть своеобразный вызов тому контролю над женщиной, который насаждается маскулинистски ориентированным социумом. При этом нельзя сказать, что, отвергая традиционно женский поведенческий штамп, героиня копирует противоположный – мужской. Александра Маринина (сознательно или нет) в образе Каменской пытается синтезировать некую новую стратегию репрезентации женственного. Эта новая модель должна выходить из сферы тоталитарного маскулинистского контроля и осуществлять своё право на самостоятельность, уникальность, независимость и самооценность.

Однако наряду с перечисленными качествами Каменская обладает чертами мифологического культурного героя. Среди них следует назвать, прежде всего, цивилизаторскую функцию, то есть внедрение новых мыслительных и поведенческих образцов в массовое сознание, что способствует приспособлению социума к новым реалиям. В данном случае речь идет не только о трансформации гендерных представлений, но и о переосмыслении бытия человека в системе рыночных отношений. Несмотря на драматический излом русской истории конца XX века, погрузившего нашу нацию в состояние не только материального, но и ментального хаоса, такие культурные герои, как Каменская стремятся к созиданию нового порядка, нового целеполагания, повышения витальности членов социума. Как отмечает культуролог А.И. Кравченко:

Культурная роль реальных героев – вдохновлять простых людей на совершение нравственных поступков, заражать их творческой энергией и созиданием. Они показывают, что идеальное совершенство не есть некая недостижимая цель, но представляет собой нечто такое, чего может достичь обычный человек, затративший на достижение цели огромные усилия. (Кравченко 2000)

Самоидентификация нации неизбежно базируется на пространственно-временных категориях и связанных с ними мифологемах. Здесь вполне уместно использовать представление И. Канта, высказанное, прежде всего, в «Критике чистого разума», об априорных понятиях как универсальном базисе для всякого типа восприятия мира и определения себя в нём. Нация должна описать свою пространственную и временную протяжённость, отождествить себя с определёнными географическими границами и с хронологической непрерывностью своего бытия. Если континуум нарушен, то целостность самовосприятия не будет

достигнута, и возникшее ощущение неполноценности с неизбежностью спровоцирует новые поиски национальной идеи.

Тексты, появляющиеся в современном литературном пространстве России, в том числе и рассмотренные здесь, достаточно ясно свидетельствуют об этих энергичных поисках, а также о символических и семиотических перспективах для продвижения национального проекта. Не менее важным представляется и то, что содержащаяся в них гендерная риторика с неизбежностью представляет ту или иную идеологию, прикрытую одеянием художественного текста.

**Bionote:** Elena Trofimova is a literature critic, lecturer of Moscow State University (Departments of Culturology, 1996-2005; and Philology, 1998 - present). Winner of the Mary Zirin Prize for independent researcher in Gender Studies (USA, 1999). Member of the Russian Association of Researchers of Women's History and Culture (from 2008). Member of the Union of Moscow Writers (from 1996) and of the Jury of the literary prize "National bestseller" (2003, 2005-2006). Editor-in-Chief of the "Transfiguration" Feminist's Almanac (1991-2002). Participated in 72 national and international conferences and seminars on various aspects of Russian literature and Gender Studies. Author of more than 100 publications in books, journals, CD, Internet (1991-2019), including *Gender, Generation and Identities* (UK, 2012), *Gender and Russian Literature* (UK, 1996), *Feminism in Public Life and Literature* (Moscow, 2006), *Dictionary of Russian Writers of the XX* (Moscow, 2000), *Dictionary of Russian Women Writers* (ed. Ledkovsky. USA, 1994). Edited the following books: *Women's discourse in literary process in Russian in the end of XX* (Moscow, 2002), *A. Marinina's creative work as a reflection of the contemporary Russian mentality*, collection of articles (Moscow, 2002), Gender issue of the "Philologicheskie nauki" (2000).

**Author's address:** [yeltrof@yandex.ru](mailto:yeltrof@yandex.ru)

## Литература

- Барт Р. *Мифологии*, <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=78186> (15.04.2019).
- Бек Т. 2004, *Жизнь.Дос* // Независимая газета Ex Libris чт. 15 янв. 2004. С. 6.
- Василенко С. 2000, *Дурочка*, Вагриус, Москва.
- Забалуев В. и Зензинов А. 2004, *Вступительная статья* // Исаева Е., *Абрикосовый рай*. Пьесы, Новое дело, Москва. С. 7-22.
- Исаева Е. 2004 *Абрикосовый рай*. Пьесы, Новое дело, Москва.
- Кассирер Э. 2001, *Мифология мышления* // Философия символических форм. В 3 тт., Университетская книга, Москва, СПб. Т. 2.
- Кирилина А.В. 2002, *Проблемы гендерного подхода в изучении межкультурной коммуникации* // Гендер как интрига познания (альманах), Рудомино, М Москва, 2002. С. 20–27.
- Кравченко А.И. 2000, *Культурология*, Академический проект, Москва.
- Малиновский Б. 1998, *Роль мифа в жизни* // Магия, наука и религия, Академический проект, Москва. С. 94-97.
- Малиновский Б. 1999, *Функциональный анализ культуры* // Научная теория культуры, ОГ-И, Москва. С. 69-76.
- Малиновский Б. 1999, *Культура как предмет научного исследования* // Научная теория культуры, ОГ-И, Москва. С. 15-18.
- Набатникова Т. 2001, *Шофёр Астан* // День рождения кошки, Вагриус, Москва.
- Пушкин А.С. 1977-1979, *Джон Теннер* // Полн. собр. соч. в 10 тт., Наука, Ленинград. Т. 7.
- Солженицын А.И. *Письмо Л. Копелеву от 30.01.1964* // Огрызко В. 2018, *Вокруг «Первого круга»* // Лит. Газета № 50.
- Ставинский Е. 1964, *В погоне за Адамом* // Современная польская повесть, Молодая гвардия, Москва.
- Улицкая Л. 1994, *Бедные родственники: повести*, Слово, Москва.
- Улицкая Л. 2004, *Казус Кукоцкого*, ЭКСМО, Москва.
- Улицкая Л. 2002, *Медея и её дети* // Цю-юрихь, ЭКСМО, Москва.
- Улицкая Л. 2002, *Пиковая Дама* // Цю-юрихь, ЭКСМО, Москва.
- Goscilo H. 1996, *Women's Space and Women's Place in Contemporary Russian Fiction*, in Marsh R. (ed.), *Gender and Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 329-330.
- Vico G. 1744, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Stamperia Muziana, Napoli, пер. Губера А.А. 1940, *Основания новой науки об общей природе наций*, Гослитиздат, Ленинград.



## VARIAZIONI DEL MITO IN *MEDEA* DI LJUDMILA ULICKAJA

GLORIA POLITI  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – Lyudmila Ulitskaya in *Medea and Her Children* elaborates the myth of the killer mum-woman by proposing a new kind of feminine character: innocent, without guilt, victim of an imposed order, where masculine characters reveal their inadequacy and brutality. The choice by the author in identifying such myth is to be searched at the internal dynamics of a woman and the role played by Medea, where the residual of the classic legacy is represented by the aura of the magic surrounding her own protagonist. The novel is one of the most complete expression of the new realism, which has been taking place in Russia in the last few years. The reality represents both the expressionistic point of view and the prism of archaic family, which is the only solid bastion able to give the sense of collective belonging, to define the identity and to generate adequate thoughts and social practises necessary to justify the existence of this world. In the novel, the crucial role of the family colludes with the suburban depersonalization of the big city. We can also observe the additional antinomian North-South, where North, in its acute negative value, reveals through the face of the capital the ancient Russian selfishness and its materialist present. On the contrary, both Medea and the author, claim with a clear voice the necessity to escape from the social, cultural and political homologation.

**Keywords:** Lyudmila Ulitskaya; myth; new realism; family; identity.

### 1. Introduzione

*Medeja i eë deti*, uno dei romanzi più conosciuti di Ljudmila Ulickaja, pubblicato in Russia nel 1997, viene dato alle stampe in Italia nel 2000 dall'editore Einaudi, semplicemente come *Medea*, titolo che se da un lato richiama più da vicino la tragedia euripidea, dall'altro risponde al progetto creativo della scrittrice privando la protagonista, sin dall'incipit, della genitorialità e perciò del primigenio peccato. Medea, infatti, non ha figli ed è, al tempo stesso, la matriarca per eccellenza, un punto di riferimento eterno. L'intreccio del romanzo è complesso e articolato in più piani narrativi sovrapposti sia in senso diacronico sia sincronico, che, seppur evidenziando la ciclicità di eventi e personaggi, sembrano essere destinati alla rappresentazione del cammino compiuto dalla donna in Russia, a partire dalla generazione nata a metà degli anni Quaranta e Cinquanta – dato quest'ultimo

inequivocabilmente biografico – fino al tempo attuale.

La Crimea e la Storia sono il palcoscenico su cui si svolgono i fatti, lo spazio dove si intrecciano relazioni, talvolta dai risvolti e dagli epiloghi tragici, tra uomini e donne di nuove discendenze sotto lo sguardo acuto e consapevole di una Medea, “rocciosa esponente della precedente generazione che vive di una curiosa e progressiva spoliatura di ogni caratteristica psicologica per diventare unicamente il centro, il punto di raccordo di tutte le vicende narrate” (Martini 2002, p. 150).

Ljudmila Ulickaja, al pari di molti autori della cultura moderna e contemporanea, com'è avvenuto in tutte le forme di espressione artistica e di comunicazione (Bettini, Pucci 2017, pp. 239-259), cede alla fascinazione che il mito di Medea ha da sempre esercitato sull'immaginario collettivo, come era accaduto per il mondo latino, che per primo lo aveva recepito dalla cultura greca, ma lo plasma infondendole nuova linfa. Il recupero attuato dall'autrice è da ricercarsi innanzitutto nelle dinamiche interne alla figura della donna, nella trasformazione del ruolo femminile, nella sua evoluzione quasi “biologica” (Ulickaja 2003), perciò del retaggio classico rimane solamente il residuo di quell'alone di magia che eternamente avvolge la protagonista. Medea, nelle mani di Ulickaja, cessa di essere l'archetipo della donna vendicativa per diventare l'espressione più compiuta del principio della libertà narrativa, della capacità di giudizio scevra da qualsiasi condizionamento, dell'espressione della verità spinta sino all'eccesso nel voler raccontare lo snaturamento sociale, psicologico e antropologico contemporaneo. L'autrice sceglie quindi il mito per realizzare uno studio sulla società, sul senso di appartenenza collettiva e, al contempo, sulla specificità di ogni singolo individuo (cfr. Berger, Berger, Kellner 1973; Foote 1951; Goffman 2003).

La Medea ulickiana, in sintonia con il modello classico, si presenta nelle vesti di straniera, ma in un'accezione profondamente cosmopolita, ed è al contempo, una viaggiatrice “immota”, avendo con lo spazio che la circonda, con la natura della Crimea, madre-benefattrice, un rapporto esclusivo ed armonioso. Per tutto il resto si discosta sin da subito dall'archetipo mitico e rispetto ad esso la si può definire solo per negazione: non è autrice di quel gesto che la caratterizzerebbe in modo assoluto – non è madre, non è un'infanticida. Non è nemmeno una fratricida, né una traditrice, non è una donna crudele, non è soggiogata da smisurati sentimenti e quindi il suo comportamento non oscilla mai tra i vertici del raziocinio e le cadute dell'emotività meschina ed egocentrica. Al pari della Medea classica resta una donna dotata di poteri intellettivi superiori che rifiuta gli schemi artificiosamente creati dalla cultura e dalla società patriarcale (cfr. Imposti 2004) e accoglie in sé l'identità della donna di casa con un'aura di sacralità.

Questo testo, delineate le tappe salienti delle varianti del mito dal canone classico sino all'epoca moderna e contemporanea, si propone di

individuare il genere letterario cui ascrivere *Medea* di Ljudmila Ulickaja, le sperimentazioni mitopoietiche operate dall'autrice sulla protagonista, la cui azione non è mai solitaria, indipendente, sfrenata o irrazionale come avviene nella tragedia seneciana, ma è circondata da una pleiade di deuteragonisti, che agiscono insieme su diversi livelli di significazione.

## 2. Il mito di Medea, migrante nel tempo e nello spazio

L'opera di Ulickaja è una delle ultime tappe di rielaborazione del mito della donna-madre maga e assassina, che si snoda lungo un cammino lunghissimo e di difficile esaurimento. Si può dire che la storia di Medea sia stata raccontata da tutti e che ogni narratore ne abbia messo in evidenza ora l'uno ora l'altro aspetto, realizzando delle vere e proprie manipolazioni sul mito. I primissimi riferimenti a Medea sono già rintracciabili nell'Iliade e nell'Odissea (Bona 1997; Giannini 2000; Tedeschi 2005), ma sarà Euripide, nel 431 a.C., a farne una delle massime espressioni del teatro di tutti i tempi seguita, nel 215 a.C., dagli *Argonautiká* di Apollonio Rodio, prologo alla tragedia euripidea. Parallelamente, nel mondo latino, le tracce di Medea sono presenti fin dall'età repubblicana: basti considerare, per esempio, Ennio e Pacuvio, che attuano una vera e propria rielaborazione della tragedia classica (Manuwald 2013). Occorre tuttavia giungere sino ad Ovidio per avere una Medea, come è presentata nelle lettere elegiache, che si disvela al lettore permettendogli di scrutare nelle pieghe più intime dell'animo di una donna che ha amato, che è stata abbandonata e che, almeno all'inizio, non medita ancora vendetta, presentandosi ora come un'eroina derelitta e infelice ora come la fattucchiera che governa la natura, pratica la magia nera e lancia maledizioni augurando disgrazie che puntualmente si verificheranno (Adriani 2006).

Seneca fornisce un ulteriore ritratto dell'eroina in questione (Martina 1990). Nonostante le varie teorie sul suo teatro (Torre 2009), *Medea* fa parte delle nove tragedie a lui attribuite, con una protagonista ben diversa da quella euripidea: essenzialmente monocorde, la Medea seneciana si presenta senza indugio carica di odio, è autrice di orribili delitti e ha la capacità di commetterne di ben più gravi, come il figlicidio, pur di infliggere a Giasone il più crudele dei castighi (Gazich 2000).

Se il mito di Medea permette una distinzione piuttosto chiara delle diverse letture date dagli autori antichi, la stessa metodologia non può essere applicata alle infinite versioni e agli innumerevoli adattamenti doviziosamente elargiti dagli autori della modernità.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Per avere un quadro esauriente delle innumerevoli Medee occorrerebbe un trattato a parte e forse sarebbe impossibile riuscire a tracciare una rassegna completa delle infinite riletture e degli

Uno dei criteri su cui orientarsi è legato all'impianto della tragedia e alle variazioni dei personaggi principali rispetto ai due modelli più autorevoli di epoca classica. Si consideri a tal proposito la *Médée* di Corneille (Knight 1991, pp. 6-15), composta nel 1635, il cui personaggio centrale è una donna innamorata ma oltraggiata e vilipesa, una vittima, ruolo che non giustifica affatto i misfatti che andrà a compiere ma che almeno le fa guadagnare delle attenuanti.

Variazioni importanti sul mito di Medea si hanno a partire dalla fine del XVIII secolo con Friedrich Maximilian Klingler, autore di *Medea in Corinto* (1786) e *Medea nel Caucaso* (1790), due tragedie che concettualmente fanno da contralto alla rilettura che ne dà Goethe nella coeva *Ifigenia in Tauride*. Se in quest'ultima tragedia viene eliminato ogni riferimento legato alla magia e al soprannaturale, nella *Medea in Corinto*, la protagonista, che ha una natura semidivina, intende privarsi dei suoi poteri per essere una semplice donna, ricambiata nel sentimento dall'uomo che ama, e per poter generare dei figli. Il suo sogno, però, è destinato ad infrangersi poiché Giasone, tradendola, la ferirà profondamente, e per di più sarà tradita anche dai suoi stessi figli che arriveranno a preferirle e difendere Creusa, figura che le si oppone diametralmente, moglie per così dire "legittima" di Giasone. Questo scatenerà la furia omicida di Medea che, riappropriatasi delle sue capacità sovranaturali, si vendicherà ferocemente su tutti (Adriani 2006, pp. 190-201).

Dalla seconda metà dell'Ottocento si ha un fiorire di Medee, il cui mito comincia ad essere trasposto in un contesto moderno e perciò soggetto ad essere declinato nei modi più disparati. A tal proposito si considerino le varianti napoletane ad opera di Francesco Matriani, che dimostra un certo interesse per i diseredati e per le donne marginalizzate dalla società; oppure si veda la trattazione dei temi legati ai pregiudizi e alle discriminazioni razziali con le Medee mulatte, brasiliane, africane o comunque di sangue misto; e ancora l'entrata in scena delle Medee asiatiche dove il problema del razzismo viene trattato sullo sfondo del neocolonialismo (Belli 1967).

A partire dal secondo dopoguerra, in Europa, si assiste nuovamente alla trasformazione della donna e madre in un mostro, rappresentazione tangibile del male assoluto (Adriani 2006, pp. 208-210), attuando un recupero della

adattamenti che il mito ha avuto dall'età moderna fino ai nostri giorni. È curioso ricordare a tal proposito i versi di Brecht (1934, pp. 240-241):

“Ed ecco d'un tratto  
correre la voce  
che nelle nostre città  
si vedranno delle nuove Medee.  
Tra i tram, le auto e la ferrovia sopraelevata  
l'antico grido risuonerà.”

figura di Medea come donna errabonda, indipendente e fattucchiera, che andava a sovrapporsi al modello della zingara, in un ruolo carico di ferinità. In Italia, nel frattempo, Cesare Pavese propone una curiosa rilettura in chiave freudiana e autobiografica del mito di Medea, che rivive attraverso le parole di Giasone negli *Argonauti*, uno dei *Dialoghi con Leucò* (1947). Questa Medea, che non piange mai e che sorride solo quando accetta di seguire l'uomo che ama, non è sufficientemente "divina" per Giasone, che l'abbandona senza rimorsi nonostante l'abbia usata per i suoi scopi, persino i più reconditi (Bruni 2008).

Sempre sulla scena italiana, si ha nel 1966 la *Lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, scritta da Corrado Alvaro su commissione di Tat'jana Pavlova (Cassata 1974, pp. 167-169), che pone l'accento sul pregiudizio verso tutto ciò che è diverso, estraneo, richiamando probabilmente i pogrom nazisti o le persecuzioni staliniane di cui Alvaro era stato diretto testimone in Russia. Nell'alogicità della ragion di stato, che con un semplice decreto può recidere persino la sacralità dei rapporti familiari, Medea riacquista la sua natura ferina, dimensione questa che l'atterrisce ma da cui, volente o nolente, non può affrancarsi. Un altro personaggio femminile oggetto di attenzione da parte dell'autore è Glauce, che si getta dalle mura di Corinto non perché abbia paura della sua rivale, che in realtà non intende farle alcun male, ma perché, avendo compreso l'essenza tragica della vita, non vuole crescere e preferisce abbandonarla, in un atto estremo di codardia. La stessa caratterizzazione viene riservata da Pier Paolo Pasolini nella sua rappresentazione cinematografica dal titolo *Medea* (1969), dove Glauce è una nevrotica, psicologicamente incapace di affrontare la durezza della vita, e Medea è, per contro, garante dell'eternità del ciclo vitale e di un mondo dove magia e religione sono legati in maniera indissolubile.

I temi legati al socialismo reale, all'utopia comunista e alla situazione della Germania dell'Est sono centrali nella trattazione del mito da parte di Heiner Müller, in un'opera politica scritta in momenti diversi e montata per la scena solo nel 1983 (Müller 1991).

Proveniente dallo stesso luogo è la versione del mito ad opera della scrittrice e saggista Christa Wolf. In *Medea. Voci* (1996) sono sei personaggi differenti i narratori delle ben note vicende, che presentano, a cominciare da questo artificio compositivo, grandi novità ermeneutiche rispetto alla versione classica. Per molti aspetti l'opera di Christa Wolf è forse quella da cui Ljudmila Ulickaja ha tratto maggiore ispirazione con la rappresentazione, innanzitutto, di una Medea innocente, non colpevole dell'uccisione dei propri figli. Custode e depositaria del principio vitale, questa Medea rifugge dalla violenza e dalla società patriarcale che, nell'opera della Wolf, ha altresì le connotazioni del mondo occidentale e capitalista, chiaro riferimento alle

vicende che hanno travagliato l'esistenza dell'autrice durante la riunificazione della Germania (Filippi 1981).

Sul versante irlandese si registrano sia *Medea* (1998) di Brendan Kenelly, sia il dramma *By the Bog of Cats* (1998) di Marina Carr. La prima è una riscrittura della tragedia euripidea totalmente immersa nell'atmosfera di un'Irlanda oppressa dal colonialismo inglese; mentre la seconda, pur estremamente fedele al canone, ha un'ambientazione in luoghi quasi simbolici e metafisici e registra la presenza di elementi e animali legati al folclore celtico (Walton 2002).

Tra le ultime riscritture del mito, vi è *New Medea* (1974), un poema in prosa ambientato a New York, di Monique Bosco, scrittrice austriaca di origine ebraica, trapiantata in Canada. Per non parlare poi della serie di Medee balcaniche, quasi naturale conseguenza dei nuovi scenari sociali, antropologici e politici che si sono avuti a seguito della disgregazione della Jugoslavia. A tal proposito, ricordiamo *Medea 1995* di Leo Katunarić, messa in scena per la prima volta a Zagabria proprio nel 1995, *Medea* di Darko Lukić del 1998.

In Russia, prima della variante ulickiana, Medea compare in un breve racconto di Ivan Bunin dal titolo *V takuju noč'*, facente parte di un ciclo che raccoglie opere composte dal 1931 al 1952. Bunin presenta una giovane Medea, sedicente cosacca, che passeggia al chiaro di luna, sulle rive del Mar Nero, vicino ad Odessa, declamando alcuni versi del *Mercante di Venezia* ad un Giasone adulatore che cerca di conquistarla con vacui complimenti.

Di dimensione assai diversa è la narrazione di Ljudmila Petruševskaja in un racconto dal titolo *Medea*, ambientato nella Mosca del XX secolo, che ci trasporta in un mondo fatto di violenza dove, ricalcando il modello seneciano, una madre uccide la propria figlia unicamente per vendicarsi dei tradimenti e dell'indifferenza del marito. La donna stessa, con il coltello e la scure grondanti di sangue, si reca dalla polizia per denunciarsi. L'epilogo è di una tragicità inaudita: la figlicida viene reclusa nel reparto psichiatrico di una prigione, mentre il marito vaga sul suo taxi per le vie di una Mosca desolata e ostile. Petruševskaja non concede la speranza né di una redenzione né della salvezza.

### 3. Quale genere letterario per *Medea* di Ljudmila Ulickaja

*Medea e i suoi figli* è un'opera che, dal punto di vista del genere letterario, potrebbe essere ascritta alla saga familiare o alla cronaca, dove Medea, fulcro della narrazione, è purtuttavia solo una "voce", uno "strumento" di una sinfonia. L'opera si presta dunque ad altre classificazioni, infatti può essere considerata un libro di memorie, una biografia che via via prende sempre più corpo e consistenza grazie ai racconti degli altri personaggi che si sono

avvicendati e che hanno affollato durante gli anni la casa di Medea. Queste voci, quasi come i rivoli che si convogliano in un flusso ben più ampio, narrando le vicende di un'intera famiglia, sin dalle sue più lontane origini, intrecciate alla Storia di un Paese il cui vero volto è estremamente composito, popolato com'è più da tatarsi, ebrei, greci che non da russi, tentano di far emergere un profondo comune sentire.

Ulickaja, in una narrazione che abbraccia quasi per intero il secolo appena trascorso<sup>2</sup> e che schiude uno specifico punto di vista sulla storia della Russia, realizza un'accurata strategia mitopoietica attraverso una serie di posizioni digressive rispetto al mito. Si ravvisa innanzitutto uno slittamento del "topos", poiché la vicenda è trasferita dalla ricca e fiorente Colchide alla Crimea post-sovietica, terra depredata e violata, dove Medea è una donna comune, di origine greco-georgiana, le cui radici sono dimostrate, senza il benché minimo tentennamento, da tanto di albero genealogico con prospettive di passate e future generazioni (Ulickaja 2000, p. 2).

La dimensione culturale della narrazione di luoghi mitici, continuamente rievocati, va a toccare inevitabilmente i nervi scoperti di una contesa e distorta politica coloniale, degli squilibri di un potere che cerca di affermare con la forza un regime imperialistico. Il romanzo è quindi politico quando l'autrice chiama direttamente in causa i colpevoli della fallimentare amministrazione della Crimea, quando fa riferimento alle disuguaglianze sociali ed etniche, ai tentativi di russificazione che di fatto hanno distrutto un tessuto sociale fortemente composito, com'era quello della Tauride, a partire dall'epoca zarista fino a quella sovietica.

Medea, pur prendendo le distanze ogni qual volta il discorso scivola su argomentazioni di tipo politico, abbandonando fisicamente i luoghi della discussione, inorridisce dinanzi alla cieca violenza del potere, ne denuncia l'ottusa brutalità, come si legge proprio all'inizio del romanzo, in una lettera scritta prima di morire e probabilmente mai spedita, indirizzata alla cara amica Elenočka. La missiva, casualmente ritrovata da Georgij, uno dei tanti nipoti, mentre rovista tra un mucchio di carte, svela il mistero del testamento di Medea, del tutto imprevisto e datato 11 aprile 1976. Con i suoi ricordi, Medea ripercorre alcuni momenti salienti della Storia del Paese intrecciati alle vicende dei singoli, richiamando alla memoria le deportazioni, la povertà estrema, la fame e l'impossibilità da parte dei tatarsi di possedere alcun bene in Crimea. C'è qui un recupero del mito classico quando la protagonista si oppone al cieco potere degli uomini: è la sete di giustizia, la necessità di

<sup>2</sup> Essa si colloca, più precisamente, in un intervallo temporale compreso tra il 1900 e il 1977; il periodo sovietico è quello più da vicino interessato poiché i fatti storici della Crimea, cui l'autrice fa riferimento, si collocano nel 1944. Il cronotopo è dato dal tempo narrativo interno, che fa da cornice agli avvenimenti accaduti durante la primavera e l'estate del 1970 nella casa di Medea.

dover pareggiare i conti con il fato a spingerla a lasciare in eredità ad un tataro la sua casa:

Mi sono riaffiorati alla memoria i ricordi delle traversie di quegli anni così dolorosi da rievocare. [...] avevano deportato, in sole due ore, i Tatars della regione senza dar loro il tempo di prepararsi per il viaggio [...] Šura Gorodovikova, la responsabile del Partito, li aveva sì espulsi, ma li aveva anche aiutati a raccogliere le loro cose piangendo a dirotto e il giorno dopo aveva avuto un colpo per cui aveva cessato di essere responsabile del Partito e da dieci anni ormai zoppicava nel suo podere con il viso deformato, farfugliando parole senza senso. [...] Ti ricordi Elenočka, della Crimea orientale all'epoca dei Tatars? E della Crimea centrale? Che giardini c'erano a Bachčisaraj! Ora invece non c'è più un albero neanche sulla strada che porta a Bachčisaraj: hanno disboscato e distrutto tutto. (Ulickaja 2000, p. 10)

In questo passo l'autrice sembra avere una visione del mondo molto simile a quella espressa da Pasolini nella sua *Medea*. Sono presenti due tempi e due mondi in aperta opposizione, dove il passato, e qui c'è il rimando ad un altro mito, quello dell'età dell'oro che da Esiodo giunge sino alla contemporaneità, è popolato da una stirpe aurea di individui mortali, benevoli e pacifici; essi posseggono ogni sorta di bene e vivono in una terra fertile che ricompensa in maniera copiosa le loro fatiche. Ulickaja conduce un esplicito parallelo tra la Crimea e l'Eden, quello stesso che viene descritto da Dante nel XXVIII Canto del Purgatorio dove gli alberi, come le cima delle montagne, sono “un simbolo naturale della visione d'ascesa” (Frye 1980, p. 75). A questa realtà perfetta, aurorale e incorrotta, si contrappone il mondo del presente dove gli uomini, isolati gli uni dagli altri, vivono un'esistenza irta di difficoltà, schiavi di una logica utilitaristica, soffocati in un mondo dove non c'è più spazio per la ragione, il pudore e la giustizia. Per la *Medea* ulickiana, il “bene” è rappresentato da quello che determina lo sviluppo di tutte le cose viventi, donde deriva la valorizzazione della fertilità, nel senso più ampio del termine, e del principio vitale che è presente in tutte le donne. Il romanzo di Ljudmila Ulickaja è dunque un'opera femminista, nella misura in cui lo è *Medea* di Christa Wolf: entrambe le scrittrici contrappongono il sentire femminile all'odio, alla violenza e alle procedure di esclusione e di deportazione messe in atto dalla società patriarcale, che forse può rivelarsi, in alcuni casi, più efficiente ma che è totalmente priva dei valori elementari e naturali. Ed ecco un'altra variante del mito: Giasone non è identificabile con un uomo in particolare ma con quel potere esercitato da un ordinamento sociale maschilista, sovvertitore dell'ordine che fa precipitare il mondo nel caos (Mazzoli 1997, pp. 98-102). *Medea*, al contrario, è forza unificatrice, è solidale con le altre donne, piange e, dinanzi ad uno spettacolo di inaudita barbarie, è partecipe del dolore di Taša Lavinskaja:

Gli ho raccontato anche di quando, nel quarantasette, a metà agosto, era giunto l'ordine di abbattere gli alberi di noce fatti crescere dai Tatars. A nulla erano valse le suppliche: quei mascalzoni erano arrivati e avevano abbattuto i meravigliosi alberi senza che ne potessimo raccogliere i frutti. Gli alberi tagliati stavano lì, sul ciglio della strada, con i rami carichi di frutti acerbi. E poi era giunto l'ordine di bruciarli. Taša Lavinskaja di Kerč, che era allora ospite a casa mia, ed io avevamo assistito piangendo a quel barbaro rogo. (Ulickaja 2000, p. 11)

Ella è pervasa da un'eccezionale forza comunicativa di valenza positiva, di cui è assolutamente priva la sua antesignana classica. Questa peculiarità le permette di essere sempre in contatto con tutto quello che la circonda e di compiere degli atti straordinari come quello di donare la propria amata dimora al tataro Ravil'. Per Ulickaja, la sua Medea obbedisce ad un ideale supremo di umanesimo cristiano e non laico contro

l'affermazione di un pensiero *antiumanistico*, basato sulla sfiducia nell'uomo come essere razionale, su una concezione dello sviluppo storico come parabola di insensatezza, e della Storia come movimento verso il nulla o verso l'essere-che-è-non-più. Così concepito, l'*antiumanesimo* si ridefinisce ulteriormente in rapporto alle grandi tragedie e alle catastrofi storiche del Novecento che hanno rivoluzionato il concetto di dignità umana, di uomo e di ragione (quella kantiana *in primis*), e che hanno portato alla luce la necessità di nuove definizioni dell'*umano* (legate al linguaggio, al discorso, al corpo, al desiderio, alla natura, alla bellezza etc.). (Lombardi 2012, p. 117)

Le descrizioni minuziose che tengono conto di ogni piccolo dettaglio persino cromatico e morfologico, spesso rimproverate ad Ulickaja, le caratterizzazioni a tutto tondo degli innumerevoli personaggi che affollano il romanzo sono continuamente tese alla realizzazione di contrapposizioni binarie – uomo-Dio, ragione-fede, razionale-irrazionale, secolarizzazione-sacralizzazione, materialismo-spiritualità, progresso-tradizione – nel tentativo di dare all'individuo una speranza in un futuro diverso, di tracciare quasi una via di salvezza contro il torpore dell'indifferenza e la violenza del consumismo. Perciò l'autrice realizza una specifica rappresentazione formale ed epistemica che via via assume le caratteristiche di una narrazione per alcuni aspetti persino storiografica:

Georgij guardava pensieroso al di là della finestrina rettangolare della porta del gabinetto, che non arrivava al soffitto, e vedeva una doppia catena di montagne che discendeva ripida verso un brandello di mare, verso le rovine di un'antica fortezza che poteva scorgere solo chi aveva una vista acuta e soltanto nelle giornate limpide. Amava quella terra [...] sciita, greca, tatarica e, benché fosse diventata ora una terra del *sovchoz* e soffrisse da lungo tempo per mancanza di amore da parte degli uomini agonizzando lentamente per l'incuria dei suoi padroni, la storia non l'aveva abbandonata, aleggiava nella malia primaverile e permeava ogni pietra, ogni albero. (Ulickaja 2000, p. 16)

La tecnica espressionistica cede però subito il passo ad un realismo modernista, e per certi versi anche magico, quando il lettore viene spinto a guardare quella stessa realtà dall'orizzonte interno della famiglia (Canzaniello 2017), che diviene l'unico vero garante di quel più grande intreccio storico intessuto dalle vicende particolari dei singoli individui.

Non è pertanto un'operazione azzardata collocare *Medea e i suoi figli* in un certo tipo di narrazione, definita da Dan McAdams (2006, p. 40) "life-narrative account", che trova la sua espressione più compiuta nel filone del "family novel" (Calabrese 2017, p. 53), categoria che permette di realizzare il senso di appartenenza collettiva e la definizione del "sé":

- Zia! Cara! Quanto mi sei mancata! Come stai bene! Odori di salvia! – esclamò Nika [...]

- Che sciocchezze! Odoro di pittura a olio. Sono tre mesi che all'ospedale ci sono i lavori e non finiscono mai!

Katija, la figlia maggiore di Nika, che aveva tredici anni, attendeva accanto a Medea il proprio turno di baci. [...] Anche Maša aspettava il proprio turno, con i capelli tagliati alla maschietta e la sua figura sembrava quella di un adolescente, come se non fosse stata una donna adulta, ma un ragazzino minuto su gambe malferme. Aveva però un bel viso, di una bellezza non ancora manifesta, come un disegno ricalcato.

Georgij l'afferrò e la baciò sulla testa.

- Quanto a te, non ti voglio neanche parlare, – disse Maša ritraendosi, – sei stato a Mosca e non hai fatto neanche una telefonata.

Anche il piccolo Alik, il figlio di cinque anni di Maša, Liza, la figlia minore di Nika, si abbracciavano. (Ulickaja 2000, pp. 43-44)

La tradizione letteraria russa offre molti esempi di cronaca familiare in cui avvenimenti storici di una certa portata, spesso drammatici, fanno da sfondo alle vicende di singoli individui legati fra loro da vincoli affettivi, basti citare Aksakov, Saltykov-Ščedrin, Tolstoj, Bulgakov, Gor'kij, Bunin. La specificità di *Medea e i suoi figli* consiste nell'aver dato un'altra dimensione al mito anche per quel che concerne il genere letterario, incanalandolo nella saga familiare e, al tempo stesso svincolandolo, in un certo modo, dal canone tradizionale. Con le debite variazioni, il romanzo riflette pienamente gli elementi costitutivi del sistema operativo della post-modernità, che trova la sua espressione massima in un arco temporale compreso tra il secondo dopoguerra e il primo decennio del nuovo millennio allorché si verifica il superamento delle identità nazionali, del sistema formale e sostanziale univoco della letteratura di epoca sovietica, generando la cosiddetta "storiografia del trauma" (Violi 2014). C'è quindi, per un verso, il recupero della tradizione letteraria più tipicamente russa, con una tipologia di narrazione che si incunea tra la *povest'*, in particolar modo settecento-ottocentesca (Ferrazzi 1990), e le memorie familiari autobiografiche, e per l'altro la necessità di superare la rappresentazione di un modello di individuo

di “tipo occidentale”, concentrato sulla propria e unica felicità, opponendo la necessità assoluta di esplicitare il senso della vita, cioè di elaborare adeguate espressioni significative (Taylor 1993, p. 32).

La modernità antropologica pone, infatti, l’individuo dinanzi a categorie cruciali come, per esempio, il “quadro di riferimento” che, come sottolinea Taylor, non è più universale e condiviso da tutti. Questo rende problematica la definizione non solo dell’identità individuale ma anche del significato della vita stessa: oggi l’individuo si trova in una condizione di crisi profonda perché, da un lato, vi è una società che avanza sempre maggiori pretese, e dall’altro c’è la percezione di un vuoto assoluto poiché niente merita ed è degno di attenzione e considerazione. La sfida che nel mondo contemporaneo l’uomo si trova ad affrontare è eccezionale e non ha confronto con il passato perché oggi la posta in gioco non è riconducibile a categorie facilmente individuabili, ma è rappresentata dall’angoscia della mancanza di senso, dal timore di non riuscire ad individuare un insieme di valori sui quali orientare la propria vita:

Tutti i punti di riferimento che davano solidità al mondo e favorivano la logica nella selezione delle strategie di vita (i posti di lavoro, le capacità, i legami personali, i modelli di convenienza e decoro, i concetti di salute e malattia, i valori che si pensava andassero coltivati e i modi collaudati per farlo), tutti questi e molti altri punti di riferimento un tempo stabili sembrano in piena trasformazione. Si ha la sensazione che vengano giocati molti giochi contemporaneamente, e che durante il gioco cambino le regole di ciascuno. Questa nostra epoca eccelle nello smantellare le strutture e nel liquefare i modelli, ogni tipo di struttura e ogni tipo di modello, con casualità e senza preavviso. (Bauman 2001, p. 159)

Nel tentativo di coniugare la crisi dell’uomo contemporaneo e di darne forma in un preciso genere letterario, l’opera di Ulickaja può essere anche considerata una *povest’* poiché è rischiarata, come afferma Vladislav Otrošenko, nella nota conversazione sulla sua concezione dei generi narrativi,

da una luce più costante, come il sole che fa capolino da dietro le nuvole, o la luna che traluce fra le nubi notturne; per questo i complessi rapporti tra i personaggi, gli eventi, i fenomeni, gli oggetti di questo mondo si vedono in modo più distinto, più netto. Ovviamente, quando la rappresentazione del quadro del mondo dura più a lungo ed è dotata di maggiore stabilità, nella sua percezione svolge un ruolo non secondario la ragione. La *povest’* spesso si rivolge alla ragione e al sentimento. (cfr. Imposti 2005, p. 17)

D’altro canto *Medea e i suoi figli* è, al tempo stesso, quello che Otrošenko definisce *roman* giacché esprime una visione che riesce a tenere in suo potere il lettore, a trascinarlo in un articolato viaggio interiore. Eppure, la struttura interna ed esterna di questa opera di Ulickaja rappresenta quasi il

superamento del genere romanzesco; il mito stesso viene sottoposto ad una forza centrifuga che determina una moltiplicazione di linee narrative, ognuna con un loro percorso, allontanandosi dal fulcro originario. Da un punto di vista strutturale, ogni capitolo potrebbe essere un racconto a se stante, rappresenta un'altra porzione di mondo da conoscere ed esplorare, è una nuova porta che si apre su un'altra prospettiva e che in un gioco di chiaroscuri illumina o getta un'ombra su certezze assolute: “Si tratta di un'opera particolare chiamata *kniga* [continua Otrošenko] il più vitale, e cioè quello più capace di sopravvivere alla crisi dei diversi generi, e in particolare alla crisi del *roman*, una crisi di cui spessissimo parlano oggi i critici letterari in Russia” (cfr. Imposti 2005, p. 19).

#### 4. Il bricolage multimitico dell'opera

Il mito in *Medea e i suoi figli* appare come una realtà unica, fuori dal tempo e dallo spazio, originaria e primordiale, poiché, come sostiene anche Malinowski, è un paradigma che può adattarsi a tutte quelle realtà simili alle quali conferisce valore:

[Il mito] esplica una funzione indispensabile: è l'espressione, la valorizzazione, la codificazione di un credo; difende e rinforza la moralità; garantisce l'efficacia del rito e contiene pratiche che guidano l'uomo. Il mito è perciò una componente vitale della civiltà umana; non è un futile racconto, ma una forza attiva operante; non è una spiegazione razionale o una immagine artistica, ma un documento pragmatico di fede primitiva, di saggezza morale. (Malinowski 1976, p. 10)

Inoltre per Ulickaja, al pari di Kerényj e Jung, il mito è sempre simbolico, non ha quindi un significato univoco o allegorico, ma possiede infinite potenzialità che, a seconda del contesto in cui si trova ad agire, possono essere declinate nei modi più svariati (cfr. Ulickaja 2015); come afferma Barthes, il mito non è un oggetto, né un concetto, né un'idea bensì “un modo di significare, una *forma*” (1957, p. 191).

La Medea ulickiana possiede un'assoluta consapevolezza delle proprie azioni, ha la certezza di godere di un'estrema libertà interiore e di essere in grado di poter decidere della propria vita, è simbolo di una mitica età dell'oro, di un matriarcato arcaico. È una donna determinata ma non inaridita da un cieco quanto efferato nichilismo materialistico, ella raccoglie e protegge nel suo focolare gli innumerevoli parenti e amici provenienti da ogni angolo della Russia, profondamente convinta del fatto che l'elemento principale dell'esistenza sia l'armonia e l'agire collettivo. Nel romanzo si assiste ad una continua comparazione di tempi e di mondi diversi, di generazioni differenti nell'unica prospettiva della rappresentazione di un

individuo liberato dall'incubo degli antichi delitti e di riti sanguinosi.

L'analisi dei vari livelli compositivi mette in rilievo proprio l'assenza di differenziazione tra ruoli principali e secondari in quanto tutti i personaggi, a cominciare da Medea, concorrono ad un flusso narrativo che è di per sé già un effetto del mito. Gli innumerevoli episodi, sia che siano riportati da una voce narrante sia che si svolgano sotto lo sguardo del lettore, vanno a costituire un intreccio estremamente articolato e caratterizzato da continue prolessi e analessi. Le scene, così come i personaggi, rappresentano degli archetipi: si sviluppano e vivono di una dimensione ontologica propria per sottolineare il loro valore di durata e di significatività.

Ljudmila Ulickaja osa ancora qualcosa di più: sottopone il mito classico ad un'operazione scompositiva, come se singoli frammenti dello stesso si staccassero da Medea e migrassero negli altri personaggi femminili. Se da un lato la Medea ulickiana incarna l'arcaica madre mediterranea ed è simbolo della verità e dell'ordine, dall'altro, Sandra, la sorella, rappresenta la parte più istintiva, passionale, è la donna che vive l'amore sensuale in maniera disinvolta; per contro, Maša, nipote di entrambe, si consuma in un amore non corrisposto che la porta alla negazione di se stessa, cioè al suicidio.

Per quel che riguarda dunque il trasferimento in terra russa del personaggio letterario della strega, della fattucchiera, si può parlare decisamente di uno stravolgimento: Medea non si presenta mai come avulsa dal territorio fisico in cui è calata, anzi diventa un tutt'uno con le descrizioni della natura circostante, che assume le tinte di un luogo remoto e fantastico, anch'esso immagine riflessa del mito antico (Ulickaja 2000, pp. 75-76). Per giunta, è un'infermiera con responsabilità di un certo peso come la gestione, in completa autonomia, durante la Seconda guerra mondiale, di un ospedale di campo. A questo abbassamento del registro mitico, per determinare una sorta di riequilibrio, fa da contrappunto una donna che, sin dalle prime battute, viene descritta quasi come una sciamana:

Le sue passeggiate non erano mai oziose: raccoglieva la salvia e il timo, la menta selvatica, il crespino, i funghi e la rosa di macchia e non si lasciava sfuggire le corniole, la formazione stratiforme dei cristalli di montagna, e le antiche monete annerite e sepolte nel suolo di quel modesto palcoscenico della storia mondiale. [...] Non solo ricordava dove e quando cogliere le piante di cui si poteva aver bisogno, ma prendeva mentalmente nota di tutti i cambiamenti che si verificavano a poco a poco, con il passare dei decenni, nel manto erboso. [...] Con le piante dei piedi percepiva tutti i flussi positivi dei luoghi natii. Non avrebbe scambiato questa terra in declino con nessun altro paese e in tutta la sua vita aveva lasciato la Crimea due volte soltanto, per sei settimane in tutto. (Ulickaja 2000, pp. 4-5)

Medea incarna il mito della Grande Madre Nutrice, depositaria di una religiosità arcaica. Tutti coloro che durante le estati afose e abbacinanti della Crimea affollano la casa di Medea compiono una sorta di pellegrinaggio, recandosi in adorazione estatica della Dea e offrendole i loro doni:

Nel piccolo spazio tra il ballatoio e la cucina d'estate, Georgij stava aprendo le due casse che aveva portato con sé e Medea assegnava un posto ad ogni cosa. Era un rituale. Tutti i visitatori portavano dei doni e Medea li accettava non a nome proprio, ma a nome della casa. (Ulickaja 2000: 15)

La casa e Medea formano un tutt'uno inscindibile che spinge i personaggi che popolano quel preciso spazio ad abbandonare le certezze del razionalismo "occidentale", quell'idea di unicità dell'esistenza con la conseguente e permanente idea della morte fisica di ciascuno di noi, e a confrontarsi con l'irrazionale, con l'angoscia dell'imponderabile, con la propria fragilità esistenziale (cfr. Evola 1997).

La casa di Medea è perciò un luogo mitico dove si incontrano epoche storiche e generazioni diverse, personaggi differenti animati da sentimenti e convinzioni talvolta opposti e contrastanti; qui trovano una giustificazione le visioni dell'"io" e del mondo, che generano pensieri adeguati e pratiche sociali necessarie per la costruzione di un nuovo esistere (Nisbett, Miyamoto 2005). Nel romanzo non è rappresentato il modello ristretto di famiglia nucleare di tradizione occidentale, ma una forma di aggregazione sociale in cui sono enfatizzate le relazioni familiari come elemento fondamentale di una società stabile e armoniosa, e che insiste sull'ideale culturale di un grande ed esteso nucleo, composto da più generazioni che coabitano e convivono sotto lo stesso tetto. Quello proposto da Ulickaja è un "modello familiare di interdipendenza emotiva" (cfr. Ackerman 1968), diffuso in particolare in Paesi non occidentali, che hanno conosciuto, in epoche molto recenti, uno sviluppo importante a livello socio-economico, caratterizzato da un'indipendenza materiale, conseguente all'urbanizzazione e all'aumento della ricchezza, e da un'interdipendenza psicologica ed emotiva, per cui i componenti della famiglia costruiscono legami vicendevoli significativi e molto stretti sotto il profilo psicologico. L'avvicendamento delle estati nella casa di Medea, delle stagioni, delle generazioni, il moltiplicarsi dei personaggi non hanno come effetto il dissolvimento dell'asse narrativo, al contrario, si rafforza la componente dialogica di un *my* condiviso e mai tragicamente distopico.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Qui propongo un ardito parallelo tra il romanzo di Ljudmila Ulickaja e quello di Evgenij Zamjatin, *Noi*. Le due opere si collocano su due piani diametralmente opposti. Nel primo si ha la rappresentazione di singoli individui la cui identità è definita attraverso l'appartenenza alla

## 5. Medea e Giasone

In linea con il mito, anche la Medea russa ha il suo Giasone, Samuil. L'incontro fra i due ha un che di paradossale e si realizza in una casa di cura per l'infertilità. Medea, che ha ventinove anni, una zitella nell'immaginario comune, svolge il suo lavoro di infermiera, mentre Samuil è un dentista, di dieci anni più grande, che "parlava a voce alta, scherzava, agitava i suoi strumenti in nichel, faceva la corte contemporaneamente a tutte le pazienti, proponeva ufficiosamente la sua collaborazione per il concepimento dei bambini" (Ulickaja 2000, p. 56).

È curiosa la circostanza in cui Samuil chiede la mano di Medea, che fisicamente non corrisponde affatto alla tipologia di donna da cui si sente attratto, come pure è curioso che candidamente lo confessi alla futura moglie. Ed è qui che Ulickaja interviene ulteriormente sul mito poiché, a dispetto delle apparenze, intende rappresentare la complementarità donna-uomo in un mondo superiore dove ognuno mette la propria esistenza nelle mani dell'altro in maniera incondizionata e con una dedizione assoluta che non potrà essere scalfita da niente:

Dopo l'operazione, però, [Samuil] si era sentito un po' alla volta meglio. Stranamente aveva ripreso le forze, anche se continuava ad essere di una magrezza impressionante. Medea gli faceva mangiare soltanto kaša e bere tisane preparate con le erbe che lei stessa raccoglieva. [...] Sapeva quel che faceva: le tisane gli ripulivano l'organismo dal veleno della malattia. [...] I dolori erano violenti ma intermittenti. [...] Per lo meno era vivo e Medea era pronta a sopportare quel fardello per tutta l'eternità. (Ulickaja 2000, pp. 177-178)

Eppure, in linea con il mito classico, anche Samuil tradisce. Di tradimenti, invero, Medea Mendes ne ha visti tanti, ne è stata spettatrice diretta, avvenivano sotto i suoi occhi: le nuove generazioni, i tanti nipoti, che abitavano la sua casa, erano figli nati al di fuori dei matrimoni e non per questo erano meno amati, anzi ancor di più era necessario costruire un cordone di sicurezza che solo la famiglia arcaica poteva garantire. Medea ha un atteggiamento di accoglienza e di solidarietà anche e soprattutto nei confronti delle altre donne e ciò le permetterà di superare il doppio inganno perpetrato a sua insaputa dal marito e da Sandra, l'amata sorella.

Samuil è quindi doppiamente colpevole: non sapremo mai se quest'uomo avrà avuto un moto di pentimento, tanto più che la relazione con la cognata dà i suoi frutti con la nascita di una bambina, Nika, nipote di

famiglia, al Paese, alla Storia; nel secondo è presentata una società dove l'essere umano risulta declassato ad un numero, avulso dal contesto e immerso in un non-tempo e in un non-luogo.

Medea così come lo sono gli altri quattro figli che Sandra avrà da quattro uomini diversi. Samuil custodirà il segreto fin oltre la sua stessa morte, cioè fino a quando Medea, per caso, non scoprirà la verità leggendo una lettera rivelatrice (Ulickaja 2000, pp. 201-202).

Ma ecco il colpo di scena: Medea prende definitivamente le distanze dal codice comportamentale del modello classico, mutuato dagli eroi greci, che esige un risarcimento a qualsiasi costo per l'offesa ricevuta. La Medea dell'antichità colpisce Giasone non tanto negli affetti, quanto nell'annullamento della sua discendenza: con l'uccisione dei figli, con l'annientamento della sua progenie, egli sarà solo perché nessuno continuerà i culti e la tradizione della sua casa.

La nuova Medea, al contrario, non rinnegherà l'abnegazione e l'amore nei confronti del marito poiché il suo ruolo è quello della donna-compagna, che agisce e si esprime autonomamente, e non quello della fattrice che nutre l'uomo nel corpo e lo appaga nel sesso. Tale dimensione rimanda ad una rivisitazione femminista del mito realizzata in un testo ad opera di Maricla Boggio, con la messa in scena di Lorenzo Salvetti (1981), dove c'è una Medea, sul lettino dell'analista, che cerca di trovare un equilibrio dopo il tradimento del marito e si interroga se il sentirsi necessaria come un oggetto da cucina, come uno spazzolino da denti o una lavabiancheria possa essere davvero considerato amore (Boggio 1981, p. 81).

La Medea di Ulickaja non può vedere in Sandra-Creusa un temibile doppio, una rivale da odiare, innanzitutto perché è sua sorella – e con questo l'autrice non si stanca di rimarcare l'importanza dei legami di sangue e della discendenza – e, in secondo luogo, perché incarna la figura della donna-oggetto in una società maschilista e patriarcale. L'amore passionale, l'amore che consuma e che brucia la Medea classica, è estraneo a questa Medea, che è sì tormentata dalla lettera, dai ricordi, dalla scoperta di un tabù infranto, ma non sprofonda nell'abisso. Il viaggio che doveva portarla a Mosca, dalla sorella, si trasforma così in un percorso nel profondo dell'inconscio, un cammino catartico, che le farà cambiare la meta proprio quando sta per raggiungerla.

## 6. Topos e logos come conclusione

Nel cammino compiuto da Medea è possibile rilevare due cronotopi "minori", cioè quello dell'incontro e della strada o del viaggio. Il binomio incontro-viaggio raggiunge picchi di notevole intensità poiché il luogo, Mosca, diviene emblematico nella ricostruzione di un rapporto familiare che sembra essere destinato ad un conflitto insanabile. Nella concettualizzazione del viaggio e del cammino che Medea compie sembra vi sia un lento scivolamento del tempo nello spazio, ovvero lo spazio percorso si traduce nel

tempo che scorre e che innesca il cambiamento della protagonista. Tale metamorfosi si completerà non tanto raggiungendo Mosca, quanto preferendo deviare il cammino in direzione di Taškent, dove vive la cara amica Elenočka. In tal modo Ulickaja determina un capovolgimento delle categorie antinomiche centro-periferia: la capitale resterà ai confini di una cartina geografica che Medea va a tracciare con il suo viaggio, mentre la Crimea e la casa saranno il centro nevralgico della famiglia, motore immobile verso cui tutti tendono, luogo mitico di libertà e di semplicità armoniosa (Clowes 2011, p. 135). L'antitesi centro-periferia richiama immediatamente l'opposizione Nord-Sud, dove il Nord ha una valenza negativa ed è rappresentato ancora una volta da Mosca, e il Sud che, con la Crimea, è la polarità positiva.<sup>4</sup>

Il lento avanzare del treno, che la porterà Taškent, fa scivolare Medea in un flusso della memoria mentre le epoche passate scorrono come dei fotogrammi:

Lungo le rotaie, sotto l'erba sottile di primavera, giaceva la guerra finita otto anni prima: crateri appiattiti colmi di acqua scura, resti incrostati nel terreno e ossa di cui era piena la terra da Rostov a Sal'sk, da Sal'sk a Stalingrado. (Ulickaja 2000, p. 199)

A Taškent, circondata dall'affetto di Lenočka, del fratello e dei nipoti, dal calore della famiglia, ritroverà la pace interiore e tornerà ad essere “uno scoglio in mezzo al mare” (Ulickaja 2000, p. 217), simbolo dell'immutabilità dell'essere in opposizione alla liquidità del non-essere. È con la concettualizzazione cronotopica di “centro” che Ulickaja va a rappresentare la disgregazione dell'identità dell'individuo, sottoposto com'è ai cambiamenti repentini che, nello specifico, una città come Mosca impone, con i suoi ritmi vorticosi e con un paradigma artificiale dell'esistenza.

I tragici eventi, l'amore, la malattia, il tradimento, la morte, assurgono ad una sintesi superiore che segnerà per le nuove vite il cammino da compiere. In quest'ottica la casa in Crimea sarà, ancora una volta, il luogo da cui tutto ha origine e a cui tutto tende e dove Medea riabbraccerà la tanto amata sorella Sandra. Questo incontro può avvenire perché l'eroina ulickiana avrà innanzitutto perdonato se stessa per aver ceduto, anche solo per un attimo, ad un sentimento a lei estraneo, impossibile da decifrare, simile forse a quella necessità di pareggiare i conti appartenuta certo alla sua antesignana classica, ma da tempo rimosso in virtù della necessità di un'adeguata

<sup>4</sup> Come afferma Otrošenko, “Il senso dello spazio non nasce improvvisamente nell'uomo: nell'infanzia è strettamente legato alla percezione individuale e ai miti personali. [...] L'uomo è solito dividere lo spazio in parti; lo confermano tutte le mitologie del mondo. [...] Non si tratta semplicemente di *loci* mitici dislocati in parti diverse del mondo, bensì di spazi essenzialmente diversi, strutturati in modo tale che il passaggio da uno all'altro è pericoloso, impossibile, oppure è possibile solo mediante diverse metamorfosi e la morte” (2005, p. 175).

costruzione dell'io. Al ritorno dal suo viaggio, al riparo della sua Casa, Medea si rivolge al Dio cristiano per i doni che ha ricevuto (Ulickaja 2000, pp. 195-196) e che le hanno permesso un rinnovamento nello spirito. La perdita del mito può essere tollerata poiché, coincidendo con il ricongiungimento dell'individuo al mondo ancestrale e con il disconoscimento del reale materialistico ed esteriore, attua una sintesi di un Sé, nucleo centrale e unificante della persona, creazione continua che si realizza nel superamento dei propri limiti e nell'affermazione della propria identità con un proprio progetto da realizzarsi in armonia con quello degli altri e con la natura circostante.

**Bionota:** Gloria Politi svolge dal 2003 attività di docenza presso l'Università del Salento. Ricercatore confermato dal 2007, è professore aggregato di Lingua e traduzione Russa nel Dipartimento di Studi Umanistici, dopo un Phd in “Scienze Filologiche, Linguistiche, Letterarie e Glottodidattiche” ed esperienze formative all'estero presso le Università Statali di Mosca e San Pietroburgo. I suoi temi di ricerca spaziano dalla linguistica russa alla didattica del Russo L2, alla letteratura russa con particolare attenzione per l'opera di autrici contemporanee, alla traduzione in una prospettiva comparatistica e critica. Tra i suoi contributi scientifici, pubblicati su riviste specialistiche italiane e straniere, *L'io nell'altro, l'io e l'altro in Il tempo delle donne di Elena Čižova, Femininnoe i maskulinnoe v proze pervoj volny russkoj emigracii. Memuary kak dokumental'naja proza i mifologija povsednevnosti, Verticalità e orizzontalità nella prosa di Ljudmila Ulickaja, Mitologie, poiesi e mitopoiesi. La narrazione femminile nella letteratura russa contemporanea*. Attualmente è coordinatrice nazionale del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (P.R.I.N. 2015), dal titolo “(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato”.

**Recapito autore:** [gloria.politi@unisalento.it](mailto:gloria.politi@unisalento.it)

## Riferimenti bibliografici

- Ackerman N.W. 1968, *Psicodinamica della vita familiare*, Boringhieri, Torino.
- Adriani E. 2006, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra, Padova.
- Alvaro C. 1949, *Lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, prima rappresentazione al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio 1949, regia di Tat'jana Pavlova, nota introduttiva di Palmieri E.F., in "Sipario" IV 40-1, pp. 45-58.
- Alvaro C. 1950, *La Pavlova e Medea*, in già "Il Mondo", 11.03.1950.
- Alvaro C. 1966, *La lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano.
- Alvaro C. 1999, *Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.
- Barthes R. 1974, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Bauman Z. 2001, *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna.
- Belli A. 1967, *Lenormand's Asie and Anderson's The Wingless Victory*, in "Comparative Literature" vol. 19, pp. 226-239.
- Berger P.L., Berger B. and Kellner H. 1973, *The homeless mind*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Bettini M. e Pucci G. 2017, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.
- Boggio M. 1981, *Medea. Monologo per attrice con voci*, in "Ridotto" 1-2.
- Bona G. 1997, *Alla ricerca di Medea*, in Uglione R. (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea, Torino, 23-24 ottobre 1995*, Celid, Torino, pp. 201-213.
- Brecht B. 1934, *Medea von Lód (1934)*, in Hecht W. et al. (Hrsg.), *Bertolt Brecht. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M.
- Bruni P. 2008, *Cesare Pavese. Il mare, le donne, il sentimento tragico*, Pellegrini Editore, Cosenza.
- Calabrese S. 2017, *L'Oriente e il family novel necessario*, in "Enthymema" XX, pp. 52-63.
- Canzaniello E. 2017, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in "Enthymema" XX, pp. 88-111.
- Casata M.L. 1974, *Corrado Alvaro: introduzione e guida allo studio dell'opera alvariana*, Le Monnier, Firenze.
- Clowes E.W. 2011, *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Euripide 2008, *Medea*, Feltrinelli, Milano.
- Evola J. 1997, *Rivolta contro il mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Ferrazzi M. 1990, *La Povesť russa tra Evo antico ed Evo moderno*, in "Europa Orientalis" 9, pp. 9-21.
- Filippi P.M. 1981, *Le riscritture infinite di un mito. La Medea di Franz Grillparzer e la Medea di Christa Wolf*, in "Atti Accademia Roveretana degli Agiati" serie 8 vol. II, pp. 169-179.
- Foote N.N. 1951, *Identification as the basis for a theory of motivation*, in "American sociological review" XVI, pp. 14-21.
- Frye N. 1980, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Gazich R. (a cura di) 2000, *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca (Brescia, febbraio 1998)*, Vita e Pensiero, Milano.

- Giannini P. 2000, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in Gentili B. e Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia.
- Goffman E. 2003, *Espressione e identità*, Il Mulino, Bologna.
- Imposti G. 2004, *Lo sviluppo dei gendernye issledovanija in Russia nell'ultimo decennio*, in "Studi Slavistici" I, pp. 105-114.
- Imposti G. (a cura di) 2005, *Conversazione con lo scrittore Vladislav Otrosenko sulla sua concezione dei generi narrativi*, in "eSamizdat" 1 (III), pp. 15-20.
- Jung C.G. 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kerényi K. e Jung C.G. 1948, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi, Torino.
- Knight R.C. 1991, *Corneille's Tragedies: the Role of the Unexpected*, University of Wales Press, Cardiff.
- Lombardi C. 2012, *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*, in "Entymema" VII, pp. 116-130.
- Malinowski B. 1976, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Newton Compton, Roma.
- Manuwald G. 2013, *Medea: Transformations of a Greek Figure in Latin Literature*, in "Greece & Rome" 60, pp. 114-135.
- Martina A. 1990, *La Medea di Seneca, Euripide e Ovidio*, in "Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica" 8, pp. 135-156.
- Martini M. 2002, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'URSS*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mazzoli G. 1997, *Medea in Seneca: il logos del furor*, in Uglione R. (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, Celid, Torino, pp. 93-105.
- Müller H. 1991, *Germania: morte a Berlino e altri testi*, Ubulibri, Milano.
- Nisbett R.E. and Miyamoto Y. 2005, *The influence of Culture: Holistic Versus Analytic Perception*, in "Trends in Cognitive Sciences" 9, pp. 467-473.
- Otrosenko V. 2005, *Lo scrittore e lo spazio*, in Albertazzi S., Imposti G. e Possamai D. (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova, pp. 175-189.
- Ovidio P.N. 2011, *Eroidi*, Garzanti, Milano.
- Ovidio P.N. 2015, *Le metamorfosi*, Garzanti, Milano.
- Pasolini P.P. 1991, *Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano.
- Pasolini P.P. 2006, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Garzanti, Milano.
- Saidov A. 2003, *Subbotnee interv'ju. Ljudmila Ulickaja*, in "Radio svoboda", <https://www.svoboda.org/a/24188014.html> (20.01.2020).
- Seneca L.A. 1989, *Medea, Fedra*, Rizzoli BUR, Milano.
- Taylor C. 1993, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano.
- Tedeschi G. 2005, *Medea e gli Argonauti nei poeti greci*, in Crevatin F. e Tedeschi G. (a cura di), *Scrivere, Leggere, Interpretare: studi di antichità in onore di Sergio Daris*, EUT, Trieste, pp. 304-334.
- Torre C. 2009, *Seneca tragico vs. Seneca filosofo. Nuovi approcci a una vecchia querelle*, in Costazza A. (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano, pp. 41-66.
- Ulickaja L. 1996, *Medeja i eë deti*, in "Novyj Mir" 3-4.
- Ulickaja L. 2000, *Medea*, Einaudi, Torino.
- Ulickaja L.E. 2001, *Medeja i eë deti*, Vagrius, Moskva.
- Ulickaja L.E. 2011, *Devočki*, AST, Moskva.

- Ulickaja L.E. 2015, *Bylo takoe čuvstvo, čto posypljutsja skelety iz škafa*, [www.lenta.ru/articles/2015/10/31/ulitskaja/](http://www.lenta.ru/articles/2015/10/31/ulitskaja/) (10.01.2020).
- Ulickaja L.E. 2016, *Medeja i eë deti*, AST, Moskva.
- Violi P. 2014, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- Wolf C. 1996, *Voci*, ed. e/o, Roma.



# MERMAIDISM

## The Poetry of Julia Fiedorczuk

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA  
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH POLSKIEJ AKADEMII NAUK

**Abstract** – The article deals with the range of ways myths function in the poetry of Julia Fiedorczuk. As well as being a poet, Fiedorczuk is also a professional academic, translator. Her writing, rooted in American modernist poetry, while also belonging to the fields of eco-criticism and feminism, is one of the most fascinating bodies of work in Poland today. This article analyses the poetic strategies known as hybridism, describing it on numerous semantic levels. In it, I introduce the category of mermaidism, which is connected with hybridism; it is the creative foundation for poetry which opposes the forces of unification, bonding, thinking of continuum and symmetry.

**Keywords:** Julia Fiedorczuk; mermaidism; hybridity; ecopoetics; re-mythologisation.

### 1. Old and new myths

Following 1989, literature written by women in Poland had to deal not only with the political transformation taking place at the time, but also changes within the cultural sphere. Feminist critical approaches from the West began to have a broader influence, making reference to post-structuralist theory, Marxism, psychoanalysis and so on. This facilitated the flourishing of intellectual activity in the ensuing years, involving women writers and poets emerging from academic circles. Following theories from abroad, myths analysed by feminist criticism also arrived on Polish shores, quickly and permanently taking up home in critical and literary writing. Alongside the domestic repertoire, ensuring the permanent presence of the Mother Pole as virgin-knight, new takes on visions of the “witch” and “madwoman” followed, including characters such as Demeter and Ceres, Cinderella, Ophelia and also Athena. And yet above all, every sorts of precursors make their feministic mark: Arachne, the Moirai, expressing different strategies of women’s writing, agency and identity<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A substantial store of writing is available on this theme: Szczuka 2003, Borkowska 1996, Janion 1996, Kłosińska 2001, Świerkosz 2017, Kłosińska, 1999, Kłosińska 2004, Kłosińska 2010.

In this intermediate period, several manifestations of mythic thinking emerged. Traditional conceptions of myths did not vanish, those referring to pasts both distant and recent, serving as examples, allegories or author masks. They co-existed with attempts to create a new female mythology – some better, some worse. The biggest danger to literary originality itself turned out to be the “handy” narrations with ready interpretations emerging from feminist critique.

The demythologising trend seems most interesting, revealing the erosion of the narrative structures, while also trying to become included in this new reality, in order to eventually remodel it. Within its frameworks, we encounter a new poetic language, testing the limits of expression, testing meanings, deconstructing frames, working to broaden the scope of civic consciousness, understanding in multidimensional contexts the politicality of art (see Fiedorczuk, Beltrán 2015). This poetry also makes use of a rich repertoire of mythical figures, though most often in order to reconfigure the old and create some new meanings.

## 2. “I am a female poet”

As a result, it is worth taking a closer look at Julia Fiedorczuk (born 1975), a poet, writer, critic and academic. Since 1998, she has been lecturing American Literature and Literary Theory at the Warsaw University Institute of English Studies. She is a respected author of works on the topic of ecopoetics. Two books are worth mentioning here: *Ekopoetyka a konwencje poezji amerykańskiej XX wieku* (Ecopoetics and Conventions of 20th-century American Poetry) and *Ekopoetyka* (Ecopoetics) (co-authored by Gerardo Beltrán), published in 2015. Frequently nominated for literary prizes (Nike Prize 2016, Silesius 2018), Fiedorczuk won the Polish Publishers Association Prize for her poetry debut *Listopad nad Narwią* (November on the River Narew, 2000), going on to win the Wisława Szymborska Prize for Poetry in 2018. She has written the following volumes of poetry: *Bio* (2004), *Planeta rzeczy zagubionych* (Planet of Lost Property, 2006), *Tlen* (Oxygen, 2009), *tuż-tuż* (any moment, 2012), *Psalmy* (Psalms, 2017). The year 2010 saw the publication of her collection of short stories *Poranek Marii i inne opowiadania* (Maria’s Morning), followed by other prose works: *Biała Ofelia* (White Ophelia, 2011), *Nieważkość* (Weightlessness, 2015), *Bliskie kraje* (Near Lands, 2016).

Critics judge her poetry to be reserved, intellectual, and self-conscious – perceptions the poet herself does not deny, stressing in interviews that she very much values “precision” and her own academic poetic background. Fiedorczuk is known for commenting upon her work, saying in an interview with *Dwutygodnik* magazine: “I am trying to integrate artistic and academic

sensibilities” (Fiedorczuk, Łubieński 2016). Joanna Grądział-Wójcik considers her to be part of a “neo-avant-garde” trend in poetry and draws our attention to Fiedorczuk’s “program of multi-layered constellation”: “The author’s works include multi-genre literary (not only) expressions, serving the function of para-texts for poetry, their essence being a self-referencing, meta-critical and aspirational approach to the art of writing. And yet we must remember that this multi-contextual activity, though bound with eco-poetic frameworks, doesn’t have to amount to a coherent whole – it is not by accident that Fiedorczuk makes use of a range of different forms” (Grądział-Wójcik 2018b, p. 124).

The intellectuality of her poetry resides next to sensuality, lyricism and engagement in environmental problems, with specific consideration given to the essence of language, where the conventions of erotic poetry come up against references to contemporary physics or philosophy. The fixed link in all of these connections is femininity, something the poet herself refers to:

I cannot imagine writing stripped of gender: I always write as a woman. Just as I cannot imagine that anyone who is a mother could separate that aspect of her experience completely from the part of her in which she is a poet. (Fiedorczuk, Winiarski 2010)

Fiedorczuk does not try to expose her femininity, often limiting herself to the softness and fluidity of metaphors. This point of view, which she has frequently stressed, should be understood as an alternative to patriarchal writing, proving that poetry does not have to be written by men in order to be understood as good – it is enough that her work has an intellectual character: “In fact, I tend to think most of all when I am writing. And I think this is why I write, in order to more intensively – and systematically – think” (Grądział-Wójcik J. 2018b, p. 125). What matters most to her is the connection between writing and living. In a conversation with Olena Sheremet (13.01.2014), she admitted that the declaration “I am a female poet” is an act of courage in a world of publishing dominated by men, where revealing one’s gender has its political consequences. Hence, she treats writing as a battle, not just on a linguistic level, but also in the public domain (Fiedorczuk, Sheremet 2014).

### 3. Academic inspirations

In interviews, Fiedorczuk devotes a lot of time to her academic sources of inspiration, often repeating that she was raised on Anglo-American modernism, and though she sees herself as a postmodernist, the masters she feels inspired by are Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, Laura Riding, Mina Loy, and Hilda Doolittle. It might be said that their work

has been a training ground preparing her to write her own poetry. Their poetic programmes and ways of seeing the world are congruent with her world views, her understanding of poetry, ecopoetics, ethics and above all of language itself. As a consequence, in both her understanding and her practice, poetry must remain obtuse, ambiguous, seeing as reality is always inaccessible to us. Language can be a record of loss, or else of longing for effusive reality, a source of energy, of hunger for existence, “it is erotic, loving and wild energy” (Fiedorczuk, Czartoryski 2017). Fiedorczuk speaks of the essential need to be involved – literature, through its sensitivity, has responsibility for our world; Fiedorczuk stresses that poetry does not define itself, it is not autonomous, it cannot be egoistical, but it must be a gesture, an action, responsibility for life on Earth, it has to be a home shared by all human and non-human beings, while poetry should be one of the ways of inhabiting this shared space (Fiedorczuk, Czartoryski 2017).

Such an approach forces us to consider the deeper, less accessible layers of Fiedorczuk’s poetry. The author herself draws readers’ attention to the figurative aspect of her language, to the numerous rhetorical tropes she makes use of (Fiedorczuk, Drotkiewicz 2015). I would like to note two metaphors she uses, rooted as they are in mythology. A spider weaving its web is an important metaphor in poetic expression, leading to numerous myths about Arachne. The poet herself offers up a way into her work:

I am deeply convinced that there are mutual connections between various elements of reality, between beings, phenomena and processes. At times, I feel this very strongly. I also think that nature’s creative output, its natural *poesis* – the art of a spider weaving its web, the art of a river plotting its own course – is related to the human imagination, which creates images, poems, and perhaps even political visions. (Fiedorczuk, Łubieński 2016)

Another myth she makes reference to is the story of Echo as told by Ovid. Fiedorczuk uses it for a title of her own work, being an allusion to Elizabeth Bishop’s villanelle *One Art*. Fiedorczuk’s poem is supposed to be a literal echo, arousing sensual associations. It does not contain negative connotations, and its mimetic character is meant to conduct a dialogue with the villanelle. It is above all an expression of adoration and respect the Polish poet feels for her American peer:

Echo is the name given to a nymph who vanished due to her unrequited love for Narcissus, but this is also a metaphor of this loss of meaning in language [...]. In the poem *Echo*, I was most interested in telling the story of a specific love. According to the best-known version of this myth, Echo began to vanish when Narcissus rejected her feelings. She began to diminish, until all that was left of her was a voice. In addition, an evil goddess forbade her from speaking in her own name and Echo had to from then on only repeat that which others

had said. This is a very troubling tale about the lack of love and marginalisation. (Fiedorczuk, Mikurda 2006)

#### 4. The hybridity of poetry

Fiedorczuk's work contains other, less straightforward references to myths, to a large degree defining the structure of her imagination. She represents a form of hybridity which involves the binding of heterogeneous elements. The hybridity of her poetry is on the one hand fluidity, and on the other fragmentation, movement from up-close perspectives to seeing the world from a bird's eye view, also involving a lack of synthesis, incompleteness, a conflicted way of seeing and understanding. This form is found on many levels of her creative and academic life. The first indicator is in her decision to combine academic and artistic work, in which she sees no conflict, no opposition, stressing that her artistic and academic outputs co-exist by osmosis, meshing together, creating new entities, new values. In my understanding of hybridity, which I will refer to as "mermaidism", we are not dealing with opposites, but with a point at which various elements meet and the connection which is their outcome. A key aspect of this is the way in which, and the moment when, diverse, ill-fitting ingredients combine.

Before I go on to explain this phenomenon, I would like to note that we ought to refrain from treating Fiedorczuk's academic works as guides to her poetry, since she herself avoids creating simple connections, more likely as she is to set traps for those readers looking for shortcuts to her work. Quite often, such rope bridges hang over chasms, as they are only half-way completed, and one has to stop in order to make a leap or else to retreat back to solid land and admit to being helpless. It is worth, however, at least at the outset, making use of the well-worn path she has prepared in order to see where it will lead us. Fiedorczuk places herself between many disciplines: literature, academia, literary criticism and philosophy. The area she is most interested in is ecopoetics, understood not only as a theory, but also an "interdisciplinary practice of co-creating both a human and non-human world" (Fiedorczuk 2015, p. 137) which rejects the illusory idea of a return to nature. Hence in her theoretical reflection we find the tendencies to deconstruct traditional myths about nature and a search for a new language which would allow the coexistence of that which is human and non-human. In her book titled *Cyborg w ogrodzie* (Cyborg in the Garden) she poses the question: "What is possible in the face of the current ecological crisis?" (Fiedorczuk 2015, p. 108). And metaphorically she answers: "A poem is a momentary sort of cosmos, a practical lesson in new ways of being" (Fiedorczuk 2015, p. 138).

## 5. Wilderness

For Fiedorczuk, creating, becoming, vanishing and being are aspects of contemporary poetry which is a place where the unbridled can flourish, something she finds most desirable and attractive (H. D. Thoreau, *Walking*: “In literature it is only the wild that attracts us” (Fiedorczuk 2015, p. 20)). And yet wildness for her does not mean nature understood in a traditional sense<sup>2</sup>. Questions regarding where we can find that which is untamed are appropriate, seeing as we no longer have access to territories unaffected by human intervention. Following Gary Snyder, Fiedorczuk answers:

[wilderness] is everywhere; mushroom colonies which are impossible to shift, the same true of moss, mould, yeast and other similar organic colonies, which surround us and live in us. Mice outside our homes, deer on motorways, spiders in room corners, the human body a wild territory, the same true of language. (Fiedorczuk 2015, p. 59)

She refers to the poetry of Thoreau, who is fascinated by that which is untamed: she quotes his lines, which do seem very close to her heart: “The most alive is the wildest”. She also adds: “He perceived the surprising analogies between various forms of nature and the creations of the human mind, could see the mutual intermingling of that which John Cage called the unembarrassed aspect of all things” (Fiedorczuk 2015, p. 58).

Poetry is to her above all an exploration of the wild aspects of language (Fiedorczuk 2015, p. 59). She looks for places where the body, mind and reality connect, for it is there that language can develop unfettered by shame, becoming a transcendental experience (Fiedorczuk 2015, p. 60). This is why, according to Fiedorczuk, poetry should ridicule myths and remain uncouth, in order to be able to invent new forms of communication. She believes that on a planet facing catastrophe, only poetry can save us (save and allow us to live). In many of her poems we find a connection between words, water and sunshine. Poetry (*poiesis*) is creation, much like wild nature is self-creation (*autopoiesis*), for example in the process of photosynthesis (Fiedorczuk 2015, p. 126).

<sup>2</sup> “Can the term ‘wild nature’ have any sort of application in times when essentially every corner of planet Earth bears the marks of human activity, in the form of cities, transportation networks, arable fields, along with impurities found in the earth, water, air? This question is answered by Rebecca Raglon [...] introducing the notion of *anthropogenic wildness*” (Fiedorczuk 2015, p. 62).

## 6. Myths of nature

Fiedorczuk's academic and artistic activities are accompanied by the desire to unmask the anachronistic character of beliefs related to myths about nature. This is why she avoids using a moralising tone, seeking a language that allows the expression of connections between poetry and the natural environment, believing in the power of ecological imagination which undermines oppositions such as nature/culture and civilisation/wildness. In her opinion, the basic task of ecocriticism is to "research and deconstruct outmoded conceptual constructions related to trans-human nature" and she is aware that this is very difficult, seeing as the constructions of the human imagination and logical mind have long lifespans, especially if they relate to questions so closely related to definitions of humanity, such as the relationship between human beings and that which is not human (Fiedorczuk 2015, p. 14).

As a researcher and poet, she believes that the process of deconstructing myths involving nature is essential. Perceiving nature which people love and hate remains culturally conditioned (Fiedorczuk 2015, p. 93). The nature/culture opposition has a teleological and metaphysical aspect, where nature, being a human imaginary construct, is a place where various phantasms are produced and has little to do with reality – hence Fiedorczuk calls for the debunking of dominant myths. Two of them are the most dangerous: the first presents nature as a fallen region of being, a domain of the necessary (*Ananke*), something only human beings can break free of. The second, equally poisonous, weaves a tale about a paradise lost – most powerfully related to Western culture. Eden is a narcissistic projection of the psyche, emerging from a need for order, security and fulfilment (Fiedorczuk 2015, p. 148).

## 7. Between *bios* and *techne*

In spite of the effort invested in unmasking myths and phantasms, Fiedorczuk is aware that it is not easy to free oneself from them, hence she seeks forms which are more open, giving hope for their development or else a chance to abandon them. One can see this in her attitude to various feminist trends, since she separates herself from goddess-centred ecofeminism and essentialism which identifies women with nature, the body or reproduction, looking for a place for herself in cyborg mythologies, revealing paradoxes involved in female identities, and beyond<sup>3</sup>. In her theoretical works,

<sup>3</sup> Fiedorczuk perceives in *A Cyborg Manifesto* (1985) by Donna Haraway a source of inspiration for her poetry: "Cyborgs are cybernetic organisms, hybrids containing elements of machine and

Fiedorczuk perceives – within a hybrid cybernetic organism, containing elements of both machine and organism – potentiality understood as a model of being. This new ontology stripped of beginning, avoiding singularity, does not perform cuts between material reality and the imagination. The poet is drawn by the space between *bios* and *techne*, its as yet not fully explored limits. Her favourite word, in spite of its mythological connotations, is “garden”. It often also appears in her poetry. This does not mean a return to paradise, but more a place in between. Gardens for Fiedorczuk “much like the cyborg, are a hybrid – combining the natural with the artificial, bios and techne” (Fiedorczuk 2015, p. 187).

Fiedorczuk, in her theoretical works, assures us that she is seeking the wildest places, in order to be able to practise poetry, hence we might expect her poems to contain manifestations of freedom, to be unrestrained and spontaneous. But no, she plants gardens upon wild territories; imposing a certain rigour upon her language, not allowing any excesses: instead of ecstasy, rather: ascetics and precision. This type of antinomianism of the wild and the ordered brings to mind the practices of Gelsomina, the protagonist of *La Strada*, who in places far from civilisation, belonging to neither city nor village, planted tomatoes by the roadside. Gelsomina, though sold to Zampano, a travelling artist who journeys around various towns on an old motorcycle, sold off by the US army, is wild and strange. She is pure poetry, but in the world she has been born into she has been assigned the role of a clown banging on a tin drum, amusing the public. Her painted-on smile and real tears create hybrid entanglements which surround her character. Her oddness and hybrid aspect are reflected in the image of a siren painted on Zampano’s circus hut. This human/non-human, fish-woman creature is also a key to reading Fiedorczuk’s poetry.

## 8. “Mermaidism”

Her work is rich in aquatic motifs, which are remorselessly subjected to demythologising and re-mythologising. Aspects liberating associations with the subconscious sphere, connotative with corporeality and female experience, are well recognised by feminist critique, which sees water as a space where female subjectivity can be expressed. This is where creative

organism, creatures which reflect social reality, and are fictional at the same time. But cyborgs are also useful tools for criticisms – thanks to them, human awkwardness is revealed, soon to be transformed into godlike creatures with prosthetic attachments, once nature has been dominated. [...] “Cyborg people on the one hand, as a side product of technologization, can contest existing social roles, but on the other it is a fundamental element of the human condition as such, whether we like it or not” (Fiedorczuk 2015, p. 184).

strategies can be perceived, something which to I have given the tentative name “mermaidism”, involving the connection of two or more ill-fitting elements. This is important, seeing as their value should be seen not only through the prism of new forms, but also capturing the moment before they are tied together, as well as sensing the point of “contact”. As a result, a whole spectrum of ill-fittingness reveals itself.

Mermaidism is a place of connection, in its depths hiding some sort of excessive touchiness and pain: “Do you not remember how much the Little Mermaid suffered when walking – as if she were walking on knife blades – when she cast off her fish tail [...]” – Laura Jackson (Riding) asks in her story *A Crown for Hans Andersen*, translated by Fiedorczuk (Jackson [Riding], 2012, p. 79).

Fiedorczuk’s poems are reminiscent of photographs which are very grainy and therefore characterised by significant resolution, as if she brought everything to life as something exceptional and unique. In spite of precise framing, the poems are filled with contrasts, cracks, gaps, things unsaid, surprising juxtapositions. In the introductory divergent reading of her works, we have the impression that the space between and beyond things widens, flowing in a way which is undirected, giving the impression of strangeness to familiar objects and the sense of closeness to unfamiliar things. She brings together elements which at first glance have nothing to do with one another, or else it seems they have come together by sheer chance. This first instinct of lostness and incomprehension changes quickly through intellectual efforts *per analogiam*, into a hybrid whole which is founded on our ability to connect opposites<sup>4</sup>. When our desire to understand is satiated, and congruent meanings emerge, allowing us to perceive their “singularity”, the wound located on the spot where parts connect becomes invisible and we stop sensing an uncomfortable unease.

Mermaidism as a creative attitude, which goes up against the powers of unification, coherence, creating continuities and symmetries, is found in Fiedorczuk’s direct statements – when asked whether the world’s symmetry conceals an answer to our most important questions, the poet answers in humble disagreement:

J.W.: *It is said that you – and I quote here – think that the secrets of the universe are contained in symmetries, analogies and repetitions. How do you arrive at such a, rather esoteric, conviction? From being the zodiac, always symmetrical, Pisces [laughs]?*

J.F.: Well now you see, yesterday was Charles Darwin’s birthday, radio stations constantly broadcasting mentions of the theory of evolution (a topic very close to my heart) and today I am of a mind to proclaim that everything is

<sup>4</sup> I took the concept of not understanding from Didi-Huberman (2011).

chaos, there is no order, only coincidence, and that this is incredible, that out of this somehow emerge encounters, desires, passions, all the beautiful nonsense of human and not only human existence. Symmetry is surely a matter of perception. (Fiedorczuk, Winiarski 2010)

In actual fact, Fiedorczuk's poetry is characterised by fluidity, changeability, transformation, constant becoming, represented by the ocean, sea or river. Water flows through her poems and creates a natural environment for them. Revealing through them the phantasms of the world of consumption, such as in the image of the Little Mermaid trying on leggings (*Za górami / Beyond the Mountains*)<sup>5</sup>, border on utopias about soft, safe "concavities". Among dominant figures, we can find fish, birds, and sirens<sup>6</sup>:

Kiedy byłam rybą  
 Kosmos jak zawsze okrągły  
 Miał przytulne ściany  
 Śniłam o boskich płetwach  
 Pióropuszcach i życiu  
 Po wodzie  
 Mówiono ogon  
 Odpada ale jest nagroda  
 Para bolesnych stóp  
 Nie wierzyłam w bajki. Zapusiłam  
 Skrzydła jak liście  
 Czarnych paproci  
 Och gdzież ja nie byłam!  
 Kiedy byłam rybą  
 Nie było w ogóle dni,  
 Seksu, ani różnicy.  
 Ciepło przychodziło  
 Z zewnątrz teraz  
 Mam w płucach nieznośnie  
 Lekkie powietrze  
 Mam pokusę morza  
 W zielonych tęczęwkach  
*Bio*  
 (Fiedorczuk 2004, p. 12)

<sup>5</sup> "Mała Syrenka przymierzy/ lśniące legginsy. Będzie miała w sieci/ Nylonową przyszłość" – "The little Mermaid will try on/ shiny leggings. She will have in the fishing net/ A nylon future" (Fiedorczuk 2004, p. 240).

<sup>6</sup> The motif of fluidity, of submerging, appears in Fiedorczuk's *White Ophelia*, in an erotic scene involving two women. This is a sort of fantasy, a utopia of lesbian love: "'Let us lie down', she said. They lay down facing one another, thighs entangled, feet touching. 'Your feet are cold', Anna said to Eliza, who was stroking her cheek. 'I know', she said, 'They are always cold'. Anna's head was spinning; she kept closing and reopening her eyes, thinking: A river runs through us. Thinking: I want to submerge myself in you" (Fiedorczuk 2011 p. 130).

When I was a fish  
 Space had cozy walls  
 And as always was round  
 I dreamed of divine fins  
 Feather headdresses and life  
 Upon the water  
 It was said the tail  
 Drops off but there is a reward:  
 A pair of aching feet.  
 I did not believe  
 In fairy tales. I grew  
 Wings like the fronds  
 Of black ferns.  
 Where did I  
 Not go!  
 When I was a fish  
 There were no days,  
 No sex, no difference.  
 Warmth came  
 From outside. Now  
 In my lungs I have unbearably  
 Light air.  
 I have the lure of the sea  
 In my green irises.  
 I look at the sky: o you  
 miraculous turret. I dance  
 For you.  
 (Translated by Bill Johnston)

## 9. Between the fish

Fiedorczuk places herself subversively between the fish, reformulating her own animal/non-human self. In our patriarchal culture, womanhood and its animalistic representations were presented as monstrous. This deformation, which leads to disrupted perceptions, marking women out as demonic, aroused reactions of repulsion, along with fascination and shivers of horror at witnessing something incredible. Our imaginations have been fed such images since the times of antiquity, found on the edges of waking and dreaming. In Christian Europe, representations of half-human/half-animal creatures were religious in nature, used to stigmatise sinners. Deformed, disproportionate, animalised characteristics assigned to hybrid human bodies were always intended to be warnings and cautionary tales – often, signs of divine retribution and also a reminder that the transgression which caused His wrath had to be atoned for (Courtine, Gdańsk 2011, pp. 352-353). On the other hand, on the edges of officially religious monstrosities, remaining a signature example of a different order in the world, is the intended being. For

Paracelsus, marine oddities are like comets which God shows to human beings. He stressed the intention behind the creation of monstrosities, and so they are for him not anti-values to life, but life itself (Paracelsus 2013).

Undoubtedly, Fiedorczuk consciously plays with this convention, one which gives women negative meanings, and turns them into a new sort of poetic material. Hence, we can look at fish, and also mermaids, as transitory forms, and though in official culture they can seem a danger to the norm or canon defining that which is human, they are rather, like other monstrosities, innovators on the route towards the creation of new solutions in our world:

Obudziłam się  
I byłam kobietą  
Od stóp, po końce włosów  
[...]  
Wstałam i miałam  
Stopy  
I czemuś dziesięć  
Śmiesznie małych palców.  
(Fiedorczuk 2000, p. 31)

I woke up  
And was a woman  
From toes to my hairs' ends  
[...]  
I rose and I had  
Feet  
And somehow ten  
Sweetly tiny toes.  
(Translated by Marek Kazmierski)

It is worth trying to answer questions such as: where did the sub-marine dream of being a fish come from in Fiedorczuk's poetry?

*Fotosynteza*  
A trzeba wyjść na ląd, opierzyć się i patrzeć  
Prosto w słońce.  
(Fiedorczuk 2004, p. 6)

*Photosynthesis*  
And yet on land you go, grow feathers and then gaze  
Straight at the sun.  
(Translated by Marek Kazmierski)

This fantasy reveals a collective intuition relating to prehistoric forms in the cellular memory of all living things covering prehistoric ages, while in the individual sphere this means a desire to be open to other life forms, often paid

for with suffering, and also desire to feel the tension between that which is and that which could be or else was:

*Lądy i oceany*

Dosłownie ogień jest nam bliski  
 Czasami czujesz go w podszwach stóp.  
 To znak, że kiedyś wszystko było boskim oceanem  
 Zaś głęboki czas ziemi wyraża się w liczbach tak zatrważających,  
 Że ich odkrycie odmieniło bieg ludzkich myśli.  
 Która rzecz jasna, spodziewa się gruntu  
 Pod nogami i przychylnej aury  
 Z tej perspektywy słońce jest czymś w rodzaju wieczności,  
 A może upartym podtekstem.  
 (Fiedorczyk 2006, p. 5)

*Lands and oceans*

It is precisely fire that is dear to us.  
 At times you feel it on the soles of your feet.  
 It's a sign that everything was once divine ocean,  
 while the deep time of earth is expressed in such disquieting numbers  
 that their discovery has changed the course of human thought.  
 Which, it goes without saying, expects the ground  
 beneath its feet, and a favorable ambience.  
 From this perspective the sun is something like eternity,  
 the sea a stubborn subtext.  
 (Translated by Bill Johnston)

## 10. "Play of possibility"

Fiedorczyk's poems reveal the sense that the borders between the human and non-human are fluid. In this vision we see an interaction between the worlds of culture, fantasy and nature, as a result leading to knowledge, enriched by the imagination, suggesting images deforming that which is into that which is possible. Jacob calls this modality the "play of possibility" (Jacob 1987). Our emotions: desires, concerns, fears, and curiosities are aspects which drive or disable the creation of such entanglements of possibility and past existence (Wieczorkiewicz 2009, p. 276). Fish hint at the fluidity of borders between worlds, such as the human and non-human, especially so the mermaid, a figure transmigrating from one form to another. Ovid himself wrote that "Our bodies also, always change unceasingly:/ we are not now what we were yesterday/ or we shall be tomorrow" (Ovid 1922). In the borderline sphere, which is governed by lability, a different sort of time order is in place: the old and the new, usually following on from one another, exist side by side and create new values without intermingling. Various manifestations of existence

can combine, co-existing on the basis of a certain sort of compromise (Wieczorkiewicz 2009, p. 165).

Fantasies of piscine roots, in a visual sphere accepting the form of a cross between a woman and a fish, are not blind accident, no product of crazed imagination, but testimony of a different sort of order, and also a submarine recollection of transfer from one life form into another:

*Fotosynteza*

Tamte podskórne  
Czasy podpływają bliżej. Są moje  
Na ułamek światła, momentalny bezdech  
I rozkoszny strach, który się zaraz rozproszy  
W musującej toni,  
(Fiedorczuk 2004, p. 6)

*Photosynthesis*

Those subcutaneous  
Times swimming ever closer. Are mine  
For a flash of light, instant of apnoea  
And delightful fear, which will scatter soon  
In effervescent depths,  
(Translated by Marek Kazmierski)

## 11. Mermaid tail

Ought we not to agree that the fish/mermaid tail is a painful sign of transference in nature itself, but also an intermediate state between nature and culture, art and technology? It also indicates that every living creature is formed of borrowed materials, while death, according to Louis-Vincent Thomas, is a process of returning that which was borrowed, meaning a separation of the elements. Every creature is thus only an intermediate and temporary link in the never-ending chain of life (Thomas 1991, p. 27). Fiedorczuk, in her poem *Kochankowie na otwartym morzu* (Lovers on the Open Seas), writes:

To jest planeta zagubionych rzeczy  
I ja jestem jedną z nich, pomyślała. Znów mam płetwy. Ruch  
Jest łatwy jeśli jest ślizem, łatwy, kiedy się jest gołębiem w powietrzu  
Wykonującym ślizg. Wszystko jedno życie, kiedy na niego czeka i mówi  
“teraz jestem twoja, należę do ciebie, należę do morza, do ziemi, do ciebie”.  
(Fiedorczuk 2006, p. 31)

This is a planet of lost items  
And I am one of them, she thought. I have fins again. Movement  
Comes easy when you are a loach, easy, when you are a dove in the air

Performing slides. It's all the same life, when it waits for him and says  
 "now I am yours, I belong to you, belong to the sea, to earth, to you".  
 (Translated by Marek Kazmierski)

Imagining a half-woman, half-fish is part of cultural processes, but also a record of experiences passed down over millions of years. Referring to the play of possibility and being convinced of the closeness of species, Italo Calvino in his *The Complete Cosmicomics* presents a story of an uncle-fish and his family, which has climbed out of the sea onto dry land and there, leaving their watery lives behind, swapped fins for limbs. The main protagonist, delighted with life on land, is surprised to find that his fiancée, having listened to the stories of the uncle (who remained a fish), decides to go back into the water<sup>7</sup>.

In contemporary science, Darwin's claim that changes in form take place randomly, and metamorphoses cannot be explained as some sort of general notion nature has, still holds today. Nature makes use of that which exists, choosing useful examples, hence perfecting and degeneration are preserved, or removed (Wieczorkiewicz 2009, p. 163). In the poem *Elektryczność (Electricity)* this intuition makes itself felt:

Pod spodem płetwy  
 Przetną kryształ wody  
 Jeszcze pluśnie ogon,  
 Potem przepadnie w zieleni, zwinna  
 Jak iskra (rozzarzona cząstka  
 Płonącego ciała, oderwana od całości).  
 (Fiedorczuk 2004, p. 11)

Down below are fins  
 Slicing the water's crystal,  
 The splash of a tail,  
 Then it will vanish in green, lithe  
 As a spark (redhot particle  
 Of burning flesh, torn from whole).  
 (Translated by Bill Johnston)

<sup>7</sup> It may be that Calvino's template was found in the axolotl (*ambystoma mexicanum*), an amphibian which, placed in water, behaves like fish. It is known that it was *Latimeria* (a rare genus of fish that includes two extant species: the West Indian Ocean and the Indonesian coelacanth) which produced *Labyrinthodontia*, and *Ichthyostegalia* is such an intermediate form. Few amphibians managed to adapt to land-based existence, giving rise to the evolution of reptiles. Some zoologists contend that this process of adapting to life on land was accidental, adventitious in relation to migration and ability to colonise the new island habitats of standing waters.

This recollection from a distant past described by Calvino, and also by Fiedorczuk, forces us to think that not only fish and mermaids, but every living being is a transient form, and thus open to change (Żylińska 2013, p. 15). Margrit Shildrick contends that the body is unstable, and though it materialises, and has a gender, it always, to use her terminology, “seeps through”. This fluidity, instability, wildness as represented by women with fish tails, also marks a connection with other bodies. The dream of being a fish/mermaid is based on a “radical opening to the multitudinous possible ways of becoming” (Żylińska 2013, pp. 52-53). Fiedorczuk frames this process of “co-becoming” in a similar way, postulating that we ought to broaden our perception of what it means to be human to include that which surrounds and permeates us. Water, air, plants, and animals are all a part of our being, but also of our bodies (Fiedorczuk 2019).

Gilles Deleuze presents proposals of a new ethics, which focuses on “the body becoming”, rather than being a pre-agreed, unchanging human subject. He holds that we ought to broaden the stream of life, opening up to that which is non-human and cross over beyond the limits of that which has already been imagined by people (Żylińska 2013, pp. 53-54). His assumptions seem close to the approach taken by Fiedorczuk, who sees the world as a singularity of matter both living and non-living:

Słowem się spotkamy  
 Gdzie kończy się ciało  
 W ciepłych łezkach ziemi  
 W czarnych  
 Piórach fali  
 Tej upartej  
 Która jednak  
 Musi się wygładzić.  
 (Fiedorczuk 2004, p. 21)

In a word we shall meet  
 Where the body ends  
 In warm tears of earth  
 In dark  
 Feathers wave  
 Of this stubborn  
 Which nevertheless  
 Must grow smooth.  
 (Translated by Bill Johnston)

The concept of a “body becoming” as a machine capable of affecting and subjected to affectation, submerged in the stream of life, is a subject which interests researchers of new technologies. In biotechnological processes, living and non-living elements enter into intimate relations with one another.

A point of reference might be matter itself, which, regardless of whether it is animated or inanimate, is constantly organising itself and creating systems (Jacob 1987, p. 51). Joanna Żylińska writes that

alliances (organic-inorganic) proposed by biotechnologies show that there exists a pattern which dismisses both thinking about life as something which permeates machinery, in order to power it, and thinking of technology as something added *post factum* to an innately living individual. (Żylińska 2013, p. 54)

## 12. Bricolage

Life understood as a manifestation of wildness and a technical process which includes all historical, genetic, affective investments also assumes creativity, something attested to by Fiedorczuk's poetry. Her creative research is also founded on using existing elements, fitting them together by changing forms, and arranging them in diverse combinations, in effect generating a new language and forms of expression different to those which had come before. In poetry and art, as in evolution, genetics and technologies, we thus have an endlessly wild and pain-filled bricolage (Jacob 1987, pp. 65-66). And in this sense the fish/mermaid tail – organic or artificial – is a useful element which can be attached to other bodies, which then always leads to surprising outcomes.

This is something perfectly understood by the sculptor Magdalena Abakanowicz. Commenting upon her work titled *Gry wojenne* (War games), she proclaimed that she had for a long time perceived trees as “complete beings”, but there finally came the moment when she saw through this and began to see a similarity between all of nature's creations. She understood that nature, in some way limited, designs its own self. Abakanowicz sensed that she wanted to intervene, deciding to add a different sort of material to the stumps of felled trees; juxtaposing trees and iron elements she thus created a form which was hybrid and “mermaidic” (Abakanowicz 1989, p. 156). Some years later, she spent time in the lake district of Masuria, where she recalls being taken aback by

muscular corpuses, scarred, filled with might and personality. They lay there, tensing their hulls, amputated limbs, pathetic in their gestures – uncertain what of: suffering, protest or else helplessness. I wanted to touch them, to study the details of shapes, in order to transform, to shift into a different sort of endurance. (Krukowski, Abakanowicz 1995, p. 161)

This way of understanding the mermaidic bricolage is also something referenced by the work of other female visual artists, who in their artistic

projects attempt to draw attention to the false game played by Europe, hiding its dislike of migrants, trying to reach the old continent, as well as indifference shown by democratic nations to changes in the climate. On 3 May 2017, as part of a show titled *Syrena herbem twym zwodnicza* (Sirens be your muddled coats of arms), exhibited at the Museum of Modern Art in Warsaw, Ola Koziół staged a performance of her piece titled *Ciągle ten sam śpiew Europy* (All the time Europe's same old song). The artist took on the character of Siren-Europa, singing her seductive, deceptive song.

In her own commentary, Koziół explained her actions:

When I think about who the siren is today, I see her as Europe, seductive, calling all those escaping war, drought, and poverty to cross seas, all those seeking a new, improved life. Europe, which entices with songs of a better world, draws people to her shores, yet offers them nothing other than the possibility of dying during the journey. (Unpublished text by Ola Koziół)

Agnieszka Zawadowska, in an unpublished commentary on her performance, draws our attention to a new way of seeing sirens. Previously, they guarded bridges, cities, states, homes, churches, and now according to Zawadowska they had themselves become trapped behind refugee camp barbed wire fences, behind tall walls, their tails filled with plastic flotsam, trash and dead fish. At times, their tails become bags from Ikea tossed onto a rubbish heap, or else a torn sleeping bag belonging to a homeless immigrant, who had managed to cross over to the promised land. The artist shows European countries as lacking empathy, unwilling to share with others, sensing the end of their own life cycle, surrendered to decadent wastefulness. The dried-out tail dumped on rubbish heaps makes it impossible for the mermaid to return to her native water. Such a return is pointless anyway, seeing as the seas are poisoned, while rivers dry up.

We find hybridity everywhere, having ourselves become hybrids as technology develops – although it might be said that we have always been such. The prosthetics we use, even as healthy people, turn us into a form of complex structure. In the past, a human being riding a horse was seen as something odd, and centaurs, in order to become cartoon characters, have made a long journey through our collective imaginations. At present, we do not imagine being able to function day to day without cars, computers and smartphones. Our daily lives, our thinking, creativity, fantasies are all based on mechanisms which bind different elements together. This is neither good nor bad. For are our ability to count and create wholes, our tendencies to go from quantity to quality, or else our fondness for playing games with metaphors not something unseemly? We do not even have to answer these questions. We treat these functions as natural, necessary, good, and at times beautiful. The danger is to be found in our idealism, in our pursuit of

perfection at all costs. We are satisfied with easy dualisms, superficially giving our reality an ordered form.

Dreams of symmetry and a unified reality blind us to the world which is imperfect, formed of unstable, ill-fitting parts. And we do everything in order to strip our ways of seeing of doubts, of unease, and all impurities are automatically removed. Meanwhile, the world is worth seeing, as shown in Fiedorczuk's poetry, on several levels simultaneously:

*Matematyka*

[...] co nas w mroku łączy, rozdziela i łączy, łączy, rozdziela i łączy;  
zaczyn nowego dnia.

(Fiedorczuk J. 2012, p. 39)

*Mathematics*

[...] something connects us in the dark, separates and connects, connects,  
separates and connects;  
the onset of a new day.

(Translated by Marek Kazmierski)

In conversation with Daria Lekowska, Fiedorczuk said: "Poetry was always situated on the line between the expressible and inexpressible. The same is somehow true of metaphors, through the ways in which they combine diverse elements – sometimes opposites – simultaneously avoiding moulding them together into one" (Fiedorczuk 2017, p. 120).

Fiedorczuk's whole body of work encourages us to see disconnections, connections and that which remains on the outer edges and hides in the depths, for it is thanks to those elements that our sensitivity becomes more focused, revealing mermaid places which retain painful memories of a past life and the moment of changing form, surrendered to the powers of forgetting.

**Bionote:** Monika Rudaś-Grodzka, Professor at IBL PAN, historian of ideas, literary historian of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, she presently also deals with women's spirituality. She is the head of the Women's Archive of the Polish Academy of Sciences. She established two imprints of IBL PAN Publishing: *Lupa obscura* and *Archiwum kobiet*. She published books *Make ideas sing. Platonic motifs in the life and works of Adam Mickiewicz in Vilnius-Kaunas period* and *Slav Sphinx and Polish mummy*. In 2018, she published *Letters from prison. Bronisława Waligórska, 1886*.

**Author's address:** [monika.rudas-grodzka@ibl.waw.pl](mailto:monika.rudas-grodzka@ibl.waw.pl)

**Acknowledgements:** We would like to thank Marek Kazmierski for the translation of this essay into English.

## References

- Borkowska G. 1996, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Brzezicka B. 2011, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Corbin A., Courtine J.-J. et Vigarello G. (éds.) 2005, *Histoire du corps. Renaissance aux lumières*, Seuil, Paris, vol. 1, transl. Stróżyński T. 2011, *Ciało niehumanne. Historia ciała*, v. 1, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Didi-Huberman G. 1990, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Fiedorczuk J. *Wiersze*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/290-wiersze.html> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. 2000, *Listopad nad Narwią*, Biuro Literackie, Legnica.
- Fiedorczuk J. 2004, *Bio*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Fiedorczuk J. 2006, *Planeta rzeczy zagubionych*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Fiedorczuk J. 2009, *Tlen*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Fiedorczuk J. 2011, *Biała Ofelia*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Fiedorczuk J. 2012, *Tuż-tuż*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Fiedorczuk J. 2015, *Cyborg w ogrodzie*, Wydawnictwo Naukowe. Katedra, Gdańsk.
- Fiedorczuk J. 2019, *O wszechprzenikaniu*, <https://przekroj.pl/artykuly/felietony/o-wszechprzenikaniu-julia-fiedorczuk> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Beltrán G. 2015, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Warszawa.
- Fiedorczuk J. i Czartoryski B. 2017, *Kobiety to też ludzie*, <https://ksiazki.wp.pl/kobiety-to-tez-ludzie-z-julia-fiedorczuk-rozmawia-bartosz-czartoryski-6145958787958401a> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Drotkiewicz A. 2015, *Powrót do świata: trzeci pejzaż*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5964-powrot-do-swiate-trzeci-pejzaz.html> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Lekowska D. 2017, *Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni*, in "Czas Kultury" 2, pp. 118-123.
- Fiedorczuk J. i Łubieński S. 2016, *Aż całą ją zezremy*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6613-az-cala-ja-zezremy.html> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Mikurda J. 2006, *Ciepłe rzeczy*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/cieple-rzeczy/> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Sheremet O. 2014, *Może wcale nie jestem poetką*, <http://popmoderna.pl/byc-moze-wcale-nie-jestem-poetka-wywiad-z-julia-fiedorczuk/> (01.09.2019).
- Fiedorczuk J. i Winiarski J. 2010, *Myszę, że takie tematy są dwa: seks i śmierć*, <http://www.literaturajestsexy.pl/mysle-ze-takie-tematy-sa-dwa-seks-i-smierc-rozmowa-z-julia-fiedorczuk/> (01.09.2019).
- Grądziel-Wójcik J. 2018a, *Instrukcja obsługi kobiety i świata. O (eko)poezji Julii Fiedorczuk*, in "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 33, pp. 237-253.
- Grądziel-Wójcik J. 2018b, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, in "Zagadnienia Rodzajów Literackich" 61 [2], pp. 117-132.

- Jackson (Riding) L. 1994, *Progress of Stories*, transl. Fiedorczuk J. 2012, *Korona dla Hansa Andersena. Utwory wybrane: opowiadania*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Jackson (Riding) L. 2001, *Collected poems*, transl. Fiedorczuk J. 2012, *Obroty cudów. Utwory wybrane: wiersze i eseje*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Jacob F. 1982, *Le jeu des possible. Essai sur diversité du vivant*, transl. Kunicki-Goldfinger M. 1987, *Gra możliwości*, PiW, Warszawa.
- Janion M. 1996, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa.
- Kłosińska K. 1999, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, eFKa, Kraków.
- Kłosińska K. 2001, *Kobieta autorka*, in Nasiłowska A. (opr.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, pp. 94-116.
- Kłosińska K. 2004, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kłosińska K. 2010, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Krukowski W. i Abakanowicz M. 1995 (opr.), *Magdalena Abakanowicz*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Ovid 1922, *Metamorphoses*, transl. Brookes More, Cornhill Publishing, Boston.
- Paracelsus 1566, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*, transl. Urbański R. 2013, *O nimfach, sylfach, pigmejach, salamandrach etc.*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Szczuka K. 2003, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFKa, Kraków.
- Świerkosz M. 2017, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiety klasycyzm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Thoms L.-V. 1980, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, transl. Kocjan K. 1991, *Trup: od biologii do antropologii*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Węgrzyniak A. 2018, *Ćwiczenia ekologicznej wyobraźni. O poezji Julii Fiedorczuk*, in "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 35, pp. 219-235.
- Wieczorkiewicz A. 2009, *Monstruarium, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk.
- Żylińska J. 2013, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.



# MERMAIDS AND AMAZONS IN POLISH CULTURE

## *White Marriage* and *The Lure* as Contemporary References to Medieval Era Imaginaria

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA, MONIKA RUDAŚ-  
GRODZKA

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH POLSKIEJ AKADEMII NAUK

**Abstract** – The text uses Tadeusz Różewicz’s drama *Białe małżeństwo* (White Marriage) and two films – the film adaptation of this drama by Magdalena Łazarkiewicz, 1992 and *Córki tańczą* (The Lure) by Agnieszka Smoczyńska, 2015 – as examples, along with several references to Polish contemporary literature written by women – to show the ways in which contemporary Polish culture is interested in the mythological creatures of mermaids/sirens. It posits the thesis that as a result of associations dating back to Polish medieval historiography relating to the legendary first Polish queen Wanda, on the one hand with Amazons and on the other with Mermaids (this association persisted in Sarmatian literature and took on various forms in Romanticism), today’s references to the mermaid bring to mind the Amazon warriors of legend. This association is particularly powerful, considering that the Polish capital Warsaw has taken the iconic image of an armed siren as its coat of arms. This mermaid/Amazon, as seen in the Warsaw coat of arms, used as part of the iconography referenced by the recent Black Protests (in the autumn of 2017 women in Poland organised mass protests against government moves to amend abortion legislation – as part of the protest mermaid sculptures around Warsaw had black sashes attached with the words “You are not alone”), evokes meanings rooted in Polish culture. On the one hand, these involve Amazons seen as courageous and autonomous original residents of Polish lands, and on the other the community of women injured by the patriarchy – women who committed suicide by drowning (sirens from Polish mythology).

**Keywords:** mermaids; Amazons; Warsaw coat of arms; women’s rights; Polish literature and culture.

## 1. Introduction

Tales relating to mermaids and sirens should be treated as records of archaic images, thanks to which our culture finds itself in the process of creating new meanings and reinterpretations of old. Sirens and Mermaids, as they appear in Greek mythology, Slavic legends, the writing of Hans Christian Andersen and Kafka’s miniatures, rise up from the depths, revealing various facets of our age. Visions of half-women and half-fish, women-snakes or women-birds, belong to the annals of our oldest cultures (Gimbutas 1974, 1991; *Shima* 2018;

Wieczorkiewicz 2009). The most important place in Polish folklore is occupied by the Warsaw mermaid, but she is not a unique phenomenon, for in many texts relating to folk culture we will find traces of water fairies, “drowned women”, Mamuns and other creatures which for centuries symbolised the dark aspects of femininity perceived as a threat to culture (Moszyński 1968). Contemporary interpretations, however, move clear of this age-old enslavement. For all new interpretations, the points of reference are still: the experience of death, the elemental forces of water, and the instability of certain shapes, though currently a greater accent is placed on a radical opening up to diverse experiences of becoming. Sirens are also more and more often seen as symbols of rites of passage, especially a reminder of the golden age of girlish friendship, which ends with puberty and the appearance of male suitors (Hayward 2017).

Magdalena Łazarkiewicz’s (1993) film *Białe małżeństwo* (White Marriage), which is a screen adaptation of a play by Tadeusz Różewicz (of the same title, written in 1973), and the film *Córki Dancingu* (The Lure) directed by Agnieszka Smoczyńska (2015) are very interesting examples of the use of siren/mermaid characters in contemporary Polish culture. In our essay we would like to precisely cover these two contemporary actualisations of the mermaid. When analysing Łazarkiewicz’s film, we will give some thought to the meaning of the figure of a mermaid in Różewicz’s drama itself and the modifications that the director made to it. We will attempt to show that both these films made by contemporary Polish female directors refer to an understanding of the mermaid/siren as being inherently connected in terms of meaning with the notion of Amazons in ways which are original and true to Polish culture. In the appropriate places of the text we will investigate this old sphere of associations, which emerged as early as medieval historiography, referring to times of antiquity and their reports about the oldest inhabitants of the lands we now call Poland<sup>1</sup> (Labuda 1999; Łowmiański 1963; Rudaś-Grodzka 2013, p. 239), and which is also actualised – as we will try to show – in other contemporary works and spheres of culture.

## 2. Sirens in *White Marriage*

In discussing Małgorzata Łazarkiewicz’s film, it is worth starting with the date of its creation – the year 1992 – and its big-screen premiere – 1993. These are times following the period of post-communist transformation

<sup>1</sup> Ancient sources, used by medieval chroniclers of the Polish nation, creating myths of its founding, were collected in the anthology *Słowiańszczyzna starożytna i średniowieczna* (Labuda 1999).

which took place in 1989, in which we see the birth of contemporary Polish feminism and gender studies, but alongside these we also witness a Polish “backlash”. It was in 1993 that Polish women were stripped of some of their human rights (the right to an abortion due to social causes), secured during the times of post-WWII communism. This surprising coincidence and the logic which follows on from it would be interpreted in subsequent years in the essays of Agnieszka Graff (2001, 2008). The year 1995 saw the publication of *Absolutna amnezja* (Absolute Amnesia) by Izabela Filipiak, a novel which analyses the patriarchal and nationalistic understandings of womanhood (making reference to Arachne, who is key in terms of feminist critique, as well as the myth of Iphigenia). Not long after, we also see the publication of transformative academic writings by Maria Janion (1996), Grażyna Borkowska (1996) and Sławomira Walczewska (1999), relating to the relationship between Polishness and womanhood. In 1992, however, Małgorzata Łazarkiewicz became a sort of pioneer in terms of such research, and so her film is of particular interest. Also noteworthy is the director’s decision to stage Różewicz’s drama, considering its troubling contents, in many ways an advance on the studies produced in the 1990s – his “feminist” message was noted mostly by critics publishing their analyses in the West (Blair 1985; Kucharski 1989).<sup>2</sup>

Łazarkiewicz’s film is constructed in layers: a contemporary frame wrapped round the film’s narrative, which takes place in a *fin de siècle* setting. Two modern girls, growing up in a home which bespeaks of the affluence of its residents (while also drawing parallels in style with gentrified architecture, seen as the quintessence of classic Polishness), are afflicted by worries related to the process of growing into adulthood. When the girls happen to see a film on TV showing Piłsudski’s Legionnaires, they recognise (or so they think) in some of the men on screen their friends, before entering into their world through their fantasies. The rest of the film switches to Różewicz’s narrative, hence in order to understand the interpretative steps taken by the director, we should briefly revisit the original drama itself, in particular examining the meanings that are brought to the work by the mermaid figure used in it.

### **2.1. Sirens and emancipation in Różewicz’s play**

Around the turn of the 20th century, in the period known as Young Poland, hybrid figures featuring female characteristics were often used in art, being above all a means of communicating misogynistic meanings, related to a fear

<sup>2</sup> The play was translated into English (Różewicz 1983) and in 1977 premiered in New York.

of women which was typical of the age (Podraza-Kwiatkowska 1975).<sup>3</sup> In the 20<sup>th</sup> century, Różewicz makes use of a mermaid character very discreetly, in a way which is easy to overlook and is therefore yet to be analysed. This is evident in the interpretations of this drama by the likes of Zbigniew Majchrowski (1982), Halina Filipowicz (2000), Agnieszka Skolasińska (2000) and Lidia Wiśniewska (1999), in spite of the fact that the last researcher devoted half of her sizeable book to analysing this single play. The presence of mermaids seems merely incidental, if we can say so about a play penned by a remarkable modern poet, known for his uniquely conscious attitude to literary traditions, one capable of both re-interpretations and deconstructions (Burkot 2004; Drewnowski 2002; Gębala 1978; Skrendo 2013). This happens because the central protagonist's monologue, which comes at the end of the play, is mostly concerned with her desire to transform into a man (or else maybe, being treated as a non-woman) her husband's "brother", equal to him in terms of humanity. On the other hand, the words in the monologue in which Bianka declares that she is a mermaid come directly before words in which she reveals she is a chimera. As a result, even Zbigniew Majchrowski, the author of the best-known essay about *White Marriage*, presents the mermaid character as subservient to the character which follows, giving the impression of it being its extension, and so in itself insignificant, not worthy of interpretations.

Bianka, the main protagonist in the play, following her wedding night, during which she makes it impossible for her husband to consummate the marriage, the following day also refuses to attend a visit demanded by etiquette. In speaking her monologue, the girl torches her elegant female garb in a lit fireplace and cuts off her hair. Looking at her naked body in a mirror (while covering up her breasts), she says the words "Jestem" (Różewicz 1988, p. 171). She concludes this thought by turning to her new husband as he enters the room and saying: "Jestem, jestem... twoim bratem..." (I am, I am... your brother...). Siren, chimera, androgyne, transvestite, feminist, Amazon.<sup>4</sup> Różewicz brings to mind a whole range of references through

<sup>3</sup> Interestingly enough, in writing about the key and most popular symbols of Young Poland, the researcher almost completely fails to mention mermaids. Chimeras and sphinxes, as she notes, are much more often symbols of fear of femininity in Polish poetry of that period. Another researcher, Anna Czabanowska-Wróbel, noted many Young Poland poems with the motif of sirens from Greek myths or siren-like creatures from folk tales, such as *Syrena* (The Siren) by Leopold Staff, *Syrena* by Lucjan Rydel, *Rusalki* by Tadeusz Przerwa-Tetmajer and *Rusalki* by Bronisława Ostrowska (Czabanowska-Wróbel 2013, pp. 31-33).

<sup>4</sup> As an allusion to the figure of the Amazon we can consider the gesture of cutting off her hair, which here would be the equivalent of depriving a woman of an attribute that is linked with the idea of female sexual attraction as much as a breast (Bianka also covers her breasts in this

which we might understand “misfit identities”, such as the one represented by the central protagonist of the play. Equally meaningfully, in creating the character of Bianka, the poet used fragments of biographies, letters and literary works by two female Polish poets and writers, Narcyza Żmichowska and Maria Komornicka. These two apparent misfits, the Romantic Żmichowska and the Modernist Komornicka, are linked by the idea of emancipatory or rather self-accentuating womanhood, as well as presumably non-heterosexual biographies (Żmichowska, lesbian; Komornicka, transsexual).

Narcyza Żmichowska is known as the founder of a group called *Entuzjastki* (Enthusiastic Women), bringing together women in the 1840s who hoped to find personal development and fulfilment through the group by choosing roles other than those of “wife” and “mother” – such as writers, journalists, artists, teachers and civic activists. Żmichowska was also a charismatic tutor of girls, helping them cross boundaries set up by the patriarchal culture they had been born into (Borkowska 1996). Maria Komornicka in turn was a talented poet and literary critic, who has until recently played a marginal role in literary history, as she was perceived to have been mentally unwell, something apparently evidenced by a legendary event in a hotel in Poznań in the year 1907. According to her family, Komornicka burnt her woman’s clothing in a fireplace, dressing in men’s garb, cutting her hair and ordering her mother to refer to her as a man named Piotr Włast (a name taken from their family’s protoplast). This was how Komornicka went on to sign her writings, which from this point on were not taken seriously by anyone. Her legacy only came to be taken more seriously in the 1970s, but to this day she remains representative of the contemporary feminist and queer movement in Poland (Iwasiów 2010; Nadana-Sokołowska 2018).

The central protagonists in the play are two girl-cousin-friends, who at the cusp of adulthood explore their sexualities. In secret, they read books about human physiology, which helps them better understand the hidden layers of life in the manor house they live in, as well as their own budding sexualities. This awareness demystifies one of the most important myths in Polish culture: the exemplary way the Polish gentry live in their familial nests. Bianka begins to understand how unhappy her mother is in her marriage to her father. She begins to realise why he chases after the serving maids and female cooks. She also begins to detest him for his masculine virility and ruthlessness, aspects that define the way in which he treats the

scene). Self-mutilation is also a symbolic transition to masculinity as a denial of feminine “weakness” in the sense of being closed in her corporeality and her reproductive functions.

women around him. On the other hand, Paulina learns a great deal about their lecherous grandfather's secrets and the immoral suggestions he makes to her.

Each girl takes up a different attitude in relation to their discoveries. Paulina realises that the world she will come to live in denies her the right to be fully human, but she is more amused than terrified of these discoveries. She adopts the cynical strategy of using the influence young beautiful women have over men, while Bianka is more and more terrified of what she is coming to discover. She writes poems imbued with erotic power and has a fiancé named Benjamin, but in conversations with him she begins to develop a white marriage project, dreaming of eroticism without penetration. Treated by her father as if she were a boy, the son he actually wanted, she rather fails to feel feminine. Meanwhile, the relationship between the female protagonists is charged with eroticism, which brings to mind the union of mermaids, but also Bianka's lesbianism. In the interviews which accompanied the publication of this drama, Różewicz himself suggested the idea that it refers to the "impossible" love between Narcyza Żmichowska and Paulina Zbyszewska, which he claimed was presented in her novel *Poganka* (The Heathen), written in 1846 (Keler 1975).

In the scene showing her wedding night, Bianka refuses to allow Benjamin to consummate their marriage. Benjamin, tired after the wedding party, seems at the time to be not very interested in her declarations and falls asleep straight away, so that Bianka's monologue is just for herself. This is when she says she is a Siren, and asks Benjamin if he can hear her sisters the Mermaids hailing her:

Nogi zrosły mi się... od stóp aż do pępka pokrywa mnie zimna rybia łuska...  
Ben... twoja oblubienica ma rybi ogon zamiast nóg... wiesz? Jestem syreną...  
ożeniłeś się z syreną... z chimera. Spójrz! Mam głowę lwicy, kadłub kozy i  
ogon węzowy... Słyszysz, jak moje siostry syreny wabią mnie, nawołują. [...] nie dotykaj mnie... (Różewicz 1988, p. 169)

My legs have fused together... from the feet to the bellybutton I am covered in fish scales... Ben... your bride has a fish tail instead of legs... did you know? I am a siren... you married a siren... a chimera. Look! I have the head of a lioness, the torso of a goat and the tail of a snake... Can you hear my sisters mermaids hailing me, calling me along. [...] do not touch me... (Translated by Marek Kazmierski)

How can we understand this layering of meanings related to mermaids and changes in genders in Różewicz's writings? Superficially speaking, they belong to two completely separate orders. Let us, however, note that, in the light of the thesis about certain affinities between Mermaids and Amazons, to which we will return shortly, they seem completely understandable. Being a siren, having a fish tail, means for Bianka protection from penetration, which

involves going beyond the role marked out for her by the nature of her gender. This would also lead to a regress, a withdrawal from life, as well as involving a desire to go beyond the condition related to gender. Let us note that Różewicz holds back from stating definitively whether we are dealing here with biology or culture (sex or gender). Perhaps his drama is subject to the culture of *fin de siècle* fatalism; this culture understood the biological features of a woman's fate as something determinant and inescapable, unless this escape is towards a regression of madness or suicide (see Skolasińska 2000). In spite of this, we can assign Bianka the desire to be treated differently to the way women had been treated up until that point, meaning a progressive desire for cultural change, female empowerment, on the condition, however, that femininity/fleshiness was negated, and so a tragic choice (see Skolasińska 2000). Bianka therefore turns out to be the sister of various desperate drowned women, as well as a female rebel, demanding for herself the chance to live a different life, other than the one assigned to women of the time. Różewicz uses the fish tail in his bricolage in order to express the notion of transgressing the female condition, but Bianka's mermaid/chimeric aspect also demystifies the modernist siren in the role of symbol of the mystery of female sexuality that threatens men. Womanhood, Różewicz seems to suggest, contains no mystery other than the desire to be treated as a human being, "brother", meaning a being equal in terms of rights with men. This is then the humanistic and at the same time feminist message of the play, perhaps not by chance aligned with key works of European humanism, such as *Fruen fra havet* (The Lady from the Sea) by Henrik Ibsen, published in 1888, in which the equivalent of Mermaids, the figure of Woman-Seal, also expresses the woman's desire for autonomy, her right to her own world.

## **2.2. Sirens in Łazarkiewicz's film. Regress or catharsis?**

If Różewicz's Bianka remains a modernist mermaid, suggestive of meanings such as regress, connection with death, otherness, threat to men, lesbianism, and also the dream of emancipation, then in the screen adaptation by Magdalena Łazarkiewicz she much more distinctly becomes both Siren and Amazon: a creature capable of destroying the world it find themselves in, and thus really a threat to the patriarchal world order. This screen adaptation of Różewicz's play can be of interest to us precisely because the director brought to the fore Różewicz's faintly mentioned siren motif, turning it into a key way of understanding the female protagonist in which Bianka's mermaidism is in her connoted not through the words of her monologue, but through a series of visual allusions.

In the opening of the film, we contemplate Bianka's face framed with long, flowing hair and hear her girlish laughter in which we can recognise the

modulations of feminine seductiveness as well as a note of wildness. In one of the opening scenes, Bianka tells Paulina about a dream in which she drowns in a well, and the whole film ends with a scene in which Bianka commits suicide by diving into it. The motif of Bianka's aquatic nightmares is present in the drama, but without the ending Łazarkiewicz comes up with it is difficult to comprehend, connoting rather the central protagonist's sexual frigidity or else her regressive desires.<sup>5</sup> Thanks to the solution invented by the director, it also makes Bianka's self-representation in her words to her husband clearer. Both her mermaidism and the suicide, latent in the play, are brought more to the fore thanks to her interpretative insightfulness. In this way, Łazarkiewicz connects with the tradition of presenting female suicides as mermaids, and even imagining a community of wronged and hurt women, which was present already in Mickiewicz's romantic ballad *Rybka* (Little Fish), well known to the Polish public (1822).

The title little fish is for Mickiewicz also a mermaid, a peasant woman who, having been seduced and abandoned with a child, commits suicide and turns into a mermaid. Interestingly enough, after death she miraculously switches between the forms of fish or mermaid, but the latter in order to nurse her child with her own breast milk, the babe brought down to the river by a friendly farmer, and so the siren has mothering instincts. And yet, when her unfaithful lordly lover appears on the shore, the fish-siren entices him into the watery depths and causes him to die, along with his recently married wife (this incredible version of events is presented in the ballad as something thought up by the aforementioned farmer). Based on the example of Mickiewicz's ballad, we can talk about a feminist accent contained in this referencing of the Siren/Mermaid figure which makes her wholly human, and dangerous only ever to her oppressors. She uses magic powers in order to extract justice from a man who, in seducing her, did so using his privileged social position, as well as religious reasoning which lay the blame and punishment on the woman-victim.

The ballad also contains the motif of a mermaid community, as we can imagine, the sisterhood of Watermaids (*Świtezianki* from another Mickiewicz ballad) the wronged girl calls upon to aid her as she throws herself into the depths are other drowned women, also desperate victims of a patriarchal social world order. It is obvious that a similar point is made in creating a sense of belonging to the siren community of "rabid" women. This, as we might suspect, means the permanently wronged, enraged and pained females

<sup>5</sup> Bianka's "attribute" (cold feet) returns in this function in Julia Fiedorczuk's novel (2011) *Biała Ofelia* (White Ophelia) which is also connected to Różewicz's play by the motif of dreams of non-genital sex, here lesbian, being a sort of experience of bodies dissolving and being mutually permeable, and so referring to the elemental properties of water (see Fiedorczuk 2011, p. 130).

in Anna Świrszczyńska's poem *Wyją z bólu* (Howling hurt), which was published in the famous poetry collection (1972), and which is very important for Polish feminism, *Jestem baba* (I Am Wench).<sup>6</sup> It is short and relevant enough for us to quote it here in its entirety:

*Wyją z bólu*  
Pod moje okno  
Podpływają nocami syreny  
Chore na wściekliznę.  
I wyją z bólu  
Do nieuleczalnego księżyca.

Budzę się.  
A ty  
Zatrzaszujesz okno.

*Howling hurt*  
Beneath my window  
Sirens swim past at nights  
Rabid  
Howling hurt  
At an incurable moon.

I wake.  
While you  
Slam the window shut.  
(Translated by Marek Kazmierski)

The first meaning mermaids represent in the drama and the film involves showing the force of nature that is water as connected with both destructive and self-destructive tendencies. But the second would relate to a vision of a community of drowned-women, who continue to lead a mysterious, beautiful life in underwater worlds about, their sisterhood and resistance.

Not unlike in *Rybka*, which allows the sirens to take revenge against an adulterous lover, Łazarkiewicz's film shows *Bianka-Siren* as a character who threatens a world founded on masculine domination. *Bianka*, leaving the manor house at night, causes it to catch fire (lace curtains moved by a breeze touch a lit candle). In this way, her suicide is followed by the end of the world she decided to abandon through her act of transgression-rebellion. This state can be associated with Polishness itself: the film after all was shot in the same mansion as the renowned *Panny z Wilka* (The Maids of Wilko), based on a short story by Jarosław Iwaszkiewicz from 1933 and brought to the big screen by Andrzej Wajda in 1979. Many of its visual allusions – for example

<sup>6</sup> A very interesting fact considering the biographical connection between Różewicz and Świrszczyńska occurring just before he wrote his play.

the mushroom picking scene – also refer to the idyllic vision of Polishness emerging from the national epic written in 1834 by Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz albo ostatni zajazd na Litwie* (Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania). The contemporary framing device stresses the present-day relevance of the models of Polishness analysed in the play and the film, casting judgement upon the experiences of women contemporary to the director.

In Różewicz, therefore, as in – even more forcefully – Łazarkiewicz’s film, we find ourselves dealing with a presentation of male “lustiness” and female sexual trauma as a “night-time truth” about Polishness. Masculine sexuality is here presented as a biological drive, the foundation of social order, necessitating the impossibility of female individuality (women are subservient to men in the sexual act, biologically determined to constantly being pregnant, as Bianka’s mother defines empathically when describing her own condition). Let us note, however, that the fire which destroys the archetypical Polish homestead (manor house) in the film might suggest not only destruction, but also cleansing, catharsis, and so also announce a rebirth of the world on new terms. This feminist and emancipatory motif was almost completely absent in the play, in which Bianka seemed to present a threat merely to her husband, denying him the pleasure of physical possession, while at the same time trying to dominate and also lead towards regression (according to Zbigniew Majchrowski’s interpretation, this was the function of the chimera figure in the play). In her film, Łazarkiewicz shows how any woman refusing sexual advances becomes a threat to the whole culture constructed upon the dominant position of one gender over another, because she questions her subordinate position and the ideology that supports it.

It is also worth comparing the scene of Bianka’s transformation in front of the mirror as shown in the film and the play. Łazarkiewicz not only has her heroine cut her hair and exposed herself, setting fire to her clothing, but she also bandages her body in an attempt to make her gender invisible. We can perceive this scene as a stronger one than Różewicz’s reference to the motif of the Amazon as a woman who maims her own breasts, which happen to be one of the most fetishised feminine attributes. Heading towards the well, the bandaged Bianka walks slowly, with effort, as if on a tail and not legs. This scene also helps to highlight her otherness, non-humanness, “mermaidness”, as well as referencing Andersen’s little mermaid: although his mermaid suffered of her own volition, walking on legs, in Łazarkiewicz’s film women transformed into sirens suffer (her fish tail might suggest being shut up in the myth of “mystery of womanhood” and at the same time in biology and cultural gender condemning her in marriage to be limited to basically reproductive functions).

In this way, the mermaid in Łazarkiewicz's film represents a tension between her regressive meanings (withdrawing from life) also present in Różewicz's play, and the progressive meanings, much more discreetly present in his creation, postulating cultural change in a way which makes it possible for women to be empowered. By departing dramatically from the original play's narrative, Łazarkiewicz manages to enhance its central message.

### 3. Agnieszka Smoczyńska's *The Lure*

Let us now take a look at the functions the mermaid motif serves in the film *The Lure*. This seemingly purely entertaining and light film, which is shot in the convention of a musical and presents the world of show business and Warsaw's shadowy underworld in the time of communism (the 1980s), in a self-aware sense toys with all the cultural associations related to mermaids.<sup>7</sup> It creates a tension between the idealized, non-threatening legend of the mermaid rising from the waves in Warsaw to become its coat of arms and the typical perception we have of the siren as a creature representing femininity which is wild and dangerous, but also with the Mermaid from Andersen's fairy tale, ready to sacrifice herself in the name of love to a man. The film, however, also makes reference to meanings associated with Sirens and Amazons, showing them as independent creatures, existing outside of patriarchal systems, powerful and ready to avenge any harm done to them.

The heroines of the movie are two mermaids – apart from the fact that they live in water and are animals (predators in fact, for at times they need to rip men apart and devour them), in all aspects they appear to seem like young women, desiring intensive, adventure-filled lives. Bored with their lives on the coast of the Black Sea, they decide to swim down rivers to the Baltic Sea, and then on to the ocean, in order to reach New York and there have fun. Unlike traditional mermaids, Gold and Silver (these are their names) are able to change into human beings, though the transformation is not complete, since this human form leaves them stripped of sexual organs. In this fetishistic aspect, representative of today's youthful subcultures, we might also see a symbol of how they remain inaccessible to men because of their autonomy. The sirens are aware that falling in love with men represents a threat to them: they can choose to turn into women in all respects, but then

<sup>7</sup> Previous interpretations of the film have tended to focus on its camp poetic, corresponding to the lesbian subtexts of the plot, as well as pointing to its hybrid nature, meaning the original combination of the conventions of musicals, fairy tales and horror. Since they also discuss the corporeality of mermaids in the context of male desire and disgust (see Jagielski 2017), this aspect is omitted in our interpretation.

they will lose the ability to turn back into semi-animal form (obviously, this characteristic of theirs is an allusion to Andersen's fairy tale). Wanting to appear nice and offer a sacrifice, they thus become vulnerable, for surrendered to the mercy of a world which can still refuse them humanity and use this as justification for causing them pain.

This is what happens in the film. One of the mermaids falls in love with a handsome singer of a band, and in the name of love's fulfilment sacrifices herself by undergoing permanent change. The scenes showing a medical operation in which Silver has the lower half of a dead woman's body attached to her upper body are both comical and macabre, convincingly showing mutilation, or rather death, as a condition of fulfilling her love. The girl also thus surrenders her wild, semi-animalistic nature. This is seen in the scene in which she refuses to take revenge upon her lover, when he – bored and filled with disgust for her still bleeding body – cheats on her with a “normal woman”. This magnanimity is inevitably paid for by Silver with her own life: in line with the logic of movie narratives, the mermaid, unhappily in love with a human being, dies, turning into watery foam. This is of course a reference to the tragic ending of Andersen's fairy tale, but the director in this way also creates a simultaneously expressive symbol of so-called “female weakness”: the foam's amorphousness in the film becomes the equivalent of popular terms such as “lacking character”.

Gold in turn takes revenge for her friend Silver, killing her beloved: her belligerence makes it clear that she is not just a mermaid, but an Amazon too. But she will have to suffer a painful loss too, for her “sister” at first betrays their shared plans and abandons her true identity in the name of a project involving a union with a man, and then – in dying – leaves her abandoned to solitude.

The film's feminist message, in combining the figures of mermaid and Amazon, is clear. In spite of patriarchal anathemas, it shows the necessity of “wild”, “animalistic” elements in women's psyches as the basis of their ability to feel pleasure on the one hand, and to correctly judge risk and be able to defend themselves on the other.

### **3.1. *The Mermaid of Warsaw and the Amazons***

Smoczyńska eclectically combines various versions of the myth of the mermaid, which are also characteristic of pop culture. The community of girls/mermaids is one of its motifs as well as the reference to Andersen's fairy tale about the mermaid's love for a man leading to self-sacrifice; the director also makes amusing use of the motif of a siren/mermaid beauty and her tempting singing, showing the career of both mermaids as stars of a nightclub in Warsaw. For the Polish audience, it is also obvious why the

mermaids are coming ashore right here. It is a reference to the founding legend of the city, according to which one day a fisherman found a mermaid in his nets, fell in love with her and after many adventures made her his wife. However, the film refers only to the beginning of the story: Silver falls in love here with a Warsaw rock musician, hearing him sing and play the guitar on the bank of the Vistula River, and this makes her stay in the city. These references to mythology were obvious to film reviewers. But why did the film mermaids come to Warsaw from the Black Sea? And why are there two, instead of one, and why is it a characterological contrast, even though they both have such noble names, worthy of princess? These seemingly random and fairy-tale choices of the director seem, consciously or not, to refer to very old Polish versions of the myth of the Amazon and mermaid.

According to one of them, passed down by Jordanes in *Getica* (Mierow 1915) which is still referenced by today's amateur historians (<http://szlakksiazat.pl/czy-kiedys-na-mazowszu-zyly-amazonki/>), the name Mazovia, the geographical land where Warsaw is situated, comes from the ancient Scythian Amazons.<sup>8</sup> In 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries Poland, Amazons, Scythians and Sarmatians were considered to be pre-Slavonic peoples. In the wider circles of Polish nobility for many centuries it was thought that Slavs came from Sarmatian roots, and Poles especially so. All the more so when it came to the gentry in Poland (Niedźwiedź 2015). In the 16<sup>th</sup> century, the name "Sarmatia" almost completely replaced the name "Poland" (Sulimirski 1970).

Like the Amazons and other monsters, the Scythians were to settle in the distant lands to the east and north of *oikumene* (civilized world or inhabited world). In times of antiquity, it was imagined that the place where the Amazons lived was important, located, as a result of their alienness, on the edges of the civilized world. The Greeks felt that this nation of warring and wild women was reminiscent of a dangerous monster, constantly poised for attack, one it was necessary to defend oneself from. Along with the shifting borders of the Greek-Roman empire and the development of historical-geographical knowledge, the location of the Amazons' kingdom kept on shifting. We find it in Asia Minor, in Thrace, Colchis, in Boeotia, Ethiopia and Libya, or in the area of the Sea of Azov, north-east of Tanais. All barbarian tribes, especially during Roman times, were called "Scythians", but the original Scythians were a nomadic tribe originating in Iran. Between the 8<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries BC they emigrated from central Asia and settled on the steppes of the Black Sea, where they established a mighty empire. They later reached central Europe.

<sup>8</sup> Linguists believe that the name derives from a patronym (as indicated by the -ow- suffix) or from a word that means mud/clay ("gunk" in Polish "maź").

Contemporary Warsaw's coat of arms shows a mermaid armed like an Amazon: with a sword and shield. In the first archived version of it (from the early 15<sup>th</sup> century) there is a siren, a woman-bird, who only in the 18<sup>th</sup> century finally takes on the present-day form of the woman-fish (along the way, most often taking on the shape of a woman-snake, with two tails at times). And yet the hybrid in the capital city's coat of arms is always armed, which must have had magical meaning in medieval times. The monster had the power to ward off evil (Fudala, Mrozowski 2017). The preserved associations between the mermaid and the Amazon in the city's coat of arms are perhaps linked to images of the kinship between mermaids and Amazons, and also Scythians/Sauromats/Slavs, which we can find as early as in Herodotus' *Histories* (Herodotus 2013). According to his writings, the mother of Scythians was the twin-shaped Echidna, half-woman, half-snake. What else connects the Mazovian mermaid with Amazons? Above all the ease with which they kill their enemies. Amazons are a symbol of women who refuse to be completely subjugated to the world of men. In cultural narratives, they were seen, like mermaids, as alien, and represented a threat to the established social order (Vidal-Naquet 1986). In his *Prometheus*, Aeschylus called them "Amazons, who loathe all men" (Aeschylus 1926, vv. 720-730). For the Greeks of antiquity, women represented untamed nature, which will not allow itself to be directed and can threaten central masculine institutions. Alongside Amazons we see the appearance of monsters, beasts which can destroy men with a single glance or utterance, like sirens and gorgons.

According to Herodotus (2013), Echidna was the mother-in-law for Amazons. At one point, the Scythians decided to send their young men to the warrior women, for they wanted to have children born of Amazons. In the end, they combined their camps and set up home together. The women learnt their language. Later on, they wanted to take the women back to their homes, but the Amazons, wanting to be true to their own laws and traditions, refused this request. Herodotus writes that the Amazons eventually convinced the Sarmatians to go with them to Tanais and, following a six-day-long journey, they arrived in the land which became their home. Subsequent generations born of Sarmatian women retained their autonomy and old way of life.

The story about the Amazons appears also in Cassiodorus and Jordanes (Mierow 1915). Key characters here are the queens, Martesia and Lampeto, who split their armies in two. Soon enough, they became famous and powerful, in turn waging wars or defending the borders of their native lands. They conquered most of Europe and occupied certain Asian countries and claimed to have been the daughters of Ares. According to Mierow (1915), the history of the Amazon queens is an echo of the history of the Goths who, in the 6<sup>th</sup> century, having travelled throughout northern Europe from the shores of the Baltic Sea (the Vistula mouth), reached the Black Sea. They spread out

slowly: gradually, in the first two centuries of the modern era they occupied almost the whole of Pomerania and northern Greater Poland. Over the next two hundred years they came to dominate Mazovia, Podlasie, Polesie, western sections of Volhynia and Podole. By studying burial sites, we know women's social standing in these regions was very high, and that they served leadership roles; we can surmise that they took part in battles the same as men.

The time of their rule was short, but memories of their presence probably survived up to the medieval *Chronica boemorum* (Czech Chronicle) (Kosmas 1968), which talks about a settlement of women warriors and Slavic Amazons called Devin, as well as medieval Polish legends about Wanda, a valorous queen who defeated the Germans. Both medieval chronicles, by the Polish Kadłubek and the Czech Kosmas, talk about a government of women who were courageous, wise and beautiful. This is incredible, because we know that in Slavonic communities women were completely subjugated to their husbands and fathers.

In these legends, Wanda is the daughter of Krak, and Libusza the daughter of Krok. In some variations of the legends, Krak and Krok were one and the same, while Libusza and Wanda were sisters. The 18<sup>th</sup> century historian Adam Naruszewicz wrote in his *Historia Polski* (History of Poland) that in times when Krakus ruled over Poland and Bohemia, these lands saw the rebirth of the "ancient breed of Scythian Amazons" (Naruszewicz 1836, p. 100). Kosmas in his *Chronica boemorum* bestows many bardic skills upon Libusza. The founder of the town of Luboszyn was said to have been a remarkable woman. Her people nominated her as their judge, and so she was appointed to the highest administrative, judicial and military rank. Nevertheless, Libusza loses her power because of the men's rebellion, no longer wanting to be subjected to female rule and women's courts. Although Libusza surrenders to the will of the people and accepts the superiority of the husband she chooses for herself, the chronicler describes the still long wars between men and women who want to maintain their independence, stating that since the times of that war and Libusza's death women have been subject to men's rule.

Polish historians and poets agree in stressing that, unlike Libusza, Wanda was not subject to male domination. Thanks to the mysterious power contained in virginity, she retained her autonomy and position throughout her life. These two queens are related, however, and complete one another in outlines. They appear in times when the female element proved to be dominant among the Slavonic peoples. Some, such as the 19<sup>th</sup> century writer Deotyma (Jadwiga Łuszczewska), thought that Wanda and Libusza, the daughters of Krak-Krok, are one and the same, and having split into two ideals diversely shaped the Polish and Czech national imaginations. One is

pressured into getting married, while the second chooses death over entering into a marriage contract. It seems justified to discern allusions to this mythological pair of women-queens and their two different attitudes and fates in Smoczyńska's film.

#### 4. Conclusion: Princess Wanda, the Mermaid-Amazon of Warsaw and women's rights

In his *Kronika polska* (vol. I, chap. 7), Kadłubek presents Wanda simultaneously as a heroine, goddess and priestess (Kadłubek, 1992). Loved and respected by her subjects, she was said to have surpassed everyone in her beauty, wisdom and courage. In order to defend her kingdom, Wanda leads her armies into battle to defend her people. As stressed by Kadłubek, Wanda never did marry until her dying days, putting her virginity above the institution of marriage. In other medieval chronicles, especially the likes of Jan Długosz's *Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego* (Annals, the chronicles of the famed Polish Kingdom) recorded in the 15<sup>th</sup> century, Wanda leaps into the Vistula in order to avoid being married off to the Aleman chieftain, and in this way ensured that her country remained independent (Samsonowicz 1984). Her leap leads us to think of the connection between water and siren mermaids. It is clear to us that her decision did not fit any rite or Christian ritual. We are dealing here not only with an act of willpower, but also with a manifestation of political sovereignty. (We may find a similar meaning in the return of Gold to the Vistula River in Smoczyńska's film). This act held in our memory to this very day a subversive character.

This pre-Slavonic myth recorded by Wincenty Kadłubek, a Polish chronicler, for ages provided poets, writers and historians with inspiration, for in it they found many different narratives and meanings (Mortkowiczówna 1927). Patriotic readings of Wanda made her into a Christian martyr, an example of virtue and virginity, a patron of a mournful nation. She was Antigone and a pagan queen, the founder of a Slavonic community, maintaining racial purity. And yet, in spite of nationalistic commandments and templates, she appears in our culture to be a devotee of idols, a mysterious lunar priestess of Artemis and Bendis, a river goddess, a drowned woman, and also an Amazon (Rudaś-Grodzka 2016).

In August 2017 we witnessed the grand return of the Warsaw Siren, its symbolic meanings harnessed by women protesting against attempts by Poland's right-wing government to further limit already radically restrictive abortion laws. The mermaid from the Warsaw's coat of arms became the emblem of female resistance and the fight for reproductive rights. One night,

as part of a feminist campaign, all the Warsaw mermaids were decorated with a sash stating “You are not alone”.<sup>9</sup>

Relating to this action, a punk music band called *Miraż* composed a song titled *Syrenka* (Mermaid), which contains comparisons between the siren/mermaid and the Amazons, and also an association with Wanda. The heroines in this song – contemporary Polish women anarchists – also want to drown themselves in despair in the Vistula, but just so they can then rise to the surface bearing arms, just like the mermaid which is the symbol of Warsaw:

już dość podejmowania za nas decyzji  
już dość narzucania nam waszej wizji  
a kiedy do mnie mówisz, że nie mogę tak myśleć,  
no chyba się popłaczę, utopię się w wiśle  
a później wyskoczę jak syrenka z zimnej wody  
gotowa do walki o prawo do swobody.

(<https://mirazgirls.bandcamp.com/track/syrenka>)

enough of making decisions for us,  
enough of imposing your vision on us,  
and when you tell me that I cannot think like that,  
I think I'm gonna cry, I'll drown myself in the Vistula  
and then I'll jump off like a mermaid from cold water,  
ready to fight back for my right to freedom.

The connection between the courageous queen Wanda and the Warsaw mermaid bearing arms had already been made in 2013 in a show titled *Wanda* staged by Paweł Passini at the Stry Theatre in Krakow, based on a drama written by Sylwia Chutnik and Patrycja Dołowa. The show aimed to revisit the myth of Wanda in Polish culture. Its heroine, Ophelia-like, cannot find her place in history and the collective imagination. Being unaccepted in the role of a misfit, Woman-King, she also rejects the role of a married woman. After all, in planning her suicide, she dreams of transforming herself into the mermaid of the Warsaw coat of arms:

Mam sen. Śni mi się. Nie potrafię wyjść na brzeg. Znalazłam się w nurcie.  
Wróciłam do wód. Urodzę się tylko uzbrojona. Jeśli kiedyś przestanę być  
mazią. Wyjdę z tych wód. Zaplątana w zgniły wianek, w sieć wodorostów,  
które przetną sterylnymi nożyczkami. Zmierzą mnie, zważą, dadzą tarczę do  
mojego skromnego ekwipunku. Stworzę miasto dziewczki. A żeby nie było, że  
to jakieś nierównouprawienie, będę jednak wciąż na wpół tą mazią, błotem,  
odmętem, córką swego ojca pokrytego łuskami i matki meluzyny zanurzonej

<sup>9</sup> There are nine monuments or reliefs featuring the mermaid as Warsaw's coat of arms situated around the capital city. Two of these are the best known: the mermaid sculpture in Powiśle by Świętokrzyski Bridge and a second such monument in the Old Town Square.

w mule. Ale pierś wypnę dumnie. I nie dam jej osłonić. (Chutnik, Dołowy 2013, unpublished script, accessed for research purposes, provided by Teatr Stary w Krakowie)

I am dreaming. I dream. I cannot go onto the shore. I have been caught up by a current. I returned to the waters. I will only be born armed. If I ever manage to stop being all that sludge. I will leave these waters. Wrapped in a rotting garland, in a web of seaweed, which they will cut with sterilised scissors. They will measure, weigh me, then give me a shield to add to my humble arsenal. I will create a city of girls. And so as not to seem like this will be some kind of unequal opportunity, I will still be half that mud, that silt, sludge, mud, chaos, the daughter of my father covered in scales, of my mother Melusina submerged in the silt. But I will stick my chest out proudly. I will not allow it to be covered up.

As these examples show, references to mermaid/siren types in contemporary Polish culture will automatically activate associations with the legendary tribe of Amazon warrior women. This sphere of association, emerging from medieval historiography – legends about princess Wanda, who had about her something of the Amazon and the Mermaid – also returns today in images and fantasies connected with the Warsaw coat of arms.

Chutnik and Dołowy's Wanda, just like Różewicz's Bianka, still hesitates strongly between regressive desires (withdrawal from life) and emancipatory desires (fight against oppression). Łazarkiewicz's more revolutionary expression of a mermaid was apparently considerably softened by Smoczyńska in keeping with the conventions of a mainstream musical. However, the pessimistic ending of her film shows that today the woman/mermaid sacrifice has lost its sanctified meaning. The wild aspect of mermaid-Amazon women ready to fight against patriarchal oppression is present in both films, but returns most distinctly in the performances staged to coincide with Black Friday.

**Bionote:** Katarzyna Nadana-Sokołowska, PhD, literary historian, literary critic, lecturer in gender studies, graduate of the Faculty of Polish Studies at the University of Warsaw.

She received her PhD degree in 2008 on the basis of the dissertation "The problem of religion in Polish diaries: Stanisław Brzozowski, Karol Ludwik Koniński, Henryk Elzenberg" published in Polish in 2012. Member of the interdisciplinary team of the Women's Archive at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, since 2015 assistant professor at IBL PAN. Her main areas of scientific interest are feminist criticism, autobiographies and George Sand.

Monika Rudaś-Grodzka, Professor at IBL PAN, historian of ideas, literary historian of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, she presently also deals with women's spirituality. She is the head of the Women's Archive of the Polish Academy of Sciences. She established two imprints of IBL PAN Publishing: Lupa obscura and Archiwum kobiet.

She published books *Make ideas sing. Platonic motifs in the life and works of Adam Mickiewicz in Vilnius-Kaunas period* and *Slav Sphinx and Polish mummy*. In 2018, she published *Letters from prison. Bronisława Waligórska, 1886*.

**Author's address:** [katarzyna.nadana-sokolowska@ibl.waw.pl](mailto:katarzyna.nadana-sokolowska@ibl.waw.pl),  
[monika.rudas-grodzka@ibl.waw.pl](mailto:monika.rudas-grodzka@ibl.waw.pl)

**Acknowledgements:** We would like to thank Marek Kazmierski for the translation of this essay into English.

## References

- Aeschylus 1926, *Prometheus Bound*, in Goold G.P. (ed.), *Aeschylus*, with an English translation by H. Weir Smyth, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2 vols.
- Blair R. 1985, White marriage: *Różewicz's Feminist Drama*, in "Slavics and East European Arts" 3, pp. 13-21.
- Borkowska G. 1996, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Burkot S. 2004, *Tadeusza Różewicza opisanie świata: szkice literackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Chutnik S. and Dołowy P. 2013, *Wanda* [Teatr Stary in Krakow, directed by Paweł Passini].
- Czabanowska-Wróbel A. 2013, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i Okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Drewnowski T. 2002, *Walka o oddech, bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fiedorzuk J. 2011, *Biała Ofelia*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Filipowicz H. 1991, *A Laboratory of Impure Forms. The plays of Tadeusz Różewicz*, Greenwood Press, New York – Westport, Connecticut – London.
- Fudala T. i Mrozowski P. 2017, *Syrena w herbie Warszawy (rozmowa)*, in *Syrena herbem twym zwodnicza*, katalog wystawy, Museum of Modern Art in Warsaw and Authors, Warsaw.
- Gębala S. 1978, *Teatr Różewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Gimbutas M. 1974, *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000-3500 B.C. Myths, Legends, Cult Images*, Thames and Hudson, London.
- Gimbutas M. 1991, *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, Harper San Francisco, San Francisco.
- Graff A. 2001, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, W.A.B., Warszawa.
- Graff A. 2008, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, W.A.B., Warszawa.
- Hayward Ph. R. 2017, *Making a Splash: Mermaids (and Mermen) in 20th and early 21st Century Audiovisual Media*, University of Indiana Press.
- Herodotus 2013, *Herodotus: The Histories. The Complete Translation, Backgrounds, Commentaries*, ed. by Roberts J.T. and Blanco W., W. W. Norton & Company, New York.
- Iwasiów I. 2010, *Co jeszcze daje nam Komornicka?*, in Helbig-Mischewski B., *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Universitas, Kraków, pp. 7-13.
- Jagielski S. 2017, *Dziewczyny, które gryzą. Córki Dancingu jako kino buntu*, w "Kwartalnik Filmowy" 100, pp. 126-144.
- Janion M. 1996, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Kadłubek W. 1992, *Kronika polska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Keler J. 1975, *Na temat i nie na temat. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia...* in "Odra. Miesięcznik społeczno-kulturalny" 6 (184), pp. 65-69.
- Kosmas 1968, *Kronika czeska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kucharski A. 1989, *White Marriage and the Transcendence of Gender*, in Redmond J. (ed.), *Themes in Drama*, Cambridge University Press, New York, vol. 11, pp. 129-138.
- Labuda G. (opr.) 2003, *Słowiańszczyzna starożytna i wczesnośredniowieczna. Antologia tekstów źródłowych*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.

- Łazarkiewicz M. 1992, *Białe małżeństwo*, Syrena Entertainment Group, Telewizja Polska (TVP).
- Łowmiański H. 1963-75, *Początki Polski: z dziejów Słowian w I tysiącleciu n.e.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 5 t.
- Majchrowski Z. 1982, *Białe małżeństwo i Eros tragiczny*, in Janion M. i Majchrowski Z. (opr.), *Odmieńcy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, pp. 428-492.
- Mierow 1915, *The Gothic History of Jordanes*, Evolution Publishing, Merchantville NJ.
- Miraż (grupa muzyczna) 2017, *Syrenka*, <https://mirazgirls.bandcamp.com/track/syrenka> (05.09.2019).
- Mortkowicz-Olczakowa H. 1927, *Podanie o Wandzie: dzieje wątku literackiego*, Drukarnia Naukowa, Warszawa.
- Moszyński K. 1968, *Kultura ludowa Słowian. Część 2. Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Nadana-Sokołowska K. 2018, *Ikona nonkonformizmu. Wokół Komornickiej*, in Hopfinger M., Ziątek Z. i Żukowski T. (opr.), *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, pp. 440-283.
- Naruszewicz A. 1836, *Historia narodu polskiego*, Breitkopf & Haertel, Lipsk, t. 3.
- Niedźwiedz J. 2015, *Sarmatyzm, czyli tradycja wynaleziona*, in "Teksty Drugie" 1, pp. 46-62.
- Podraza-Kwiatkowska M. 1994, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Różewicz T. 1983, *White Marriage and The Hunter Artist Departs*, Marion Boyars, London.
- Różewicz T. 1988, *Białe małżeństwo*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rudaś-Grodzka M. 2013, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Rudaś-Grodzka M. 2016, *Wanda*, in Rudaś Grodzka M. (opr.), *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, pp. 628-642.
- Samsonowicz H. (opr.) 1984, *Polska Jana Długosza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Shima 2018 (October), a special issue of the journal on Mermaids and Mercultures 2, vol. 2.
- Skolasińska A. 2000, *Białe małżeństwo Tadeusza Różewicza: w poszukiwaniu polskiej inności*, in "Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 6, pp. 27-44.
- Skrendo A. 2012, *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Smoczyńska A. 2015, *Córki dansingu*, WFDiF – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych.
- Sukniewicz D. 2019, *Czy kiedyś na Mazowszu żyły Amazonki?*, <http://szlakksiazat.pl/czy-kiedys-na-mazowszu-zyly-amazonki/> (05.09.2019).
- Sulimirski T. 1970, *The Sarmatians*, Praeger Publishers, New York and Washington.
- Świrszczyńska A. 1972, *Syreny in Jestem baba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Vidal-Naquet P. 1986, *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*, The Johns Hopkins University Press, London.
- Walczevska S. 1999, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, eFKa, Kraków.
- Wieczorkiewicz A. 2009, *Monstrarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wiśniewska L. 1999, *Między biegunami i na pograniczu: (o Białym małżeństwie Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta)*, Wyższa szkoła Pedagogiczna, Bydgoszcz.



# ISADORA DUNCAN E LA SUA DANZA DEL FUTURO TRA GERMANIA E RUSSIA

MICHAELA BÖHMIG

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

**Abstract** – The figure of Isadora Duncan, as a woman and dancer, is an authentic cultural phenomenon. She has produced a strong artistic and cultural impact and has deeply influenced lifestyles with her proclamations about the liberation of dance and the emancipation of women. In Russia, writers, thinkers, musicians, choreographers, dancers and critics were divided between those who regarded the dancer as the embodiment of the progressive ideas of the new era and those who accused her of desecrating music and dance. Isadora Duncan has not only deeply influenced the development of dance and the whole theatre, but has revolutionized many aspects of life, from fashion, through the enhancement of physicality and body, to women's self-awareness.

**Keywords:** Isadora Duncan; dance; music; women's emancipation; art; freedom; physicality.

## 1. Introduzione

Isadora Duncan (1877-1927), la grande danzatrice (non ballerina, giacché contestava veemente tutto quanto caratterizza il balletto), era dotata di scarsa tecnica in senso accademico, ma aveva un notevole, sebbene piuttosto eterogeneo, bagaglio culturale, un fine intuito e, soprattutto, un indubbio carisma, che, tra una miriade di altre innovatrici, ne hanno fatto l'esponente di spicco nel vasto movimento di rivoluzione dell'arte coreutica. La Duncan ha anche dato un impulso decisivo alla (ri)scoperta della corporeità e alla rivalutazione della nudità, contribuendo alla trasformazione degli stili di vita, della moda, e promuovendo, non ultima, l'emancipazione delle donne.

Lei stessa era una donna evoluta con molti amanti e tre figli avuti da uomini diversi, senza mai essere sposata. Anzi, proclamava pubblicamente che una donna può avere figli, senza essere costretta a sposarsi. Corifea, tra altre, del movimento di liberazione delle donne (nel suo caso, liberazione soprattutto fisica), è assurda a mito sia per le sue esibizioni considerate ora una sensazione, ora un vero e proprio scandalo, sia per la vita trasgressiva, anzi, riprovevole per i tempi e, non ultimo, perché i tre figli e lei stessa sono periti tragicamente.

Della danza della Duncan che tanto ha contribuito a liberare le danzatrici e, di conseguenza, le donne dalle costrizioni del corsetto, delle calzamaglie aderenti, di scarpe e scarpette scomode, si conoscono, grazie a numerose foto, soprattutto le pose statuarie, mutate, secondo la testimonianza della stessa Duncan, dalle statuette tanagrine, dalle sculture greche, dai bassorilievi antichi, dai dipinti vascolari, osservati e studiati in giro per i musei dell'Europa. Poco si sa, invece, dei movimenti di collegamento, anche perché, a quanto pare, si è conservato solo un breve filmato di una sua rapida apparizione in onore di Rodin.<sup>1</sup>

## 2. Isadora Duncan e la sua Danza del futuro

Qualche indicazione in più su quelli che potrebbero essere stati i movimenti di passaggio tra una posa e l'altra ci è offerta da una conferenza tenuta dalla Duncan a Lipsia e poi pubblicata nel 1903 in un fascicolo bilingue con il titolo *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)* (Duncan 1903).<sup>2</sup>

Fin dal titolo, la Duncan si riallaccia a due autori che, insieme a Schopenhauer e Nietzsche, sono suoi costanti punti di riferimento: Walt Whitman e Richard Wagner.

Walt Whitman, suo poeta preferito, è citato più volte nell'autobiografia della Duncan come ispiratore delle sue danze. All'impresario John Augustin Daly la giovanissima Duncan aveva dichiarato: "Io ho scoperto la danza degna della lirica di Whitman. Io sono realmente la figlia spirituale di Whitman" (Duncan 1980, p. 36).<sup>3</sup> Dopo aver studiato al Louvre e nella Biblioteca nazionale della Francia i testi sulla danza dalle origini ai suoi giorni ribadisce: "[...] mi resi conto che i soli maestri di danza che io potessi avere erano il J. J. Rousseau dell'*Emile*, Walt Whitman e Nietzsche" (Duncan 1980, p. 78).

Non è pertanto escluso che, per i suoi ragionamenti sulla danza del futuro, Isadora Duncan abbia scelto un titolo che riecheggia *The Poetry of the Future*, un testo che Whitman, animato da un forte pathos patriottico, ha pubblicato nel 1881 (Whitman 1881). A parte la struttura interna che suddivide il testo in numerosi sottocapitoli separati da spazi doppi, vi sono diversi spunti ripresi dalla Duncan, primo fra tutti l'affermazione: "[...] the poetry of the future aims at the free expression of emotion" (Whitman 1881,

<sup>1</sup> J. Limet, *Isadora Duncan danse en l'honneur de Rodin*, 30 juin 1903, conservato al Musée Bourdelle di Parigi e proiettato in occasione della bella mostra "A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia", Firenze, 13 aprile-22 settembre 2019, a cura di M. F. Giubilei e C. Sisi, in collaborazione con R. Campana, E. Barbara Nomellini e P. Veroli, pp. 110-111.

<sup>2</sup> Tutte le traduzioni, ad eccezione di quelle tratte da *La mia vita* (cit. alla nota 3), sono mie.

<sup>3</sup> Cfr. anche Duncan 1980, p. 222.

p. 202), laddove Whitman sostiene che la musica di Wagner, Gounod e del tardo Verdi aspira proprio a questa libera espressione di emozioni poetiche (Whitman 1881, p. 202). Whitman è, inoltre, convinto che i veri poeti e le vere poesie possano nascere solo sulla base della libertà nella doppia articolazione di *Liberty* e *Freedom* (Whitman 1881, pp. 203-204). Si produrrebbe così una “poesia nazionale autoctona, sana e dolce”, che, secondo Whitman, sarà a disposizione di tutti altrettanto liberamente quanto gli “elementi della Natura” (Whitman 1881, p. 204). I concetti di libertà e natura saranno poi due dei pilastri portanti anche dei ragionamenti della Duncan intorno alla danza del futuro.

Il secondo scritto che ha un impatto ancora maggiore sulle successive idee di Isadora Duncan è *Das Kunstwerk der Zukunft* (L’opera d’arte del futuro, 1850) di Richard Wagner, dedicato a L. Feuerbach (Wagner 1850). Wagner, che lamenta il distacco dell’arte dalla natura, sostiene che l’arte è viva solo se è soggetta alle leggi della natura e non ai capricci della moda (Wagner 1850, p. 5). È per mezzo dell’arte che l’uomo si fonderebbe con la natura, per cui l’opera d’arte del futuro, il *Gesamtkunstwerk*, sarà un’opera collettiva dell’umanità del futuro, animata da uno spirito artistico comune, che è caratterizzato dall’“aspirazione alla natura” (Wagner 1850, pp. 32-33).<sup>4</sup>

Modello per la rigenerazione dell’arte è, secondo Wagner, l’arte degli elleni, “dei beniamini di una natura che ama tutti, degli uomini più belli” (Wagner 1850, p. 35). La loro arte non sarebbe un’arte nazionale, ma rappresenterebbe l’arte di tutta l’umanità e preconizzerebbe la “grande, universale opera d’arte del futuro” (Wagner 1850, pp. 36-37), che, come già quella ellenica, dovrà manifestarsi in veste religiosa, di una religione del futuro, nata dal popolo (Wagner 1850, p. 36).

Nel capitolo dedicato all’arte della danza, il compositore sostiene che la danza è fra tutte le arti quella più reale e anche più totale, perché il suo materiale è l’uomo autentico, fisico, soggetto supremo dell’arte (Wagner 1850, p. 51). La danza attuale rincorrerebbe, invece, la piacevolezza, lo svago, e sarebbe basata sul movimento delle sole gambe e l’abilità dei piedi (Wagner 1850, p. 61).<sup>5</sup> Nei suoi giudizi Wagner diventa sempre più drastico, quando dichiara che l’atteggiamento della danzatrice sui palcoscenici pubblici è solo arte, non verità, facendo della nobile arte della danza la punta delle arti cortigiane (Wagner 1850, p. 62) che, scissa dalle altre arti, oscillerebbe tra prostituzione e ridicolaggine (Wagner 1850, p. 67).

<sup>4</sup> Qui e in seguito le spaziatore sono dell’Autore – R. W.

<sup>5</sup> Lo stesso rilievo verrà fatto da Isadora Duncan che, nelle sue danze, darà una grande importanza all’espressività delle braccia.

Oltre agli scritti di Wagner, la Duncan studia anche la sua musica, quando accetta l'invito di Cosima Wagner a partecipare al Festival di Bayreuth del 1904 e trascorre l'estate di quell'anno nella città bavarese. Si dedica in particolare al *Tannhäuser*, concependo delle danze per il "Baccanale", nelle quali Cosima Wagner vede realizzati gli intenti del compositore (Duncan 1980, p. 138).

Molte considerazioni espresse da Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* si trovano in *Der Tanz der Zukunft*, in cui si intrecciano richiami alla natura, ai greci, alla libertà. Secondo la Duncan, per la quale, come per Wagner, la danza è la più nobile delle arti (cfr. Duncan 1903, p. 32), la fonte originaria e sempiterna della danza è la natura, che si manifesta nel movimento delle onde, del vento, del globo terrestre, ma anche degli animali non privati della libertà e in quello del selvaggio, intimamente legato alla natura (Duncan 1903, pp. 28-29). La Duncan conclude che "solo i movimenti del corpo senza vesti possono essere naturali" (Duncan 1903, p. 29), elevando la nudità ad armoniosa espressione della natura spirituale dell'uomo.

Di conseguenza, considera il balletto moderno contrario ai movimenti e alle forme create dalla natura, ritenendolo sterile, privo di futuro, espressione di morte vivente (Duncan 1903, pp. 30-31). È dai movimenti primari del corpo umano che, secondo la danzatrice, si dovrebbero sviluppare i movimenti delle danze future, in sequenze eternamente diverse, infinite e naturali (Duncan 1903, p. 33). Per esemplificare le sue idee, la Duncan descrive alcune sculture antiche, sostenendo che i "greci erano straordinari osservatori della natura" (Duncan 1903, p. 34) e, in tutte le loro pitture e sculture, nell'architettura e nella poesia, nella loro danza e nella tragedia "svilupparono i loro movimenti da quelli della natura" (Duncan 1903, p. 36). E conclude: "Se quindi danzo nuda sulla terra, assumo con naturalezza le pose greche, perché queste non sono altro che le posizioni naturali di questa terra" (Duncan 1903, p. 36). Come per Wagner, anche per Isadora Duncan l'arte dei greci non è un'arte nazionale, ma ora e per sempre sarà un'arte di tutta l'umanità (Duncan 1903, p. 36).

Nonostante l'incondizionata ammirazione per l'arte dei greci, Isadora Duncan sostiene che la danza del futuro sarà un movimento nuovo, frutto di tutta l'evoluzione dell'umanità, perché l'ideale del corpo umano, che non può cambiare con le mode, muta con l'evoluzione (Duncan 1903, p. 43).<sup>6</sup> La danza del futuro, per essere arte vera, deve, pertanto, ispirarsi ai movimenti naturali, connaturati all'uomo e alla donna, per fare di questa una madre perfetta, che partorisce bambini belli e sani (Duncan 1903, p. 42),<sup>7</sup> ma non è

<sup>6</sup> È significativo che nel secondo capoverso di *Der Tanz der Zukunft* Isadora Duncan indichi Charles Darwin e Ernst Haeckel come suoi "riveriti maestri" (Duncan 1903, p. 27).

<sup>7</sup> Da diverse affermazioni di Isadora Duncan, come anche dal suo culto del corpo sano e nudo, nonché dall'avversione per tutto quello che è deforme rispetto al suo ideale di bellezza,

in grado di resuscitare le danze degli antichi greci o rianimare le danze dei popoli selvaggi: “Tornare alle danze dei greci sarebbe tanto impossibile quanto inutile: non siamo greci, per cui non possiamo ballare le danze greche” (Duncan 1903, p. 43). Come presso i greci, la danza del futuro, nella visione della danzatrice americana, dovrà però ridiventare un’arte altamente religiosa, perché un’arte esercitata senza devozione religiosa non sarebbe arte, ma solo merce (Duncan 1903, p. 44).

La danzatrice del futuro, che, secondo la Duncan, apparterrà a tutta l’umanità, sarà sviluppata tanto armoniosamente nel corpo e nello spirito da fare dei suoi movimenti il linguaggio naturale dell’anima (Duncan 1903, p. 44). Nella sua danza esprimerà la vita mutevole della natura e la libertà della donna, insegnandole il legame del suo corpo con la natura (Duncan 1903, pp. 44-45). E la Duncan così conclude:

I suoi movimenti somiglieranno a quelli degli dèi, rispecchieranno quelli delle onde e dei venti e la crescita delle cose terrene, il volo degli uccelli, il passaggio delle nuvole e, infine, i pensieri dell’uomo sull’universo che abita. Sì, verrà, la danzatrice del futuro, giungerà come lo spirito libero, che abiterà il corpo della donna libera del futuro. [...] Il suo segno distintivo sarà: lo spirito più alto nel corpo più libero! (Duncan 1903, pp. 45-46)

### 3. Statica e dinamica

La questione dei movimenti eseguiti dalla danzatrice del futuro tra una posa e l’altra, del legame tra plasticità statuaria e movimenti di collegamento, tra statica e dinamica, elemento apollineo e invasamento dionisiaco, è risolta dalla Duncan con il riferimento poetico, ma vago, ai moti ondosì. Sebbene la parola “movimento” sia forse quella che ricorre con maggiore frequenza nel suo scritto programmatico sulla danza del futuro, la danzatrice indica solo molto genericamente come intende legare le pose che assume nelle sue danze. In *Der Tanz der Zukunft* scrive:

Grazie alla mediazione umana proviamo una gioiosa sensazione del movimento di esseri leggiadri e lieti. Attraverso questa mediazione umana il grazioso movimento di tutta la natura, trasmesso dalla danzatrice, permea anche noi. Sentiamo il movimento della luce unito all’idea di una splendente bianchezza. Questa danza dovrebbe essere una preghiera! Ogni movimento dovrebbe inviare i suoi moti ondosì al cielo per diventare parte del ritmo eterno delle sfere.

traspaiono convinzioni che possono essere strumentalizzate per imputarle un non troppo velato razzismo, che troverebbe conferma anche nel suo duro giudizio sul jazz (cfr. Duncan 1980, p. 296).

Trovare quei movimenti primari del corpo umano dai quali si svilupperanno i movimenti di danze future in sequenze eternamente diverse, infinite e naturali, è il compito della nuova scuola di danza dei nostri giorni. (Duncan 1903, p. 33)

Ancora ad anni di distanza, in *La mia vita*, la danzatrice sostiene che i movimenti – in questo caso quelli delle sue allieve – devono “sorgere dalla natura”, prendendo esempio dal ritmo delle onde, dai movimenti delle nuvole nel vento, dagli alberi che si dondolano, dagli uccelli in volo, dalle foglie che turbinano (Duncan 1980, p. 158).

I movimenti della Duncan – sostanzialmente passi, salti e corse, che, negli intenti della danzatrice, dovrebbero combinarsi in sequenze infinite, ininterrotte, continue – sono descritti dalla critica coeva come liberi, naturali e perciò belli, come fluidi, fluttuanti, leggeri, leggiadri, melodiosi, armoniosi, perfino graziosi. Nelle caratterizzazioni dei movimenti ricorrono pure epiteti come spontanei, semplici, felici, espressivi, in alcuni casi perfino audaci, spigolosi, bruschi, aggressivi, quando si tratta di esprimere la disarmonia interiore e dare risalto all’alternanza tra movimenti fluidi e impetuosi salti (Vil’kina 1905, p. 41).<sup>8</sup> Il repertorio alquanto limitato dei movimenti della Duncan dovrebbe essere, nella sua idea e anche nella ricezione del pubblico, il linguaggio naturale dell’anima e rappresenterebbe l’emanazione o, meglio, l’incarnazione della musica, interiorizzata prima di riversarsi in movimento.

A questo fine diventa importante il ruolo assegnato dalla Duncan alle braccia, la cui espressività compensa la mancanza di virtuosismo dei piedi nudi. La fluidità dei movimenti, ispirati al moto ondoso, è sottolineata, inoltre, dalle vesti sciolte, leggere, indossate dalla danzatrice: tuniche aeree e chitoni semitrasparenti, veli e scialli, che avvolgono un corpo non inguainato in corsetti e calzamaglie, non ne nascondono i difetti e fanno intravedere la nudità delle gambe, dei fianchi, del torso e dei seni. Insieme ai capelli sciolti o annodati in uno scarmigliato chignon, sono le vesti che allungano i movimenti nello spazio, ne enfatizzano la fluidità e riecheggiano nel loro fluire i moti ondulatori, cari alla Duncan. L’insieme di vesti fluenti, capelli annodati con elegante noncuranza, di movenze spiraliformi imparenta le danze duncaniane con il coevo *Jugendstil*.

Il raffinato storico e critico dell’arte, il pittore e scenografo Aleksandr Benois, intravede, infatti, un legame della danzatrice con gli artisti preraffaeliti e altri esponenti dell’*Art nouveau* e del simbolismo, quando scrive:

<sup>8</sup> Per la traduzione italiana degli articoli di autori russi citati in questo contributo cfr. M. Böhmig (2016).

Miss Duncan, nel “movimento” e nell’abbigliamento, prosegue la gloriosa impresa di Rossetti, Burne-Jones, Morris, della colonia di Darmstadt, di Hoffmann, Denis, Vrubel’, Jakunčikova e di molti altri. Sono tutti veri amici dell’umanità, che soffrono straordinariamente per la generale bruttezza, per il generale impantanamento in uno squallore bestiale. Restituire alle persone il loro volto divino, ecco in cosa consiste la missione di questi “profeti”. (Benua 1904, pp. 5-6)



Illustrazione 1  
Friedrich August von Kaulbach, *Isadora Duncan*,  
litografia a colori per il frontespizio della rivista “Jugend”, 1904, 38.



Illustrazione 2

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dulkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.

#### 4. Isadora Duncan nella Germania della *Lebensreform*

Nel 1900 Isadora Duncan è a Parigi, dove le rendono omaggio alcuni dei più grandi artisti, fra cui lo scultore Auguste Rodin. L'anno dopo la troviamo in Germania, dove si esibisce in vari teatri, spesso di varietà, perché la sua danza era ritenuta lontana dal canone dell'arte "seria", che in campo coreutico era ancora dominata dal balletto. Il successo è enorme, anche perché alcuni principi di Isadora Duncan (il culto dell'antichità e l'importanza del corpo nudo che si muove liberamente nella natura) cadono su un terreno particolarmente fertile. L'unione di libertà e naturalezza nel segno dell'arte greca è un discorso al quale la cultura tedesca dell'epoca era particolarmente sensibile, impregnata com'era di due potenti orientamenti o fenomeni sia sociali, sia culturali: il culto dell'antichità, in particolare della Grecia, e i movimenti "naturisti".

È noto il contributo che l'archeologia, la storia dell'arte e la filosofia tedesca hanno dato alla scoperta o "invenzione" della Grecia. Basta pensare a Winckelmann (1717-1768) con la sua opera epocale *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1756), che eleva l'arte ellenica a espressione suprema del bello ed esalta la nudità maschile. L'esigenza di imitare le opere greche è sentita anche dalla Duncan, la quale, contrariamente a Winckelmann, riabilita la nudità femminile.

Alla conoscenza dell'arte greca ha contribuito anche una schiera di personaggi con interessi non puramente scientifici, primo fra tutti Lord Elgin (1766-1841), diplomatico e trafficante d'arte che ha spoliato il patrimonio artistico di Atene, facendo asportare statue e interi bassorilievi dal Partenone e dall'Eretteo e vendendoli al British Museum, dove sono poi stati ammirati da Isadora Duncan.

Altro tassello in una lunga catena di eventi che hanno contribuito ad attirare l'interesse del pubblico sulla cultura antica sono gli scavi sensazionali dell'imprenditore e archeologo Heinrich Schliemann (1822-1890), eseguiti sulle tracce dell'*Iliade* e culminate nella scoperta di quello che egli supposeva essere il sito dell'antica Troia.

Una visione diversa della Grecia arriva con Nietzsche e il suo scritto *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), il cui titolo è integrato, nella seconda edizione del 1878, con *Ovvero grecità e pessimismo*. L'opera, che coniuga gli studi sull'antica Grecia del giovane professore con la sua venerazione per Schopenhauer e Wagner, capovolge la visione dell'antica Grecia, non più paese solare abitato da un popolo felice, a favore di una interpretazione più conflittuale, basata sul binomio di apollineo e dionisiaco. Alcuni passi sono affini alla visione di Isadora Duncan, che si era appassionata soprattutto a *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), ma nelle sue frequentazioni intellettuali aveva sicuramente avuto modo di conoscere anche altre opere di Nietzsche, apologeta della danza, che a conclusione del "Tentativo di autocritica", premesso alla seconda edizione di *La nascita della tragedia*, richiama "Zarathustra il danzatore" e nella "Prefazione a Richard Wagner" scrive:

Cantando e danzando, l'uomo si esprime come membro di una comunità superiore: ha disimparato il camminare e il parlare ed è in procinto di involarsi nell'aria danzando. [...] egli si sente come dio e incede così estasiato e innalzato, come in sogno vide incedere gli dèi. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: la potenza artistica dell'intera natura [...]. (Nietzsche 1878, <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT>)

La rinascita della vera cultura, nata da quella greca, scaturisce, secondo Nietzsche, dal superamento dell'intelletto nell'estasi dionisiaca, realizzata nei drammi musicali di Wagner.

Negli stessi anni si diffondono, soprattutto nei paesi anglosassoni e in Germania, i primi movimenti che, in opposizione alla industrializzazione e alla urbanizzazione e alle conseguenti malsane condizioni abitative e lavorative, dannose per la salute fisica e mentale della popolazione inurbata, proclamano la liberazione del corpo e il ritorno alla natura con il duplice fine di crescere giovani (prima solo maschi, poi anche femmine) sani e forti e di temprarli per farne validi difensori della patria o genitrici di bambini belli e in salute.

L'appello a una vita sana, a un corpo vigoroso, alla giovinezza, a una presunta autenticità primigenia è condiviso da un vasto movimento sociale e artistico, che cerca il rinnovamento attraverso il ritorno a supposte forme originarie e incontaminate di vita.

Uno dei pionieri è il pedagogo e patriota Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), noto come *Turnvater* Jahn (padre della ginnastica Jahn). Egli è considerato il fondatore del movimento ginnico tedesco, che, con l'ambizione di liberare e unificare la Germania, lavorava alla educazione popolare attraverso il corpo, per preparare i giovani a una eventuale guerra di liberazione dalla dominazione napoleonica. Quando, con la Restaurazione, il movimento viene soppresso e lo stesso Jahn è arrestato, molti ginnasti suoi adepti emigrano negli Stati Uniti, dove continuano a propagare le sue idee.

A metà del XIX secolo si afferma, partendo dalla Svizzera e dalla Germania, il movimento della *Lebensreform* (riforma della vita). Seguendo un vago russovismo, questo orientamento propaga un ritorno alla natura e a uno stile di vita "naturale", sobrio, meno artificioso e più autentico. I precetti da seguire sono: dieta vegetariana, abolizione di bevande inebrianti e sostanze stupefacenti, movimento all'aria aperta, alla luce, al sole, abiti non costrittivi, piedi nudi con o senza sandali, capelli lunghi anche per i maschi, liberazione sessuale, medicina alternativa.

Il coronamento del naturismo è il nudismo, chiamato in area germanofona significativamente *Freikörperkultur* (cultura del corpo libero), che reclama il diritto alla nudità nella natura, una nudità disinteressata e fine a se stessa, senza costrizioni esterne (come, per es., nel caso della sauna o del bagno pubblico) e senza implicazioni sessuali (come, ad. es., in un club). Il modello per molti praticanti della *Freikörperkultur* è l'antica Grecia, come se la nudità avesse bisogno di essere legittimata attraverso il ricorso a modelli antichi.

La "riforma della vita" e il culto della corporeità avranno un forte impatto sulla società e si rifletteranno anche nella moda. Per le donne si afferma il *Reformkleid* (abito della riforma), un vestito che, senza la costrizione di corsetti, cinte o fasce, scende morbidamente dalle spalle e in pieghe sciolte e fluenti abbraccia il corpo fino ai piedi.

Il *Reformkleid* guadagna un suo posto anche in ambito artistico con la disegnatrice e creatrice di moda Emilie Flöge, musa ispiratrice e compagna, forse anche amante di Gustav Klimt. Nella vita privata la Flöge adotta programmaticamente il nuovo abbigliamento, che vediamo in una interpretazione artistica nel celebre dipinto *Ritratto di Emilie Flöge* (*Bildnis Emilie Flöge*) di Klimt, eseguito nel 1902 e ora conservato al Museum am Karlsplatz di Vienna.

Nella liberazione delle donne dai vestiti scomodi e ingombranti si coglie certamente un aspetto progressista, che va nella direzione della emancipazione femminile. Contemporaneamente non sfuggono le

implicazioni “utilitaristiche”, che favoriscono abiti sempre più “pratici” per inserire le donne nel processo di produzione.

Con Klimt e la Secessione viennese, che si ispira all’idea del *Gesamtkunstwerk*, prodotto dalla collaborazione di pittori, architetti, artigiani, e coltiva uno stile modernista, affine all’*Art nouveau*, si diffondono anche altri principi, come il ritorno all’autenticità e purezza primigenie, che raggiunge il suo apice nel culto della giovinezza e della primavera. La rivista della Secessione viennese è intitolata “*Ver Sacrum*” (Primavera sacra, 1898-1903) e nel numero del marzo 1898 (p. 12) è riprodotta la litografia *Nuda veritas* di Klimt, un soggetto che l’anno successivo l’artista ripropone in un dipinto ad olio. Vi è rappresentata una donna completamente nuda che tiene in mano uno specchio rivolto allo spettatore, una immagine che, oltre ad avere un forte significato simbolico, è anche portatrice di un valore programmatico: la donna con lo specchio, emblema della verità, si staglia su uno sfondo ondoso, in basso acquatico, più in alto floreale. Ai suoi piedi si arriccia un serpente nero che la insidia con la menzogna e l’invidia. I folti capelli, rossi e sciolti, intrecciati di fiori, richiamano i peli del pube e restituiscono l’immagine della donna primigenia, ma anche demonica e fatale, cara al decadentismo, mentre la nudità senza veli ne fa l’immagine scioccante di una “verità” che non teme nulla e presenta lo “specchio” allo spettatore.

Negli stessi anni, ma con una maggiore durata nel tempo, esce a Monaco di Baviera un altro periodico ispiratore delle correnti artistiche del tempo, “*Jugend*” (Gioventù o anche Giovinezza, 1896-1940), dal significativo sottotitolo “*Settimanale illustrato monacense di arte e vita*”. Da questa rivista prende il nome lo *Jugendstil* (lo stile della giovinezza), versione tedesca del *Liberty* e dell’*Art nouveau*.



Illustrazione 3  
Frontespizio della rivista “Jugend”, 1898, 51.

La copertina numero 38 del 1904 è decorata con la celebre rappresentazione di Isadora Duncan creata da Friedrich August von Kaulbach, autore di numerosi ritratti di personaggi dell’alta società nel gusto dell’epoca. Questa illustrazione, riprodotta poi in numerose altre pubblicazioni, ha canonizzato l’immagine di Isadora Duncan come giovane danzatrice dalle movenze leggiadre (cfr. Ill. 1 al presente saggio).

In tutte le denominazioni delle nuove correnti artistiche è evidente il tentativo di sottrarsi alle brutture della società industriale, ma anche alle imposizioni dell’arte ufficiale, con il richiamo agli albori e la riscoperta o rivalutazione della gioventù (*Jugendstil*), del nuovo (*Art nouveau*), della libertà (*Liberty*).

L’affrancamento dell’arte dalle tradizioni accademiche, considerate ingombranti e soffocanti, procede in parallelo con il movimento più generale della *Lebensreform*, con il quale il programma di Isadora Duncan ha numerosi punti di contatto.

Uno dei personaggi che incarna il connubio di arte e vita in maniera particolarmente vistosa è Karl Wilhem Diefenbach (1851-1913), il cosiddetto “apostolo della natura”, che confidava nel potere curativo del sole (uno dei suoi figli si chiamava Helios) e proclamava – e, in parte, praticava – la dieta vegetariana, il nudismo, il pacifismo, il superamento della monogamia e l’abolizione delle religioni, a favore, forse, di una sorta di panteismo o anche animismo. Diefenbach, dopo il fallimento della sua “comune” a Vienna, nel 1899 si sposta a Capri, dove rimane fino alla fine dei suoi giorni, aggirandosi anche d’inverno tra gli stupiti isolani con indosso un saio bianco e i piedi

nudi calzati di sandali. Un suo dipinto, *L'Apparizione* oppure *Un corpo sidereo* (*Die Erscheinung oder Ein siderischer Körper*), eseguito intorno al 1890, ci mostra una figura che solleva le braccia al cielo in una posa mutuata da quella dell'orante e anticipa alcuni atteggiamenti che faranno poi parte del repertorio della Duncan.

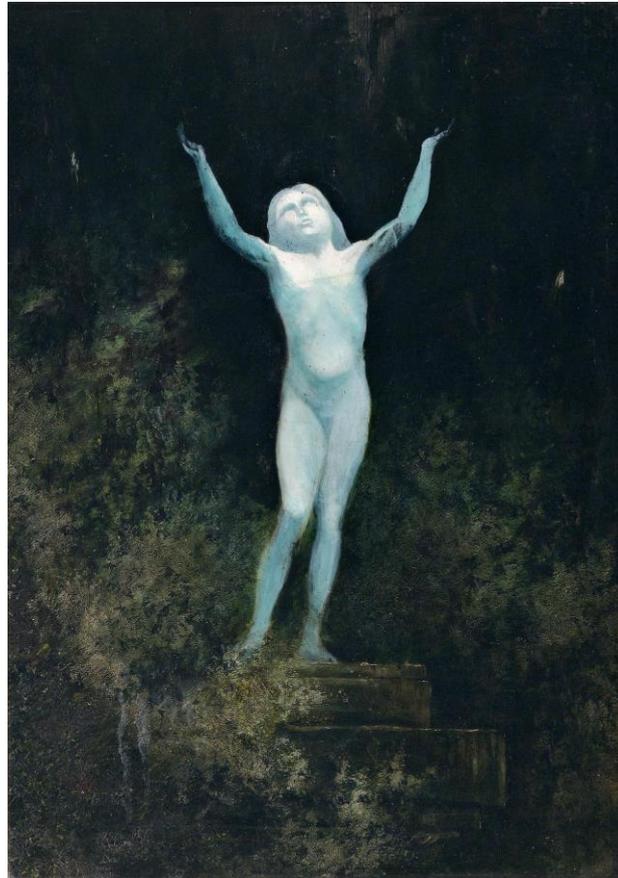


Illustrazione 4

Karl Wilhelm Diefenbach, *Die Erscheinung* (L'Apparizione), 1890 ca., olio su tavola, <https://www.dorotheum.com/it/1/5493564/>.

Uno degli adepti di Diefenbach, formatosi nella “comune” di Vienna, è Hugo Höppener (1868-1948), disegnatore e illustratore tedesco, noto con lo pseudonimo Fidus.

Fidus non solo è autore di numerosi disegni e illustrazioni ispirati al simbolismo e allo *Jugendstil*, ma progetta anche vari templi, che riassumono le sue convinzioni: il Tempio della terra, il Tempio della teosofia, il Tempio del nudismo, il Tempio della Grande unità, il Tempio della danza, il Tempio del fuoco, il Tempio della musica. Da artista che, come altri, si fa portavoce della rivolta dei giovani contro usi e costumi “borghesi”, Fidus si nutre di una ideologia che è un impasto di culto erotico del corpo (anche nudo), di venerazione mistica della terra, di teosofia, antroposofia, mitologia germanica con forti tinte nazionaliste, che lo avrebbe portato ad aderire all'ideologia

nazista e alle teorie razziste. Uno dei suoi dipinti più famosi è *Preghiera alla luce* (*Lichtgebet*, 1894), di cui esistono molte varianti. Mentre Diefenbach colloca la sua “apparizione” in una ambientazione notturna, Fidus sposta la sua figura in pieno giorno, enfatizzando ulteriormente la posa dell’orante e trasformando un gesto di devozione in un atto di venerazione e glorificazione dell’aria, della luce e del sole.

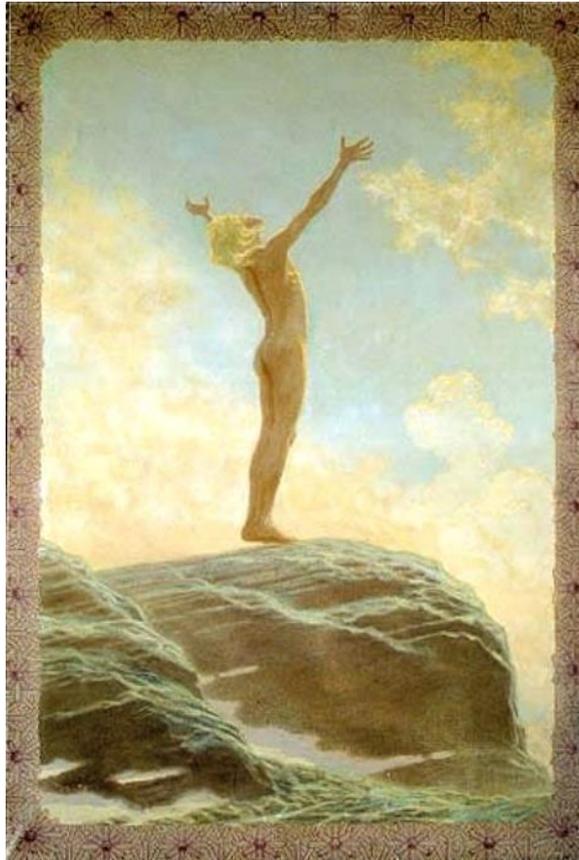


Illustrazione 5

Fidus (Hugo Höppener), *Lichtgebet* (Preghiera alla luce), 1894, olio su tela, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Una storica della danza dell’epoca, Marie Luise Becker, in un articolo sulla Secessione nell’arte della danza, passa in rassegna le numerose danzatrici innovatrici e rileva l’importanza dell’influenza di Fidus su Isadora Duncan, “la vera danzatrice nuda greca” (Becker 1909-1910, p. 36):

Sebbene la sua danza in questi anni berlinesi rimanesse sostanzialmente la stessa, ella subì la forte influenza dell’arte di Fidus, imparò molto dalla delicata osservazione dei colori e delle linee da parte di questo artista, passò dalle decorazioni storiche a quelle secessioniste, raffinando così sensibilmente l’efficacia della sua arte. (Becker 1909-1910, pp. 36, 38)

Infatti, nell'arte di Isadora Duncan si nota, da una parte, l'attenzione per i movimenti fluidi, ondosì, simili alle linee che si riscontrano nei dipinti e nella grafica *liberty*, mentre dall'altra sono attestate pose simili a quella dell'orante, una posa che talora, quando la danzatrice rovescia la testa all'indietro, sfocia in quella della baccante.

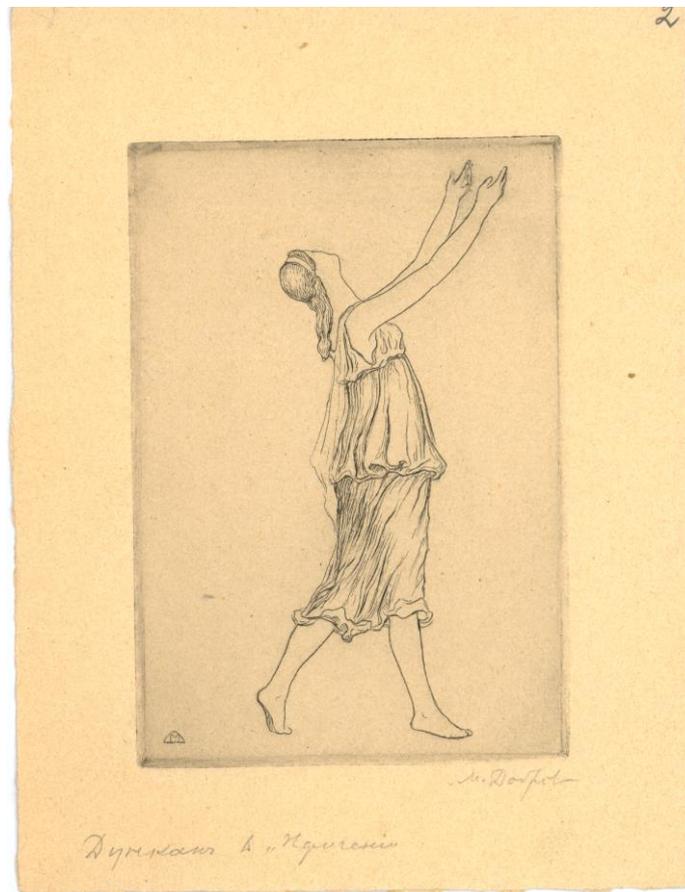


Illustrazione 6

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dulkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.



Illustrazione 7

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dulkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.



Illustrazioni 8 e 9  
Isadora Duncan.

Il tema della nudità in simbiosi con la natura è ampiamente recepito nelle arti, soprattutto in quelle figurative, dove, però, non è una novità, e si diffonde, per la prima volta, anche in ambito teatrale. Il regista, teorico, storico e critico di teatro Nikolaj Evreinov, nel 1911, dedica a questo aspetto un intero volume, *Nagota na scene* (La nudità in scena), nel quale è incluso, oltre a saggi del curatore e di altri autori russi e stranieri, fra cui lo scrittore Peter Altenberg e il poeta Pierre Louÿs, anche un *Manifest o nagote* (Manifesto della nudità) del pittore Ivan Mjasoedov/Eugene Zotow (1881-1953) (Mjasoedov 1911). Figlio del pittore degli “Itineranti” Grigorij Mjasoedov, Ivan aveva seguito il padre, diventando pittore con un orientamento stilistico ammodernato. Intorno agli anni 1907-1909 crea una galleria di fotografie, che lo ritraggono completamente nudo nelle sembianze di divinità, eroi, personaggi mitologici, imperatori o lottatori, coniugando ancora una volta il culto dell’antichità con la nudità (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Prof. Eugen Zotow-Iwan Miassojedoff-Stiftung 1997, pp. 38, 46-51, 66-67). Nel 1921, durante la guerra civile, emigra attraverso Costantinopoli, per raggiungere Trieste e poi Berlino. Dopo aver girovagato per l’Europa, inseguito dalla giustizia come falsario, nel 1938 si stabilisce a Vaduz in Svizzera e nel 1953 si sposta in Argentina, dove muore.

Le idee proclamate da Isadora Duncan e, soprattutto, le sue esibizioni, che assimilano e mischiano i due principî della greicità e della naturalezza, sono pienamente consone a queste ricerche di rinnovamento attraverso il parziale ritorno all’antichità o il ripescaggio di stilemi anticheggianti. Contestando l’artificiosità e le costrizioni del balletto classico, la Duncan impone la danzatrice-donna in tutta la sua fisicità e corporeità, negate o, se vogliamo, sublimare nel balletto. Balla, spesso su un tappeto o panno verde a simulare un prato,<sup>9</sup> senza nascondere con calzamaglie o cipria i suoi difetti fisici rispetto al canone della bellezza della ballerina classica, e si esibisce anche quando è incinta o ha appena partorito e allatta.

Lo scrittore e storico della cultura Max von Boehn, che non lesina critiche alla Duncan-danzatrice, ne riconosce, però, il grande merito di ispiratrice:

Miss Duncan ha restituito alla danza i suoi diritti di arte individuale, ha aperto la strada al nuovo stile di danza, al quale non basta più l’acrobatismo schematico del balletto. Ha assegnato alla danza – e questo merito le deve essere riconosciuto molto di più – una posizione determinante nell’ambito

<sup>9</sup> Il poeta simbolista Andrej Belyj, dalle cui memorie emerge come l’arte della Duncan non solo corrispondesse al “sentire” dell’epoca, ma influenzasse anche l’evoluzione della poetica di molti simbolisti, lascerà una testimonianza dell’apparizione della danzatrice sulle scene Pietroburghesi in un capitolo della raccolta di brevi saggi *Lug zelenyj* (Il prato verde), pubblicato per la prima volta nella rivista simbolista “Vesy”, nell’anno della seconda tournée della danzatrice americana in Russia (cfr. Belyj 1905, p. 9; Belyj 1910, pp. 8-9).

della cultura del corpo. Se oggi consideriamo la “cultura del corpo come arte e dovere”, non possiamo dimenticare che Isadora Duncan era una delle prime annunciatrici di questo nuovo Vangelo. (Boehn 1925, p. 124)

## 5. Isadora Duncan in Russia. Le arti

In Germania la Duncan si inserisce in un contesto culturale favorevole alle sue idee, in Russia deflagra come un fenomeno di altri mondi in un ambiente culturale che si sta per liberare dalle pastoie del realismo per votarsi al modernismo. Le acquisizioni culturali che, a partire dal '700, arrivavano in Russia dall'Occidente vi giungevano spesso con ritardi secolari e con quella che è stata definita la “ricezione abbreviata”, per cui epoche e stili, che in Occidente si erano evoluti gradualmente e organicamente, in Russia si sono sovrapposti in un affascinante, quanto eclettico mosaico di forme, che ha portato a una fioritura pari, se non superiore alle coeve correnti occidentali. È il caso delle correnti artistiche del *fin de siècle*, che amalgamano impulsi tratti dal folklore russo con elementi di stile floreale di provenienza europeo-occidentale, arricchiti da suggestioni simboliste, che attingono a miti, leggende e credenze sia occidentali sia orientali.

Così accade che in Russia, paese che non aveva legami diretti con l'antichità greco-romana, né aveva conosciuto un Rinascimento, la scoperta dell'antichità arriva all'inizio del '700 con l'apertura al classicismo mediato dall'Occidente, classicismo rimasto a lungo confinato agli ambienti legati alle università, all'Accademia delle belle arti e alle architetture di Pietroburgo, la città geograficamente e culturalmente più occidentale della Russia. Altrettanto rivoluzionario è il discorso sul corpo (nudo), discorso che in Russia non era stato preparato o affiancato da movimenti sociali di liberazione dell'uomo e, ancor meno, della donna. Anzi, il corpo era rimasto dissimulato e “mascherato”, per gli uomini, da rigide uniformi militari e civili e, per le donne, da sontuosi, quanto ingombranti e scomodi abiti, che ricalcavano le mode parigine (parliamo, ovviamente, dei ceti alti).

L'interesse per l'antichità comincia a coinvolgere cerchie più ampie con l'affermazione dei movimenti decadenti e simbolisti. All'inizio degli anni '70 del XIX secolo, il pittore e scenografo Vasilij Polenov, formatosi nella colonia di Abramcevo dell'imprenditore e mecenate Savva Mamontov, soggiorna a Roma, dove tornerà altre volte, e, a un decennio di distanza, visita la Grecia, fissando le sue impressioni in alcuni dipinti che raffigurano, tra l'altro, il Partenone e l'Eretteo. Nel 1894, in occasione del Primo congresso dei pittori russi, allestisce a Mosca una scena della sua opera *Prizraki Ellady* (I fantasmi dell'Ellade) su libretto di Mamontov con il quadro vivente “Afrodite”, in cui la dea ha le fattezze della *Venere di Milo*. Nel 1897, sempre nella messa in scena di Polenov, all'Opera privata di

Mamontov, che in generale privilegia il repertorio nazionale, è rappresentato *Orfeo ed Euridice* di Gluck, un'opera che sarà uno dei cavalli di battaglia anche di Isadora Duncan.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX pagano il loro tributo al revival dell'antichità molti teatri, tra cui sia il celebre Teatro d'Arte di Konstantin Stanislavskij a Mosca sia il Teatro imperiale Aleksandrinskij a Pietroburgo con la messa in scena di tragedie di Euripide e Sofocle. Nell'*Antigone* allestita al Teatro d'Arte le scene sono studiate in base all'arte vascolare e ai bassorilievi classici, che sono fonte di ispirazione anche per Isadora Duncan.

La moda anticheggiante coinvolge anche la danza, esprimendosi in alcune coreografie di Michail Fokin. Nel 1905 il ballerino crea il balletto mitologico *Acis i Galateja* (Aci e Galatea), nel 1908 segue il "Ballo in maschera" *Noč' Terpsichory* (La notte di Tersicore) e l'anno successivo vanno in scena i suoi *Kartiny antičnogo mira* (Quadri del mondo antico), che comprendono numeri come "Danza al banchetto", "Lotta tra gladiatori", "Sull'esempio degli dèi" e si concludono con il quadro vivente "Nel circo romano", ispirato al romanzo *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz.

Il nuovo orientamento è evidente infine nel campo delle pubblicazioni periodiche, rivolte al pubblico colto: nel 1906 è fondata la rivista illustrata "Zolotoe runo" (Il vello d'oro) e nel 1909 segue "Apollon", due periodici che, grazie alla collaborazione degli scrittori e artisti più raffinati dell'epoca, contribuiscono non poco a far propendere i gusti dei lettori verso forme di espressione eleganti e ricercate. È indubbio l'impatto delle arti figurative, soprattutto nella loro espressione teatrale e grafica, sulla ricezione della moda anticheggiante. Basta pensare alla popolarità delle scenografie, dei costumi, dei disegni e delle illustrazioni di un artista innovativo come Lev Bakst (1888-1924), che visiterà la Grecia nel 1907, ma già nel 1901, per il balletto non realizzato *Sylvia, ou la Nymphe de Diane* su musica di Léo Delibes, disegna il costume di una *Nimfa-ochotnica* (Ninfa cacciatrice), costume simile a quelli indossati da Isadora Duncan.



Illustrazione 10

Lev Bakst, *Nimfa-ochotnica* (Ninfa cacciatrice), 1901,  
bozzetto di costume per il balletto *Sylvia*,  
acquerello, matita e bronzo su carta, Museo russo, Pietroburgo.

Nel 1904 Bakst allestisce l'*Antigone* di Sofocle per uno spettacolo privato della facoltosa danzatrice Ida Rubinštejn. Due anni dopo prepara il disegno *Antičnoe videnie* (Visione antica) per la copertina del romanzo *Satiressa* di Aleksandr Kontrat'ev, uscito l'anno dopo. Nello stesso anno appronta uno schizzo ad acquarello e gouache su carta e cartone per un pannello decorativo, intitolato *Élizium* (Elisio) e inteso come sipario per il Teatro drammatico di Vera Komissarževskaja.



Illustrazione 11

Lev Bakst, *Antičnoe videnie* (Visione antica), 1906,  
 inchiostro di china su carta, Museo russo, Pietroburgo.

Bakst è anche autore di due disegni che raffigurano la danzatrice americana. Nel 1907 ritrae Isadora Duncan che danza in un disegno, ora custodito all'Ashmolean Museum di Oxford, che la rappresenta in tutta la sua fisicità e anche in una posa e da un punto di vista che si discostano da ogni canone accademico. L'anno successivo disegna uno dei più celebri ritratti di Isadora Duncan, che ne mostrano i lineamenti delicati del volto.



Illustrazione 12  
 Lev Bakst, *Ajsedora Dulkan tancujuščaja* (Isadora Duncan che danza)  
 inchiostro di china su carta,  
 “Birževye vedomosti”, 12 (25) dicembre 1907.

## 6. Isadora Duncan in Russia. La ricezione critica

Questo è il quadro che fa da sfondo alle cinque tournée di Isadora Duncan in Russia (1904, 1905, 1907-1908, 1909, 1913), durante le quali si esibisce sui palcoscenici soprattutto di Pietroburgo e Mosca, ma anche di qualche città di provincia nelle regioni meridionali. Il suo repertorio comprende numerose opere ispirate a soggetti antichi: *Ifigenia in Aulide*, *Pan ed Eco*, *Bacco e Arianna*, *Orfeo ed Euridice*.

La critica si divide subito in due campi nettamente contrapposti tra chi urla allo scandalo e chi vede, invece, una rivelazione. La prima fazione, costituita principalmente da direttori d'orchestra e alcune ballerine, sostiene che la Duncan è una dilettante e che le sue esibizioni profanano la danza e, soprattutto, la musica. Si stigmatizza anche la mancanza di pudore di una donna che si mostra seminuda in pubblico. L'altra fazione, formata dai poeti e pensatori decadenti e simbolisti – Maksimilian Vološin, Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Sergej Solov'ëv, Fëdor Sologub, Vasilij Rozanov, per menzionare solo i più noti – si fa trascinare in una esaltazione mistico-erotica, vedendo nella apparizione della Duncan il ritorno dell'Eterno femminile, della Bellissima Dama, ma anche l'incarnazione di una divinità greca.

Una terza posizione è quella dei critici che caratterizzano le danze della Duncan come “greche”, “antiche” o “plastiche” e vi scorgono il revival dell’arte della Grecia antica con la rappresentazione di quadri dell’Ellade.

Uomini di teatro come Nikolaj Vaškevič o critici di balletto come Valerian Svetlov dedicano ampie trattazioni alla danza della Duncan, scrivendo di una rinascita delle danze greche, una forzatura non condivisa dalla danzatrice che, nel suo scritto sulla danza del futuro, sosteneva l’impossibilità di tornare al passato. Parlando dell’origine della “pretesa ‘danza greca’, che ho poi diffusa in tutto il mondo”, la Duncan indica le radici della sua arte nelle gighe irlandesi, insegnatele dalla nonna, e in una concezione del mondo tratta dai versi di Whitman, ai quali si sono aggiunti, dopo il suo approdo in Europa, “i tre grandi maestri, i tre grandi precursori della danza del nostro secolo: Beethoven, Nietzsche e Wagner” (Duncan 1980, p. 296).

Vaškevič, impegnato in un’opera di rinnovamento del teatro attraverso il ritorno alle fonti elleniche e ai rituali antichi allo scopo di creare un mistero dionisiaco moderno, nel 1905 fonda a Mosca un poco longevo Teatro della tragedia, ribattezzato Teatro di Dioniso. La sua ispirazione è in parte l’arte della Duncan, alla quale dedica un intero capitolo, “Ajsedora Dunkan i antičnye principy ee pljasok” (Isadora Duncan e i principî antichi dei suoi balli), della sua *Istorija choreografii vsech vekov i narodov. S illjustracijami* (Storia della coreutica di tutti i secoli e popoli. Con illustrazioni). Citando brani sulla danza greca, tratti da *La danza del futuro*, più volte tradotto in russo, egli sostiene che, riproducendo le pose viste sui monumenti antichi, la Duncan continua quanto iniziato dagli elleni (Vaškevič 1908, p. 72).<sup>10</sup>

Anche l’autorevole critico del balletto Valerian Svetlov nel 1906 pubblica un saggio su Isadora Duncan e le danze antiche. In *Antičnaja Choreografija i miss Dunkan* (La Coreutica antica e Miss Duncan), incluso poi nel suo volume *Terpsichora. Stat’i. Očerki. Zametki* (Tersicore. Saggi, articoli, note), Svetlov si lamenta della decadenza del balletto e riconosce che il successo di Isadora Duncan è dovuto alla “affascinante novità delle danze primitive dell’antica Ellade” (Svetlov 1906, p. 168). Egli paragona la Duncan a Schliemann e le riconosce il merito di ricreare la danza dell’antica Grecia, risuscitando le “figure delle danzatrici scomparse dell’Ellade” (Svetlov 1906, p. 172).

Un posto di rilievo nel dibattito sulla “grecità” delle danze della Duncan è occupato dal prolifico e controverso pensatore e pubblicista Vasilij Rozanov, anche lui autore di numerosi articoli sulla Duncan, in cui combina le sue teorie sull’erotismo, sulla religione e sull’educazione dei giovani.<sup>11</sup> Quasi tutti i

<sup>10</sup> Gli articoli e saggi citati sono tradotti in M. Böhmig (2016).

<sup>11</sup> Tutti gli articoli – Varvarin (Roazanov 1909; 1913a; 1913b; 1914c) – sono stati raccolti in Roazanov (1914b), rispettivamente alle pp. 240-256; 435-440; 451-454; 497-499. L’ultimo, *Na pečal’nom ostatke žizni*, scritto in occasione della tragica morte dei figli della danzatrice

contributi di Rozanov sono entrati a far parte della raccolta dei suoi saggi *Sredi chudožnikov. S portretami* (Tra gli artisti. Con ritratti), nel quale sono riprodotte anche fotografie dei figli della Duncan e una di lei e i due figli con la dedica “Monsieur Rosanoff” e la firma autografa “La Future”.

Rozanov, che frequenta la Duncan e ha una figlia che vuole entrare nella scuola della danzatrice americana, sostiene che le danze della Duncan dovrebbero essere insegnate nelle scuole, in quanto non significa nulla “spiegare” il mondo antico, senza “mostrare” un “pezzetto del vivo mondo antico” (Rozanov 1914b, p. 255). Nell’arte della Duncan e nella stessa danzatrice, della quale non nasconde i difetti fisici, egli vede rinascere la greicità autentica. Esorta quindi i giovani a non leggere le trattazioni noiose degli studiosi tedeschi, ma ad andare a vedere le esibizioni della Duncan, nelle quali lui stesso ravvisa solo innocenza, castità, purezza e autenticità. In *Tancy nevinnosti. (Ajsedora Dunkan)* (Le danze dell’innocenza. Isadora Duncan), egli dichiara che la Duncan ha fatto più di tanti studiosi e scrittori per promuovere

[...] la causa dell’“educazione classica” [...], giacché c’è una grande differenza tra leggere “di danze classiche” [...] e vedere anche solo un palcoscenico [...] e su di esso una fanciulla greca, che venera Zeus e Artemide e, tendendo l’arco, ora scocca frecce, ora si batte col nemico come un’amazzone, ora ruzza semplicemente sul prato con indescrivibile grazia nei movimenti. (Rozanov 1914b, p. 255)

Nella recensione *Duncan i eë tancy. (14 janvarja 1913 g. v Malom teatre)* (La Duncan e le sue danze (14 gennaio del 1913 al Malyj teatr)), Rozanov immagina un dialogo tra la severa Bibbia e la sorridente Grecia a tutto favore di quest’ultima, inventrice dell’arte della danza, poi riscoperta dalla Duncan, e scrive:

È sorprendente che la rinascita della danza greca abbia avuto luogo soltanto adesso, che sia venuta in mente alla Duncan per *prima*. [...] A ciò ella ha aggiunto soltanto la natura, che, verosimilmente, ha qualcosa in comune con i greci. (Rozanov 1914b, p. 436, 438)<sup>12</sup>

Secondo Rozanov, è anche merito della danzatrice aver ricreato il “*movimento del mondo antico* nel suo aspetto più bello, il *movimento dell’uomo antico*”, destando a vita l’arte antica, che i moderni conoscevano come “immobile” (templi, statue, cammei), mentre la Duncan sarebbe riuscita a riproporre il movimento della gente dell’antichità (Rozanov 1914b, p. 440).

(Rozanov 1914a), si trova anche in Rudnev (2003, pp. 356-358).

<sup>12</sup> Qui e in seguito i corsivi sono dell’Autore – V. R.

In Russia escono pure alcuni reportage dedicati a quella che è chiamata la “Scuola greca” di Isadora Duncan con una dettagliata descrizione del collegio che la danzatrice aveva inaugurata nel 1904 a Grunewald (Berlino). Un contributo non firmato, *Grečeskaja škola Ajsedory Dulkan* (La scuola greca di Isadora Duncan) per la rivista kieviana “*V mire iskusstv*” (1908) descrive l’attività pedagogica della Duncan, dando dettagliate informazioni sull’allestimento dei locali, l’organizzazione delle giornate delle allieve e la filosofia che ispirava il lavoro didattico.

Il ruolo assegnato alle danze greche è testimoniato ancora negli anni ’20 dal celebre trattato *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca* (Il libro delle esultanze. Alfabeto della danza classica) del raffinato esteta Akim Volynskij (pseudonimo di Akim Flekser), critico letterario e di balletto, storico e teorico dell’arte, con una visione del mondo idealistica, imperniata su concetti quali il principio della spiritualità interiore, il potere dell’anima e il libero arbitrio. Volynskij fa parte della cerchia dei decadenti, raccolta intorno ai poeti Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, nella quale orbitano, tra gli altri, anche poeti come Fëdor Sologub e pensatori come Vasilij Rozanov. Nel capitolo del *Libro delle esultanze* dedicato al balletto si legge:

Il posto principale nel balletto è occupato dalle danze classiche. La parola “classico” si riferisce alla provenienza della danza dalla Grecia antica. Con lo stesso diritto le danze classiche si potrebbero chiamare antiche: tutta la loro essenza, tutta la loro costruzione ci sono state trasmesse dal mondo antico. (Volynskij 1925, p. 14)

## 7. Isadora Duncan in Russia. I riflessi letterari

Non ci dilungheremo sul contributo decisivo che il poeta Vjačeslav Ivanov (1866-1949) ha dato al culto dell’antichità. Tra il 1905 e il 1914, periodo che coincide con le tournée russe della Duncan, egli scrive una trilogia di tragedie su soggetti mitologici, in parte rimasta incompiuta, e, sulle orme di Nietzsche, si occupa a lungo e approfonditamente di religioni dionisiache e di tragedia antica per auspicarne il rinnovamento attraverso una azione rituale collettiva.

La danza di Isadora Duncan e l’insieme delle associazioni legate alla sua figura hanno trovato un’eco in alcune opere letterarie.

Sergej Solov’ëv, poeta che per vincoli di parentela e orientamento spirituale era vicino alla cerchia dei simbolisti e nel 1916 si sarebbe fatto ordinare sacerdote, preso da una sorta di folle entusiasmo, scrive una lirica in greco per Isadora Duncan e le consegna il componimento in occasione di un suo spettacolo del 1905. Un vero e proprio inno alla danzatrice sono i versi enfatici della poesia, scritta poco dopo, *Munè Sjulli i Ajsedora Denkan* (Mounet-Sully e Isadora Duncan), in cui Solov’ëv eleva l’attore francese e la danzatrice americana a “due icone nel tempio della mia anima” (Solov’ëv

1907, p. 108). La poesia nel 1907 è inclusa nella raccolta *Cvety i ladan* (Fiori e incenso), che già nel titolo indica i due capisaldi della visione del mondo dell'autore, in consonanza con le idee della Duncan: i "fiori" rappresentano il mondo pagano dell'antichità classica, mentre l'"incenso" simboleggia quello della chiesa cristiana, due mondi che sono complementari, pur senza compenetrarsi.

Aleksandr Blok, il poeta più venerato della generazione dei simbolisti, nel dramma lirico del 1906 *Neznakomka* (La sconosciuta), articolato non in Atti, ma in Visioni, si ispira indirettamente alle esibizioni di Isadora Duncan. Nella Terza visione il poeta inserisce uno scambio di battute che riprende il dibattito pubblico tra estimatori e detrattori della danzatrice americana. La discussione si accende tra la padrona di casa, signora benpensante dell'alta società, lo snob "prosaico" Georgij dal nome francesizzato Georges, che si dichiara scandalizzato, e il "poetico" Michail, chiamato con il vezzeggiativo Miša, il quale, incantato, esprime la posizione dei simbolisti e, forse, soprattutto di Sergej Solov'ëv.

Si discute degli spettacoli della danzatrice Serpantini, il cui nome deriva probabilmente dalle *Serpentine dances* eseguite da Loïe Fuller, danzatrice americana con la quale si esibiva Isadora Duncan prima di continuare in autonomia. Le *Serpentine dances* erano riprodotte, con altre interpreti, in brevi filmi per il cinetoscopio e Blok ebbe sicuramente avuto modo di vedere le relative proiezioni nelle fiere che amava frequentare (Bezrodnyj 1985, pp. 46-58):

GIOVANE GEORGES

La tua Serpantini è proprio una sciocca, Miša. Danzare come ha fatto lei ieri, significa non avere alcun pudore.

GIOVANE MIŠA

Tu, Georges, non capisci proprio nulla. Sono completamente innamorato. È ... per pochi. Ricordati, ha una figura del tutto classica – le braccia, le gambe...

PADRONA DI CASA

Di cosa state parlando, Georgij Nikolaevič? Ah, della Serpantini! Che orrore, non è vero? In primo luogo, interpretare la musica è già una sfacciataggine. Amo così appassionatamente la musica e non posso, proprio non posso ammettere che la si oltraggi. Poi... danzare senza costume... questo... questo proprio non so cosa sia! Ho portato via mia figlia.

GEORGES

Sono totalmente d'accordo con voi. Ma ecco che Michail Ivanovič... ha un'opinione diversa.

PADRONA

Ma cosa dite, Michail Ivanovič! Per me, qui non ci possono essere due opinioni! Capisco, i giovani si lasciano trascinare, ma a un concerto pubblico... quando si rappresenta Bach con le gambe... Io stessa sono musicista... amo appassionatamente la musica... come volete...

VECCHIO

Un bordello.

[...]

MIŠA

Ah, Georges, continuate a non capire! Si tratta forse di... interpretazione della musica? La Serpantini è lei stessa... l'incarnazione della musica. Si libra sulle onde dei suoni e sembra che tu ti libri dietro a lei. Non è forse vero che un corpo, le sue linee, i suoi movimenti armoniosi... cantino di per sé così come i suoni? Chi sente veramente la musica non ne rimane offeso. Voi avete un rapporto astratto con la musica...

GEORGES

Sognatore! Ti sei messo in moto. Costruisci delle teorie e non senti e non vedi più nulla. Non parlo affatto della musica, e alla fin fine me ne infischio. Anch'io sarei molto felice di vedere tutto questo in un *séparé*. Ma devi convenire che non annunciare sul manifesto che la Serpantini sarà avvolta solo in uno straccetto... significa mettere tutti in una situazione estremamente imbarazzante. Se l'avessi saputo, non vi avrei portato la mia fidanzata. (Blok, 1981, pp. 136-137)

Il poeta decadente Fëdor Sologub, profondamente impregnato della filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, dedica una serie di saggi a Isadora Duncan, paragonando la sua trasformazione o, meglio, trasfigurazione sul palcoscenico a quella della florida contadina Aldonza nella figura idealizzata di Dulcinea, che Don Chisciotte vagheggia nei suoi sogni (Sologub 1908a; 1912; 1913; 1915).

In una commistione di religione, in particolare di riti settari come quello dei flagellanti, di tragedia, musica, estasi, liberazione e nudità, Sologub parla della Duncan anche nel suo trattato teorico (1908) *Teatr odnoj voli* (Il teatro di una sola volontà), che condivide molti punti con la teoria teatrale del monodramma di Evreinov:

È bene che la Duncan balli, ispirando con il ballo le gambe nude. [...] Ma presto noi tutti ci contageremo di quest'“altra vita” e, come flagellanti, ci riverseremo in scena e vorticheremo in un frenetico rito. L'azione della tragedia sarà accompagnata e inframmezzata da balli. [...] Perché il ballo non è altro che frenesia ritmica dell'anima e del corpo, che si abbandonano all'elemento tragico della musica. [...] Il ritmo della liberazione è il ritmo del ballo. Il pathos della liberazione è la gioia del bel corpo nudo. (Sologub 1908b, pp. 164-165)

Dalla collaborazione tra Sologub ed Evreinov nascerà nel 1909 la messa in scena, su diversi palcoscenici pietroburghesi, della “Fiaba drammatica” *Nočnye pljaski* (Balli notturni) di Sologub (1908) nella regia di Evreinov. Nello spettacolo, nel quale recitano non attori professionisti, ma letterati e pittori, Evreinov inizia a mettere in pratica il principio della “nudità in scena”, che esporrà successivamente nel saggio *Nagota na scene* (La nudità in scena) (Evreinov 1911). Nel terzo atto, il Giovane poeta, incaricato di sorvegliare le figlie del re, descrive le danze notturne delle principesse nel regno sotterraneo

dell'implacabile re degli inferi e riferisce:

Le bellissime principesse scendono nel regno degli inferi dal re maledetto e li danzano tutta la notte, eseguendo danze nello stile della celebre Isadora Duncan con l'accompagnamento della musica di grandi compositori di diverse epoche e popoli. (Sologub, [https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece\\_328.%20html](https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece_328.%20html))

La coreografia dei balli delle figlie del re nel regno degli inferi, inseriti nella *pièce*, è affidata a Michail Fokin, che li allestisce in stile duncaniano.

Anche Andrej Belyj, nel romanzo *Peterburg*, pubblicato negli anni 1913-1914, usa un riferimento alla Duncan per introdurre una nota ironica sulla pseudocultura degli ambienti altolocati dell'epoca. Nel capitolo "I visitatori di Sof'ja Petrovna" la scena si svolge nel salotto di Sof'ja Petrovna Lichutina, la quale, facendosi trascinare dall'entusiasmo, entra in conversazione con un interlocutore di cui non è chiaro se sia un musicista, un critico musicale o un semplice amante della musica e

[...] gli spiegava che i suoi idoli erano la Dunkàn e Nikisch; con espressioni entusiastiche non tanto con parole quanto a gesti, spiegava che lei stessa era intenzionata a imparare la meloplastica per eseguire la danza della Cavalcata delle Valchirie niente meno che a Bayreuth. (Belyj 1981, pp. 61-62)<sup>13</sup>

Una reminiscenza della Duncan e delle sue danze si può forse ancora cogliere nelle prime *pièce* teatrali di Velimir Chlebnikov, scritte prima che il poeta aderisse al futurismo. In *Tainstvo dal'nich* (Il sacramento dei lontani, 1908), il sacerdote si rivolge a folle di giovani e li esorta: "Volgete ancor più l'attenzione a questi piedi, che a così tanti hanno dato il vino e l'ebbrezza della vita! a queste cosce, che sono state il patibolo per così tanti corpi semi-infantili, alla nudità di uno solo dei quali officia il merletto, lavorato dalle più tenere delle vostre sorelle" (Chlebnikov 2005, pp. 122-123). E in *Devij bog* (Il dio delle vergini, 1908, 1911), ambientato in un remoto e barbaro passato slavo, si parla ripetutamente di giovani fanciulle che danzano e volteggiano, avvolte in tuniche e con serti di erbe o fiori sui capelli.

## 8. Il retaggio artistico di Isadora Duncan

L'arte della Duncan, contrariamente a quella del balletto, era basata sulla improvvisazione e l'intuizione, pertanto non si è concretizzata in un linguaggio codificato, in una grammatica, che avrebbe potuto essere trasmessa, come nel caso del balletto, ma anche delle danze di corte e del ballo di sala. Una volta scomparsa la figura carismatica della danzatrice americana, sono rimasti solo scampoli delle sue esibizioni e tentativi di ricostruzione non sempre riusciti.

<sup>13</sup> Gli accenti – errati – dei nomi sono evidenziati da Belyj graficamente.

Ciò nonostante, è indubbia la enorme influenza che la danzatrice ha avuto nell'ambito del balletto e della danza, dove sulla sua scia si sono affermate schiere di seguaci, le duncanine in Occidente e le *bosonožki* (piedini nudi) in Russia.<sup>14</sup> È accertato l'impulso che le danze – e la figura – della Duncan hanno impresso allo sviluppo delle numerose correnti della danza moderna e contemporanea, che hanno abbandonato le scarpette da punta e i tutù e danno largo spazio all'improvvisazione.

E non parliamo degli uomini di teatro che si sono mostrati sensibili alle idee della Duncan, da Mejerchol'd che, in occasione dello spettacolo della danzatrice americana del 1908, parla di “assenza di addestramento, entusiasmo e gioia, cancellati [...] dal rumore dei tram e delle automobili” (Fel'dman 2000, pp. 252-253, nota 3), attraverso Evreinov, che nel 1911 pubblica un intero volume sulla nudità in scena, fino a Stanislavskij, che presso il suo teatro istituirà una “Classe Duncan”, dove si insegnerà danza, plasticità e ritmica sotto la guida di Èlla (Elena) Knipper-Rabenek, formatasi in Germania sotto la guida di Elizabeth Duncan, sorella di Isadora.

La Duncan ha influenzato profondamente lo sviluppo non solo della danza e di tutto il teatro, ma ha rivoluzionato numerosi aspetti della vita, dalla moda, attraverso la valorizzazione della fisicità e della corporeità, alla autoconsapevolezza delle donne.



Illustrazione 13  
Caricatura di Isadora Duncan.

<sup>14</sup> Per una panoramica sull'evoluzione dell'arte della danza libera in Russia, cfr. MOTO-BIO 1996; Mislér 1999; Mislér 2000; Klim 2002, Mislér 2011; lo studio più organico ed esauriente, corredato di un'amplissima bibliografia, è Sirotkina 2012; cfr. anche Sirotkina 2014.

**Bionota:** Michaela Böhmig, formata all'Università di Roma "La Sapienza", docente di Letteratura Russa all'Università di Napoli "L'Orientale" fino al 2017, è autrice di numerosi studi dell'Ottocento (Puškin, Gogol', Gončarov), su poeti simbolisti (Ivanov, Blok) e su esponenti dei movimenti d'avanguardia (Chlebnikov, Kručenyč). Tra le sue monografie si ricordano *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo* (Bari 1979), *Das russische Theater in Berlin 1919-1931* (München 1990), *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)* (Roma 2016). Si è occupata a lungo di danza e musica a livello pratico, esperienza confluita in alcuni contributi scientifici.

**Recapito autore:** [michaelabohmig@gmail.com](mailto:michaelabohmig@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici<sup>15</sup>

- Becker M.L. 1909-1910, *Die Sezession in der Tanzkunst*, in “Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik”, XII (ott. 1909-marzo 1910), vol. XXIII, pp. 27-43.
- Belyj A. 1905, *Lug zelenyj*, in “Vesy” 8, pp. 5-16.
- Belyj A. 1910, *Lug zelenyj. Kniga statej*, Al'ciona, Moskva.
- Belyj A. 1981, *Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i epilogom*, Nauka, Moskva.
- Benua A. 1904, *Muzyka i plastika. (Po povodu Ajsedory Dunkan)*, in “Slovo” 23.12.1904 (5.01.1905) 23, pp. 5-6.
- Bezrodnyj M. 1985, *Serpantini – kto ona? Iz kommentarija k drame “Neznakomka”*, in “Učenyje zapiski Tart. gos. un-ta”, Fasc. 657, Blokovskij sbornik 5, Mir A. Bloka, pp. 46-58.
- Blok A. 1981, *Teatr*, Sovetskij pisatel'. Lenigradskoe otdelenie, Leningrad.
- Boehn (von) M. 1925, *Der Tanz*, Wegweiser-Verlag G.M.B.H., Berlin.
- Böhmgig M. 2016, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma.
- Chlebnikov V. 2005, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, IMLI RAN, Moskva, vol. IV.
- Duncan I. 1903, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, Eugen Diederichs, Leipzig.
- Duncan I. 1927, *My Life*, Boni & Liveright, New-York; trad. it. 1980, *La mia vita*, Savelli ed., Milano.
- Evreinov N. 1911, *Vstupitel'naja stat'ja*, in AA.VV., *Nagota na scene*, a cura di Evreinov N., Tipo-litografija Morskogo Ministerstva v Glavnom Admiraltejste, Peterburg, pp. 1-14.
- Fel'dman O (a cura di). 2000, *Mejerchol'd i drugie. Dokumenty i materialy*, Ob''edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo, Moskva, vol. II.
- Giubilei M. F e Sisi C. (a cura di) 2019, in collaborazione con Campana R., Barbara Nomellini E. e Veroli P., *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, Ed. Polistampa, Firenze.
- Grečeskaja škola Ajsedory Dunkan* 1908, in “V mire iskusstv” 1, pp. 10-12.
- Kasatkina T. (a cura di) 1992, *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Izd-vo Artist. Režissër. Teatr, Moskva.
- Klim T. (a cura di) 2002, *Iskusstvo dviženija. Istorija i sovremennost'*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva.
- Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Prof. Eugen Zotow-Iwan Miassojedoff-Stiftung (Hrsg.) 1997, *Ivan Miassojedoff / Eugen Zotow 1881-1953. Spuren eines Exils*, Benteli, Bern.
- Misler N. (a cura di) 1999, *In principio era il corpo... l'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20*, Electa, Roma.
- Misler N. (a cura di) 2000, *Čelovek plastičeskij*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Mosca.
- Misler N. 2011, *V načale bylo telo. Ritmoplastičeskije eksperimenty načala XX veka. Choreologičeskaja laboratorija GACHN*, Iskusstvo – XXI vek, Moskva.
- Mjasoedov I. 1911, *Manifest o nagote*, in AA.VV., *Nagota na scene*, a cura di Evreinov

<sup>15</sup> Le doppie date relative ai saggi russi si riferiscono rispettivamente al calendario giuliano, in vigore in Russia fino al 1917, e a quello gregoriano.

- N., Tipo-litografija Morskogo Ministerstva v Glavnom Admiraltejste, Peterburg, pp. 126-128.
- MOTO-BIO – The Russian Art of Movement: Dance, Gesture and Gymnastics, 1910-1930* 1996, numero speciale di “Experiment/Ėksperiment. A Journal of Russian Culture”, vol. 2.
- Nietzsche F. 1878, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*, E. W. Fritsch, Leipzig, 3a ed., <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT> (01.10.2019).
- Rožanov V. 1913a, *Dunkan i eë tancy. (14 janvarja 1913 g. v Malom teatre)*, in “Novoe vremja” 13236, 16(29)1.1913, p. 6.
- Rožanov V. 1913b, *U Ajsedory Dunkan*, in “Novoe vremja” 13670, 19.2(4.3).1913, p. 6.
- Rožanov V. 1914a, *Na pečal’nom ostatke žizni*, in “Novoe vremja” 13681, 15(28).4.1914, p. 5.
- Rožanov V. 1914b, *Sredi chudožnikov. Sportretami*, A.S. Suvorin, Peterburg.
- Rožanov V. 1914c, *Vospitatel’noe značenje tancev Ajs. Dunkan*, in Rožanov V., *Sredi chudožnikov*, A. S. Suvorin, Peterburg, pp. 497-499.
- Rožanov V. 2003, *Na pečal’nom ostatke žizni*, in Rudnev P., *Teatral’nye vzgljady Vasilija Rožanova*, Agraf, Moskva, pp. 356-358.
- Sirotkina I. 2012, *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*, NLO, Moskva (2a ed. riveduta e ampliata).
- Sirotkina I. 2014, *Šestoe čuvstvo avangarda. Tanec, dviženie, kinesteziya v žizni poëtov i chudožnikov*, Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, Peterburg.
- Sologub F., *Nočnye pljaski*, [https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece\\_328.htm](https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece_328.htm) (01.07.2020).
- Sologub F. 1908a, *Mečta Don-Kichota. (Ajsedora Dunkan)*, in “Zolotoe runo” 1, pp. 79-80.
- Sologub F. 1908b, *Teatr odnoj voli*, in AA.VV., *Teatr. Kniga o novom teatre*, Šipovnik, Peterburg, pp. 148-165.
- Sologub F. 1912, *Dressirovannyj pljas*, in “Teatr i iskusstvo” 48, pp. 946-948.
- Sologub F. 1913, *Očarovanie vzorov. (Ajsedora Dunkan)*, in “Teatr i iskusstvo” 4, pp. 90-93.
- Sologub F. 1915, *Iskusstvo našich dnej*, in “Russkaja mysl” vol. XII, pp. 35-62.
- Solov’ev S. 1907, *Cvety i ladan*, Tipografija tov. A.I. Mamontova, Moskva.
- Svetlov V. 1906, *Antičnaja Choreografija i miss Duncan*, in Idem., *Terpsichora. Stat’i. Očerki. Zametki*, A.F. Marks, Peterburg, pp. 167-179.
- Varvarin V. (Rožanov V.) 1909, *Tancy nevinnosti. (Ajsedora Dunkan)*, in “Russkoe slovo” 90, 21.4(4.5), pp. 2-3.
- Vaškevič N. 1908, *Istorija choreografii vseh vekov i narodov. S illjustracijami*, Fasc. I, I. Knebel’, Moskva.
- Vil’kina L. 1905, *Ajsadora Dėnkan v Peterburge*, in “Vesy” 1, pp. 40-42.
- Volynskij A. 1925, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo Choreografičeskogo tehnikuma, Leningrad.
- Volynskij A. 1992, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo “Artist. Režisser. Teatr, Moskva.
- Wagner R. 1850, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig, [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wagner\\_zukunft\\_1850](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wagner_zukunft_1850) (01.10.2019).
- Whitman W. 1881, *The Poetry of the Future*, in “The North American Review” 291, vol. CXXXII, pp. 195-210.

# MITO E TRADIZIONE NEL TEATRO DI NINA SADUR

## La realtà dell'assurdo e l'assurdo della realtà

IRYNA SHYLNKOVA  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – This paper examines the theatre work of Nina Vladimirovna Sadur (Novosibirsk, October 15<sup>th</sup>, 1950), Russian writer, playwright and screenwriter, whose artistic world reflects mythological, folkloric and Christian traditions. The analysis aims to focus, through a general examination, on the mostly recurrent themes also in the light of a re-elaboration of the classics of Russian literature: the evil of living in its various manifestations, the antinomy Good-Evil, the clash between the real and the unreal, the socio-psychological discomfort.

**Keywords:** Nina Sadur; folklore; legend; myth; postmodernism; Theatre of the Absurd.

*На самом деле русские писатели всегда боялись своего народа, и не потому, что народ их никогда не знал (глупо претендовать на это), а потому что они понимали, что никогда его не узнают, а это значит не узнать что-то о себе самом, не узнать ничего, населить свой мир лишь догадками и художественными вымыслами. Тогда как реальность, гладкая и неприступная, остается в стороне. В таком случае такого термина, как «реализм», просто не может быть. Тайной реализма владеет лишь народ.<sup>1</sup>*  
(Н. Садур, «Догадка о народе», 2001, p. 186).

## 1. Introduzione

Le scrittrici russe partecipano all'attuale scenario letterario nazionale esercitando una forte influenza grazie agli assunti filosofici delle loro opere, caratterizzate, dal punto di vista estetico, da un'eterogeneità di stili. Insieme ai

<sup>1</sup> “In effetti gli scrittori russi hanno sempre temuto il loro popolo ma non perché il popolo non li conoscesse (sarebbe stupido pretenderlo), piuttosto perché essi comprendevano che mai lo avrebbero conosciuto. E questo significa ignorare qualcosa su se stessi, significa non sapere nulla, subissare il proprio mondo solo di ipotesi e illusioni raffinate. Mentre la realtà, levigata e impenetrabile, rimane da parte. In questo caso, un termine come ‘realismo’ semplicemente non può esistere. Solo il popolo domina il mistero del realismo”. (N. Sadur, *Ipotesi sul popolo*, 2001, p. 186)

tradizionali modi narrativi, vi si scorge prepotente la presenza dei tratti più distintivi del postmodernismo: la decostruzione dei miti, principalmente di quello realista-socialista e di quelli nazionali, la parodia delle utopie, le narrazioni associative e surrealiste. Una delle tendenze che distingue la prosa femminile contemporanea è la presenza di una discussione costante e persistente sul senso della vita (Parnell 1998, p. 90). Consapevoli delle molteplici possibili risposte le scrittrici si servono dello slittamento, o talvolta del superamento, dei sistemi di coordinate delle ideologie tradizionali, per scoprire un'alternativa, in grado di stabilire un nuovo sistema di significati.

Dall'analisi delle loro opere emerge come le diverse autrici si confrontino con il problema del rapporto tra maschile e femminile proponendo soluzioni differenti: in alcuni casi si crea l'immagine di una donna eroica che combatte con il mondo circostante, dominandolo (Petruševskaja); in altri si propone la fuga dalla realtà verso la dimensione fantastica della favola e della finzione, attribuendo in tal modo alle protagoniste quella passività che il canone sociale riservava esclusivamente alla donna (Tolstaja); in altri ancora (Sadur) si propone la soluzione narrativa nella contrapposizione tra le immagini legate all'archetipo femminile e a quello maschile, mettendo il primo alle origini del male ontologico (Kazarina 2000, p. 178).

Questo saggio prende in esame le principali opere teatrali di Nina Vladimirovna Sadur (Novosibirsk, 1950), scrittrice, drammaturga, sceneggiatrice russa vivente, il cui mondo artistico riflette le tradizioni mitopoietiche, folcloriche e cristiane. L'analisi si propone di focalizzare, attraverso una disamina generale, i temi più ricorrenti anche alla luce di una rielaborazione dei classici della letteratura russa: il male di vivere nelle sue svariate manifestazioni, l'antinomia Bene-Male, lo scontro fra il reale e l'irreale, il disagio socio-psicologico.

## **2. Il mondo fantasmagorico di Nina Sadur nella prospettiva del nuovo realismo e del postmodernismo**

L'opera di Nina Sadur accende i dibattiti della critica letteraria e del pubblico. Già il tentativo di collocare la scrittrice in uno dei filoni letterari più di nicchia, all'interno del flusso della letteratura russa contemporanea, risulta impresa assai ardua. Lejderman e Lipoveckij considerano Nina Sadur un'esponente della drammaturgia del postmodernismo e la definiscono "l'unica scrittrice capace di creare un teatro a propria misura, caratterizzato da una matrice culturale ben precisa, da una propria estetica, una propria filosofia, un proprio linguaggio teatrale, del tutto originale" (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 515). Sin dalla sua prima pièce, *Čudnaja baba* (La donna prodigiosa, 1981), che fu anche la sua tesi di laurea, Nina Sadur si avvale di alcuni dei temi centrali del

postmodernismo per svelare simulacri e finzioni, attraverso un'interpretazione in chiave mistico-grottesca. Nella stessa ottica è da considerare il rapporto con il caos: "I suoi protagonisti cercano in tutti i modi di sottrarsi al caos, ma una volta che lo hanno sperimentato, non riescono più a distogliere lo sguardo dall'abisso che ne consegue e che ne risucchia le energie vitali come un buco nero" (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 519). Quel che subito salta agli occhi nell'opera saduriana è la percezione netta che il palcoscenico su cui la scrittrice svolge la vicenda umana dei protagonisti abbia tutte le caratteristiche di un luogo per alienati mentali. È qui che prende forma una realtà distopica, caratterizzata dalla scissione dei tradizionali legami e comportamenti, colta in un precipitoso scivolamento verso situazioni tragicomiche, alogiche e fantasmagoriche. L'alienazione dell'uomo contemporaneo e la sua crisi, la sua angoscia, la sua solitudine e l'impossibilità di comunicazione sono i tratti tipici delle pièce di Nina Sadur, così come del teatro dell'assurdo di cui viene oggi considerata una dei massimi esponenti (Gromova 2013, p. 5). Il mondo saduriano trascina il lettore e il pubblico in una quinta dimensione, popolata da esseri sì "reali", ma sospesi nel tempo e inadatti all'azione, e da creature soprannaturali, mitiche, come chimere, ombre, licanthropi, mostri. Un "fascino stregonesco" cattura l'attenzione del lettore o dello spettatore nella perpetua oscillazione tra dimensione onirica e dato reale, tra lirica e grottesco, tra misticismo e triviale quotidianità. Questo fa di Nina Sadur la più importante voce del teatro russo dell'assurdo, dove il determinismo causa-effetto cede il passo alla decostruzione della logica nella trama e nel linguaggio, alla trasformazione del cronotopo, alla rappresentazione di un individuo perfettamente conscio di vivere in una realtà aberrante e paradossale. E vi è di più: tale individuo ne accetta l'insensatezza subendola in un'atmosfera desolata, pervaso da un'ansia e da una frustrazione senza scampo, perpetrate da una routine alienante. Sulla scena trova la sua rappresentazione un moto continuo e circolare senza alcuno scopo e senza alcuna via di uscita, nell'assenza più assoluta di movimento (Kanunnikova 2003, p. 123). La drammaturga si serve del mito non come elemento asfittico ripiegato su se stesso ma come mezzo per nuove mitopoiesi, dove il fantastico e il mistico-grottesco danno vita a personaggi e realtà che si avvitano in meccanismi di pura illogicità (Zyrjanova 2010, p.16). In tale prospettiva, il suo stile letterario viene definito ora "realismo magico" (Starčenko 2005, p. 178), ora "realismo escatologico" (Skoropanova 2007, p. 189) o ancora "drammaturgia d'avanguardia" (Gromova 1996, p. 81), mentre, dal canto suo, Nina Sadur dichiara di non essere asservita ad alcun genere letterario o alla "moda" del momento, pur definendosi paradossalmente una scrittrice realista, cioè una delle autrici "più conservatrici della Russia d'oggi" (Babič 2000, p. 7). Il campo di indagine è uno spazio a lei ben noto ed è rappresentato dalla sua terra; infatti l'intera sua opera è pregna, sin nelle pieghe più remote, della

realtà, della spiritualità, della mentalità e della quotidianità russe. Questa è una delle ragioni che spingono Sadur a evidenziare l'estraneità alla forma e alla sostanza del postmodernismo, verso cui si dimostra piuttosto critica:

Il postmodernismo è la derisione di tutto il bagaglio culturale dell'umanità e non la sua rivalutazione. Che cosa vorrebbe dire "rivalutazione"? I valori spirituali sono sempre gli stessi, sono stati fissati nell'eternità e non saranno sostituiti. Ciò che stiamo osservando è un tentativo di distruzione della cultura, della vita spirituale, dell'individuo. (Sadur, <https://youtu.be/JEW88rIwrZY>)

Secondo la definizione che Sadur stessa ha dato, le sue opere "non sono affatto occidentali", piuttosto sono la rappresentazione più autentica "dell'immaginario russo" (Alekseeva 1993, p. 178). La scrittrice ammette inoltre l'influenza di una specifica tendenza letteraria, rappresentata dall'OBERIU (Ob"edinenie Real'nogo Isskustva): "Alle basi del teatro dell'assurdo vi è una logica ferrea. Le mie pièce sono completamente differenti, alla base di esse vi è l'impulso. L'impulso del sentire che genera il pensiero. [...] Se proprio dobbiamo parlare di affinità [ad un genere letterario] la si può scorgere nelle opere degli scrittori dell'OBERIU" (Zabolotnjaja 1993, p. 10). Al pari di Charms e Vvedenskij, i due maggiori esponenti dell'OBERIU, i quali propongono nelle loro opere personaggi privi d'identità immersi in un non-tempo del *bezvremen'e*, anche Sadur descrive i fatti in maniera frantumata, riducendo i suoi eroi a fantocci e questo le permette di dar vita a personaggi-marionette la cui esistenza è del tutto immersa in un mondo senza speranza perché privo di spiritualità e di amore.

Tra i drammaturghi contemporanei a cui Sadur si sente debitrice vanno ricordati Viktor Sergeevič Rozov e Evgenij Vladimirovič Charitonov, creatori, stando alle parole della scrittrice, di opere "così veritiere da non scivolare mai nella menzogna" (Skatov 2005, p. 257). Viktor Rozov, docente di Nina Sadur nel corso di drammaturgia all'Istituto di Letteratura "Maksim Gor'kij" di Mosca, ricorderà che nel racconto presentato durante la prova di ammissione dalla sua futura allieva

non vi era niente di grandioso o saliente dal punto di vista sociale, non vi era nemmeno traccia di romanticismo, abbastanza scontato nella letteratura degli anni '70. Eppure vi si avvertivano l'angoscia e l'ansia struggente provate dalla scrittrice per una gioventù che stava proprio allora intraprendendo il cammino verso la vita adulta e che era già stravolta e deturpata dall'empietà e dall'indifferenza delle persone care, da quell'ineluttabile sfiorire dell'amore. (Rozov 1989, p. 314)

### 3. Mitopoiesi dei classici russi

L'uso di motivi derivanti dai classici, e non solo russi,<sup>2</sup> conferma la fedeltà di Sadur ad una precisa tradizione letteraria. Molte pièce teatrali prendono a modello le opere di Gogol', Leskov, Pogorel'skij, Lermontov, e Astaf'ev. Una simile rielaborazione potrebbe essere definita quasi un trattato letterario sotto forma di drammaturgia, poiché Sadur riprende minuziosamente ogni singola componente dell'originale e, senza mai perderne di vista la trama e il testo, ne dà una nuova interpretazione stravolgendo il tempo e il luogo dell'azione.

Nel 1992, il Teatro Vachtangov ospitò la messa in scena della pièce *Soborjane* di Nina Sadur, basata sull'opera omonima di Nikolaj Leskov.<sup>3</sup> In un suo articolo, pubblicato nel 1993 in *Moskovskij nabljudatel'*, la drammaturga raccontò di come il regista, Roman Viktjuk, chiedendole di scrivere la sceneggiatura del romanzo, la definì come l'unica in grado di poter compiere simile trasposizione. Questo scatenò la sarcastica reazione di Sadur per un'affermazione di così lapalissiana verità. L'articolo fece scalpore a partire dal titolo, *Moi dumy o denjužkach* (I miei pensieri sui dindini). È chiaro l'atteggiamento sarcastico con cui Nina Sadur narra quelle vicende che, dalla scrittura della sceneggiatura, portarono al mancato pagamento della stessa e, in definitiva, alla mancata pubblicazione poiché il testo non fu mai dato alle stampe ma solo utilizzato per quell'unica messa in scena.

*Un eroe del nostro tempo* è alla base della pièce *Pamjati Pečorina* (In memoria di Pečorin), pubblicata nel 1999. Nell'opera si ritrovano tutti i personaggi del romanzo originale, ad esclusione di Azamat, insieme ai loro principali tratti caratteriali, la collocazione temporale degli eventi, i nuclei fondamentali della narrazione, seppur sottoposti ad un processo di rimaneggiamento e di scomposizione/ricomposizione trasfigurato nella dimensione dell'assurdo. I personaggi in tal modo si ritrovano in un mondo per loro nuovo e sconosciuto, i ruoli si intrecciano e si sovrappongono in modo del tutto inaspettato. Distante dal testo originale in termini di specificità di genere e di linguaggio, l'interpretazione saduriana ne conserva tuttavia un'evidente affinità ideale accentuando temi particolarmente sentiti e persino dolorosi per la società russa odierna, quali il Caucaso e l'involuzione spirituale. La regressione dell'individuo e del mondo ad uno stato primordiale rappresenta un importante slittamento semantico, frequente anche in altre opere di Nina Sadur (Žiličeva 2006). Di ciò vi sono molti esempi: all'inizio della pièce, Pečorin, seduto sull'orlo di un burrone, si avvolge in una pelle di pecora sentendosi

<sup>2</sup> Si fa riferimento alla pièce *Vljublennyj d'javol*, basata sul romanzo di Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772).

<sup>3</sup> In italiano vi sono diverse edizioni del romanzo. La più recente è quella di Castelveccchi, che riprende la traduzione di Lo Gatto, pubblicata nel 2016 con il titolo di *I preti di Stargorod*.

come un bambino nel grembo materno; nella scena del duello, mentre sta precipitando nello stesso dirupo, egli viene afferrato e portato via dagli artigli di un “nero uccello antico”, simile a uno pterodattilo. Curiosa è la trasfigurazione del duello che simbolicamente rappresenta il rapporto conflittuale di Pečorin con le donne facendo riemergere l’antico timore di morire per mano femminile. Il suo sfidante è sì Grušnickij ma anche Meri e Vera che, camuffatesi da uomini, si alleano per ucciderlo,<sup>4</sup> come si può vedere nella scena in cui preparano le armi per il delitto:

*Meri.* Bonjour, capitano. Avete approntato tutto?

*Vera.* Ne ho portate due coppie. Una Kuchenreuter e una LePage.<sup>5</sup>

Le strategie trasfigurative messe in atto da Nina Sadur rappresentano il banco di prova per verificare l’universalità del romanzo di Lermontov. È sorprendente che il *lišnij čelovek* sia vivo e vegeto oggi e che nessun duello potrà mai ferirlo a morte. Il titolo della pièce ha perciò due possibili interpretazioni: sia una dedica ad un Pečorin ormai scomparso, sia la sua rivivificazione (Žiličeva 2006).

Nel 2004 Sadur scrive la pièce *Smertniki* (I condannati a morte), ispirata al romanzo *Prokljaty i ubity* (Maledetti e uccisi) di Viktor Astaf’ev. Al centro di questa fantasia drammaturgica vi è il destino della generazione delle giovani leve, mandate al fronte come carne da cannone. Vi è un gioco continuo di scambio di ruoli tra carnefice e vittima; carnefice può essere un soldato russo che uccide un pavido infermiere tedesco, ma, al contempo, può trasformarsi in vittima di quello stesso esercito che lo ha arruolato e che lo manda al patibolo come disertore. Questa è la sorte che tocca ai fratelli Snegirëv: essi saranno fucilati come “atto dimostrativo” dinanzi al loro Reggimento per l’unica colpa di aver fatto ritorno nel villaggio natio, aver riabbracciato la madre, bevuto il latte della mucca Zor’ka che ha da poco partorito:

21° Reggimento dei fucilieri, attenti! (*Legge*) “In nome della Repubblica Socialista Federata Sovietica Russa...” Chi è quel bastardo che ha fatto cadere il cappello? Sto leggendo la sentenza e a loro cadono i cappelli! Fa specie, davvero. Io e loro. Io tra il reggimento e due ragazzini. Profumano di latte. I ragazzini, non il reggimento. Qual è il loro cognome? Ah, ecco: “Il Tribunale militare della Divisione dei Fucilieri Siberiani ha esaminato il procedimento penale contro Snegirëv Eremej Petrovič e Snegirëv Sergej Petrovič come previsto dall’articolo...” Come si sono generati questi gemelli monozigoti. Il

<sup>4</sup> Il dialogo tra Meri e Vera riporta quasi testualmente la conversazione tra un ufficiale di artiglieria e un cavaliere di guardia che preparano le armi per il duello nella *povest’ Ispytanie* (La prova) di Bestužev-Marlinskij.

<sup>5</sup> Qui e successivamente, le traduzioni dal russo, dove non diversamente indicato, sono mie – IS. *Мери.* Бонжур, капитан. Все ли у вас готово? *Вера.* Я привез с собой две пары: одна Kuchenрейтера, другая Лепажка. (Sadur, <https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=48>)

sangue scorre veloce in essi – veloce, veloce... Lo sento. È il mio momento preferito quando sento scorrere il sangue nei condannati a morte. In coloro che non sono condannati a morte non lo sento. I condannati a morte sono già erba. La pazienza delle piante. No, non è questo, è la docilità delle piante. Sono sotto il mio palmo. Le possiedo già, ora, proprio qui, le loro vite levigate. Sono pregni dell'amore di qualcuno, intrisi di latte, del sussurro della sera in un villaggio silenzioso, scavezzacolli avvolti dall'algido inverno... tutto per me [...] "e infligge la pena di morte, la fucilazione! La sentenza è definitiva e non può essere impugnata."<sup>6</sup>

La crudele decisione porterà il tenente Skorik, responsabile della sentenza, a piantarsi una pallottola in fronte: per lui erano insopportabili il disprezzo di tutti e i suoi rimorsi di coscienza.

Nel 2013 è la volta della pièce-lubok *Falalej*, basata sulla prima *povest'-bylička* del romanticismo fantastico della letteratura russa scritta nel 1825 da Antonij Pogorel'skij, dal titolo *Lafertovaja makovnica* (La fornaia dei panini ai semi di papavero di Lafertovo). Nina Sadur propone una rivisitazione della fiaba gotica rendendone più esplicito il significato. La definizione del genere, indicato dalla stessa autrice è una dichiarazione di intenti poiché il *lubok* si presentava come una forma d'arte popolare, fiabesca ed ingenua, caratterizzata dalla semplicità e da un'immediata fruibilità da parte degli spettatori. Le rappresentazioni sono semplici, univoche e ogni elemento svolge il proprio ruolo-funzione, in corrispondenza al canone della tradizione. Nella pièce di Sadur si distinguono ruoli principali ben definiti: Mašen'ka, la protagonista, una ragazza romantica che rifiuta di crescere, sempre in compagnia del gatto Falalej, suo fedele servitore; Ulian, il pretendente, che deve imparare a battersi per conquistare l'amore; gli amati genitori della fanciulla, perennemente addormentati sulle sedie a dondolo, simbolo di un mondo innocente legato all'infanzia da cui Mašen'ka non intende separarsi; la zia, la fornaia di Lafertovo, famosa per i panini ai semi di papavero, strega e veggente, simbolo del caos, che mette a soqquadro la vita della nipote.

<sup>6</sup> 21 стрелковый полк, смирно! (*Чумаем*) «Именем Российской Советской Федеративной Социалистической Республике...» С какой там сволочи шапка падает? Я им приговор читаю, с них шапки падают! Это эффектно, право.. Я и они. Я между полком и двумя мальчиками. От них молоком пахнет. От мальчиков, не от полка. Как их фамилия? А вот: «Военный трибунал Сибирской стрелковой дивизии рассмотрел уголовное дело по обвинению Снегирева Еремея Петровича и Снегирева Сергея Петровича по статье...» как они родились – однойцовые близнецы. Как по ним кровь бежит – быстро, быстро... Я слышу. Это мой любимое – я слышу, в приговоренных кровь бежит. В неприговоренных ничего не слышу. Приговоренные уже немножко трава. Терпение растений. Нет, не так – податливость растений. Под моей ладонью. Я владею ими уже. Сейчас. Прямо тут. Жизнями их шелковистыми. Они пронизаны чьей-то любовью, напитаны молоком, шепотом вечерним в тихой деревне, зимней овейны пацаны стужей – все это мне [...] «и назначить высшую меру наказания – расстрел! Приговор окончательный и обжалованию не подлежит». (Sadur, <https://www.proza.ru/2014/08/04/1878>)

Per quanto concerne le influenze esercitate su Nina Sadur dai classici russi, è evidente un legame molto stretto con Nikolaj Gogol' e, in particolare, con la dimensione mistica del suo mondo creativo. Sembrerebbe che proprio da Gogol' la scrittrice abbia ereditato quell'acuta sensibilità percettiva nei confronti del Male, le cui personificazioni attraggono l'uomo nel corso della sua esistenza incutendogli, al tempo stesso, un grande terrore. Il nesso con il mondo gogoliano non si limita solo a influenze puramente letterarie. Alla domanda per quale ragione proprio Gogol' fosse il suo scrittore preferito, Sadur risponde:

Vivo vicino alla casa dove Gogol' bruciò il secondo volume delle *Anime Morte* e dove morì. Abito vicino al monumento che Andreev dedicò a Gogol'. Non l'ho fatto apposta ad abitare qui. È semplicemente un dato di fatto. Non capisco il senso della domanda. È come chiedere perché mi piace respirare l'aria? È un dato di fatto. (Logvinova 2011)

Nelle interviste, la drammaturga molte volte ritorna sul suo rapporto inspiegabile che la lega allo scrittore, in termini di mistero e misticismo. Riguardo alla pièce *Pannočka* (1985-1986),<sup>7</sup> ispirata al *Vij* di Gogol', dirà: “È stato Gogol' a permettermi di scrivere questa pièce. Proprio a me, sì, Gogol', direttamente. Non per vantarmi. Non mi metto sullo stesso piano di Gogol', assolutamente. Ma me lo ha permesso” (Zabolotnjaja 1993, p. 15). Tuttavia, *Pannočka* non deve essere considerata semplicemente come una messa in scena che realizza il trasferimento di un'opera in prosa in un'opera di teatro. Quella di Sadur è una pièce del tutto indipendente, è una fantasia lirico-filosofica che ha il suo fondamento nel *Vij*. Se Gogol', servendosi della tradizione popolare, cercava di trasmettere un'idea mistica di un mondo che si oppone all'uomo, di un mondo terribile e ostile, che richiede l'unione degli individui stessi per contrastarne il Male, Sadur, in *Pannočka*, stravolge il cronotopo narrativo gogoliano, riducendolo nel tempo e nello spazio, e punta l'attenzione sulle interrelazioni che sussistono tra il mondo reale e quello surreale. L'autrice si sofferma maggiormente sui temi dell'amore e della morte, scivolando dai quesiti filosofici ai problemi etici. Nella rivisitazione saduriana il legame tra *Pannočka* e il Filosofo è più complesso di quello tra un uomo e una strega; qui il Filosofo non muore per mano del *Vij*, ma sceglie deliberatamente di sacrificare la propria vita per chiudere il passaggio da cui le putride tenebre dell'abominio penetrano nel mondo divino (Ermošina 1999). In questo sacrificio l'uomo è solo, perduto nella profondità dell'abisso della solitudine:

<sup>7</sup> La pièce, inedita in Italia, è oggetto di studio traduttivo nell'ambito del PRIN (2015) *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato*.

Marina Zabolotnjaja. La solitudine si può definire come qualcosa di piacevole o qualcosa di tragico.

Nina Sadur. Può essere piacevole. Ma la pièce non parla di tragicità bensì dell'orrore del sacrificio e di come il mondo non si accorga del tuo sacrificio!  
È questa la tragedia. (Zabolotnjaja 1993)

In *Pannočka* è assente la personificazione concreta del Vij e di altre creature mostruose, che, nel racconto di Gogol', si trovavano in chiesa l'ultima notte della veglia funebre. Nonostante ciò, l'ultima parte della pièce, intitolata *Boj* (Corpo a corpo), non è meno agghiacciante: è qui che avviene il vero scontro tra il Bene e il Male, nelle persone di Pannočka e di Choma, che si sfidano in un combattimento mortale invocando i nomi di Dio e di Satana. Sadur sembra orientarsi perfettamente nella tenebrosa realtà degli spiriti maligni, degli incantesimi e dei sortilegi della magia nera: il filosofo, alla ricerca di protezione, si appella al Signore dei Cieli, al Bambino Purissimo, al Salvatore del mondo, alla Bellezza degli angeli, al Conforto dei martiri, allo Specchio dei misteri divini. Pannočka, pronunciando le formule magiche, si rivolge al Satana l'Altissimo, al Dio maligno, al Demonio maligno, al Demone del deserto, al Demone della montagna, al Demone del mare, al Demone delle paludi, al "Demone, che si impossessa dell'uomo, Gigim, creatore del male, che discende dal demonio maligno" (Sadur 1985, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0190.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml)). Il corpo a corpo finale, come nell'opera di Gogol', porta alla morte di Choma. Luogo di scontro è sempre una chiesa che nel *Vij* rimane piena di spiriti e di mostri, incapaci di fuggire e pietrificati dal primo raggio di sole del nuovo giorno, tanto che il prete si rifiuterà di celebrarvi la messa per il defunto seminarista. In *Pannočka*, Sadur farà intravedere una luce di speranza: la chiesa crollerà, lasciando intatta solo l'icona del Bambino Gesù che, rifulgendo di luce propria, si innalzerà sopra le macerie:

In quell'istante Pannočka gli saltò addosso per conficcargli i denti nel collo ma sbatté contro un ostacolo (*Rumore di vetri rotti*). Rimasero entrambi così, in piedi, aggrovigliati l'uno all'altro per un attimo, per poi scivolare in giù mentre tutto intorno crollava; piovevano travi, assi, icone; la chiesa intera era in macerie, profanata. Soltanto il Volto del Bambino splendeva di una luce radiosa, quasi intollerabile, innalzandosi al di sopra delle macerie. *Sipario*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> В тот же миг Панночка прыгнула к нему и впилась. Но и сама "обрезалась" об "заслон". (*Как бы бьется стекло*) Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшалая, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками. *Занавес*. (Sadur, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0190.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml))

A distanza di sette anni dalla stesura definitiva di *Pannočka*, nel 1993, Nina Sadur dà inizio alla composizione della pièce *Brat Čičikov* (Fratello Cicikov),<sup>9</sup> rivisitazione delle *Anime Morte* di Gogol', dove realizza ancora una volta quell'atmosfera oscillante tra fantasia e realtà che tanto caratterizza l'opera precedente. Le due pièce risultano per molti aspetti vicine, a cominciare dal fatto che sarà sempre una strega ad incantare il protagonista che per l'intera rappresentazione sarà circondato da un'aura di mistero e misticismo. Per tale ragione non sembra casuale la scelta del regista Mark Zacharov, il quale nella sua messa in scena, intitolata *Mistifikacija* (1999), darà alla Sconosciuta il nome di Pannočka.

*Brat Čičikov* è una sorta di dialogo tra il grande autore classico e la drammaturga contemporanea, che non resta confinato alle *Anime morte* ma si estende all'intera opera dello scrittore. Il viaggio del Čičikov gogoliano non è collegato solo allo spazio geografico, come risulta dalla famosa immagine letteraria della *trojka*, ma esprime la preoccupazione sul futuro sviluppo della Russia. Nina Sadur agli interrogativi di Gogol' risponde rappresentando un paese in preda ad un caos demoniaco (Mullina 2019). La Russia attuale è una terra malata sebbene continui ad esercitare un fascino quasi inquietante, misterioso, che scaturisce ancora una volta dalla sua sconfinata vastità. Applicando i collaudati procedimenti artistici, l'autrice mantiene quasi del tutto immutati i personaggi, mescolando tuttavia la cronologia degli avvenimenti. Varia quindi l'ordine degli incontri con i proprietari terrieri che si presentano come esseri appartenenti ad un mondo irreali. Caotico è il mondo in cui si muove Čičikov così come caotico è il suo movimento in uno spazio sterminato dove sono sovvertite le coordinate temporali e dove il cammino è battuto sempre dalla tempesta o reso impraticabile per l'assenza di strade. Se in *Pannočka* Sadur rappresenta lo scontro tra il mondo delle tenebre e il mondo della luce, lasciando però intravedere la possibilità di una via di salvezza, in *Brat Čičikov* tale contrapposizione è assente, essendo più categorica la posizione saduriana che vede solo nella morte l'unico modo per sfuggire ad un'esistenza che si rivela essere puro caos (Mullina 2019).

#### 4. Lo scontro fra realtà e non-realtà

In un tentativo di ricostruzione del cammino creativo di Nina Sadur, una delle chiavi interpretative del suo teatro fantasmagorico e dei suoi assunti filosofici

<sup>9</sup> La pièce presenta anche un sottotitolo *Бал-маскарад по произведению Н.В. Гоголя Мёртвые душы* (Ballo in maschera tratto dalle *Anime morte* di N.V. Gogol').

può essere rilevata già a partire dalla sua prima pièce, *Čudnaja baba*, che le ha valso il titolo di “creatrice di un nuovo mito” (Skatov 2005, p. 257). L’opera è caratterizzata da un profondo dualismo, che si realizza in un’intricata combinazione tra la poetica del fantastico e la cruda realtà colta nella sua alienante quotidianità. Tutto quello che si verifica sulla scena ha un senso perché è la diretta conseguenza dello scontro fra la dimensione dell’assurdo e quella del reale, che si fondono, si confondono e si oppongono in un gioco infinito di specchi. E lo stesso titolo ha un margine di ambiguità, in quanto l’aggettivo che va a connotare la *baba* dovrà essere inteso come *чудная* – strana, bizzarra, strampalata – e non come *чудная* – adorabile, incantevole, deliziosa, prodigiosa (Efremova, <https://www.efremova.info/>). C’è da sottolineare che la scelta operata dall’autrice tende a mettere in evidenza l’aspetto discriminatorio maschile vs femminile anche nell’ambito della morfologia della lingua russa. L’aggettivo in questione presenta al genere maschile due desinenze ben distinte che ne definiscono in maniera netta la semantica: *чудн-ой* ha il significato di “strano”, mentre *чудн-ый* connota il “prodigioso”. Tale differenza tende ad annullarsi quando l’aggettivo è al genere femminile laddove lo scarto semantico è dato solo dall’accento. Sadur gioca con grande maestria su tale ambiguità che può essere chiarita solo se si assiste alla messa in scena, giacché il testo scritto non permette pressoché di coglierla.

Nella prima parte della pièce, Lidija Petrovna, un’ordinaria impiegata, inviata con un gruppo di compagni a raccogliere patate nei campi, si perde tra l’infinita desolazione del brullo paesaggio; è proprio lì che avviene l’incontro con una certa *těten’ka*, dall’aspetto piuttosto strano, che almeno nell’incipit dà l’impressione di essere semplicemente una folle. Tuttavia, dopo una conoscenza più approfondita, la *těten’ka* si rivela essere l’incarnazione della Natura e della Morte, definendosi ella stessa come “il male del mondo”:

Senza di te non posso stare. Sono morti tutti. Tu morirai e anche io morirò.  
Sono il male del mondo. Mi ingozzo di persone e ne sono felice. Le divorerò  
tutte e morirò anch’io. Ecco come sono. Sei rimasta solo tu. Ti tratterò con  
cura. Ti mangerò a piccoli tocchetti.<sup>10</sup>

Quest’ultima connotazione trova conferma nel cognome, Ubien’ko, che deriva dal verbo *убивать*, uccidere. Sadur non considera quindi la natura come un “principio eterno” positivo o una “verità superiore” che si contrappone alle menzogne delle leggi sociali e delle relazioni umane. La sua *čudnaja baba* è

<sup>10</sup> Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я – зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. (Sadur 2015, p. 262)

inquietante e pericolosa; quando Lidija le parla, avverte un'inquietudine inspiegabile e un dolore lancinante al petto:<sup>11</sup>

*Lidija Petrovna*: Sei un po' strana, fin troppo strana, zia; ahi (*Portando le mani al cuore*).

*La donna*: Hai una fitta?<sup>12</sup>

Questo personaggio incarna l'idea mistica del caos, sotto le mentite spoglie di un'esistenza ordinaria. Ubien'ko, la *čudnaja baba*, propone alla sua nuova conoscente di affrontare una strana prova rituale dicendole: “Le regole sono queste. Io scappo. Tu mi inseguì. Se mi prendi, ci sarà il paradiso, ma se non riesci arriverà la fine del mondo”. Lidija Petrovna perde la sfida e per punizione la *čudnaja baba* strappa via l'intero “strato superiore” della terra insieme alle persone che la popolano, convincendo Lidija che lei sia l'unica superstite e che la sua vita sia solo un simulacro creato apposta dalla *tëten'ka* per infonderle un po' di tranquillità.

Nella seconda parte della pièce, Lidija Petrovna narra ai colleghi di lavoro del singolare incontro avuto con la strana donna e confessa di dubitare profondamente dell'autenticità e della veridicità del mondo reale che circonda lei e ogni essere vivente. A questo punto, in maniera del tutto inaspettata, anche gli altri si convincono delle parole di Lidija poiché la *baba* diviene lo strumento che permette ai personaggi della pièce di avere una spiegazione mistica, una chiave di interpretazione di quei sentimenti profondi che agitano le loro coscienze. In quella che, dal senso comune, viene definita “vita reale”, essi non fanno altro che eludere, quasi in un processo di stordimento, lasciandosi travolgere dagli affanni del quotidiano, gli eterni quesiti ontologici, che restano sopiti, insoluti e pronti a riemergere in qualsiasi momento.

Da qui deriva un altro problema ugualmente importante, cui da sempre si cerca di dare una risposta, e che consiste nella necessità di una dimostrazione chiara e inconfutabile della realtà della vita del singolo (Lejderman, Lipoveckij 2003, p. 517). L'unica soluzione sembra consistere nella capacità da parte dell'uomo di andare oltre i limiti del proprio personaggio, di superare il ruolo che gli è stato imposto nella vita, di non recitare e di vivere un'esistenza autentica. Tale processo porta Lidija Petrovna alla follia: “Il mio cuore è stato l'unico a fermarsi. Solo io giaccio nell'abisso dell'umida terra, mentre il mondo tutto intorno è in fiore, è felice, è felice, è

<sup>11</sup> Anche in questo passaggio si evidenzia la spiccata intertestualità dell'opera, basti pensare a Bulgakov quando descrive il malessere provato da Berlioz mentre si trovava presso gli stagni del Patriarca e stava per imbattersi in Voland: “Il suo singhiozzo cessò di colpo, il cuore gli batté forte e sprofondò per un istante chissà dove per poi tornar su come infilzato su un ago”. (Bulgakov 1967, p. 4)

<sup>12</sup> *Лидия Петровна*: Ты какая-то странная, слишком странная, тётенька, ой! (*Хватаясь за сердце*) *Баба*: Потянуло? (Sadur 2015, p. 256)

vivo!"<sup>13</sup> Quello che si tocca con mano nella narrazione è l'incapacità da parte di tutti i personaggi, fatta eccezione per la "donna dell'arcano", di riuscire a trovare le prove inoppugnabili della realtà della propria esistenza.

Non ci sono dubbi sullo stretto legame tra quest'opera e quella corrente letteraria che la scrittrice rifiuta aprioristicamente, cioè il postmodernismo dove la finzione diviene simulacro di se stessa in una ripetizione infinita di immagini riflesse. Nina Sadur ci presenta un teatro dove i personaggi, di regola, scoprono l'essenza immutabile e, quindi, inesistente del mondo circostante solo dopo aver sperimentato il caos, rappresentato dalla morte, dalla follia o dalle tenebre. Ecco che la realtà risulta essere priva di consistenza e di forma non per ragioni sociali o culturali, ma per cause metafisiche, che la trasformano in una fragile e terribile illusione.

Nelle opere successive, Sadur continua ad utilizzare immagini e motivi mistico-mitologici, appartenenti alla tradizione slava, intrecciati a elementi realistici. Combinazioni bizzarre, un misto di verità e fantasia, di vero e di finzione rimangono i tratti distintivi della sua estetica. Molte delle opere saduriane presentano esordi realistici, ma a poco a poco la trama si trasforma in qualcosa di intricato, divenendo sempre più confusa e assurda, ricolma di procedimenti astrusi e di nessi mistificatori. Fulcro centrale continua ad essere l'uomo, il singolo, con il suo solitario sentire, che, avendo percepito l'immensità del mondo e avendone sperimentato l'incomprensibilità ad ogni livello, sia esso immanente, che ultraterreno, giunge a una particolare visione esistenziale e ontologica. I personaggi si trovano a vivere in una realtà sovietica e post-sovietica, familiare e facilmente individuabile nonostante le classiche trasfigurazioni saduriane. Le *kommunalki* si trasformano in postriboli abitati da malvagi vicini di casa, venuti chissà da dove, "autogeneratisi dal sangue di un re e di un contadino", che depositano i loro escrementi negli angoli della casa, rubano, mangiano con le mani, perdono tutte le connotazioni dell'umano, a cominciare dai nomi. I protagonisti di *Čudesnye znaki spasenija* (Miracolosi segni di salvezza, 1989) si chiamano infatti Sal'monella e Žopa. Ricorrente è anche il motivo dei *pojasnye ljudi* che si trovano fisicamente bloccati tra una vita terrena e una ultraterrena senza la possibilità di abbandonare la prima per confluire nella seconda. L'autrice applica la legge del contrappasso quando li condanna, anche dopo la morte, a quella stessa turpitudine perpetrata in vita e li costringe a vagare senza una meta o a trovarsi immersi fino alla cintola in una palude o ancora ad essere trasformati in putridi visceri (Skatov 2005, p. 258).

I personaggi saduriani sono la rappresentazione tangibile degli assunti filosofici su cui si fonda il mondo della scrittrice. Essi pongono a loro stessi e a

<sup>13</sup> Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой! (Sadur 2015, p. 276)

coloro che li circondano le domande esistenziali fondamentali e sono in costante ricerca delle risposte: “Dov’è collocato il Mondo?”, “Per quale ragione sono sola? A chi servo?”, “E dove vivo?”, “Chi sono io?!”. Sono sempre rappresentati sulla “soglia”, in situazioni estreme; questa particolare condizione li porta ad una consapevolezza tale per cui la percezione esistenziale compenetra i più reconditi pensieri e tutte le azioni. Le riflessioni sul proprio destino e sul destino del mondo sono presenti in ogni battuta, in ogni replica degli attori, che possono essere divisi in due gruppi collegati tra di loro: i personaggi “reali”, immersi in una vita “brulicante”, che si macerano nel dubbio, e i personaggi mitici, legati al misticismo, all’archetipo. I primi si trovano in una situazione di morte perenne poiché vivono continuamente lo scontro con il male assoluto che aliena la loro mente rendendoli incapaci di discernere, i secondi riescono a superare la barriera della finzione e ad andare all’essenza delle cose.

La drammaturgia di Sadur è caratterizzata dalla presenza di forze misteriose e sovranaturali cui l’autrice non attribuisce un nome, preferendo piuttosto ricorrere a parafrasi, rispettando così quelle credenze popolari e folcloriche secondo le quali esiste una sorta di divieto ancestrale nel pronunciare il nome dei demoni, poiché questo si traduce quasi in un’evocazione degli stessi. Allo stesso modo, Nina Sadur si limita a descrivere semplicemente quelle forze oscure, che popolano il mondo degli esseri umani in una convivenza all’apparenza del tutto naturale, pur indulgiando sulle loro occulte e, talvolta, spaventose manifestazioni. Il personaggio onnipresente nelle opere di Sadur è colui o colei che incarna il male universale, poiché la negazione del male implica necessariamente l’inesistenza del bene. Non deve risultare contraddittorio dunque se il “bene” abbia come condizione necessaria e indispensabile il fatto che tutti i personaggi “reali” siano immersi in un mondo alienato.

## 5. Motivi folclorici nel teatro di Nina Sadur

I personaggi di Nina Sadur, lineari e socialmente disfunzionali, diventano un centro che attrae le forze provenienti sia dalle tenebre che dalla luce. Possono essere considerati come dei fantasmi, delle allucinazioni generate da una mente ottenebrata dall’alcol o da una febbre delirante. Per la maggior parte hanno la psiche sconvolta, l’immaginazione malata e al tempo stesso sono coscienti della propria emarginazione, inadeguatezza e inferiorità. Eppure per Sadur il folle è un santo, infatti sono proprio i corpi offesi dalla malattia e le anime sofferenti che fanno scorrere sul palcoscenico il bene e il male. Essi sono medium inconsapevoli e si rivelano incapaci di arginare il flusso di oscurità che attraverso il loro cuore pervade la vita (Ermošina 1999).

Nel mondo di Sadur, il male ha connotazioni fisiche ben precise: esso è caratterizzato dal buio e dal freddo. L'immersione in un'atmosfera di oscurità e di gelo introduce quasi sempre il motivo del congelamento, della perdita del calore umano e del legame con la vita terrena. Il più delle volte il freddo rappresenta anche una metafora univoca: alcuni personaggi, si consideri, per esempio, la pièce *Zamërzli* (Ibernati, 1991), sono "ibernati", come si evince dallo stesso titolo; il contatto diretto con la miseria, con la solitudine e l'abbandono porta all'"ibernazione" delle loro anime, all'impossibilità di provare emozioni, alla scomparsa nelle loro esistenze dell'amore, dell'affetto e della compassione (Skatov 2005, p. 257).

Il protagonista della dilogia *Zarja vzojdët* (L'alba risorgerà, 1983) è un personaggio ambiguo: un adolescente di quindici anni, percepito da chi riesce ad andare oltre la mera apparenza della realtà, come un vegliardo, nonostante l'aspetto di un giovane ragazzo, o come un lupo. Egor, questo è il suo nome, è infatti condannato ad un'esistenza eterna senza avere la possibilità di sperimentare la morte, cioè la salvezza dal caos. Nella seconda parte della dilogia, intitolata *Lunnye volki* (I lupi della luna), l'autrice si collega più direttamente all'immagine dei licantropi. Nell'aspetto e nel comportamento del protagonista sono presenti i tratti di esseri mitici definiti *оборотни*, cioè "mutantropi", dotati del potere magico di trasformarsi in animali o in oggetti. Nel folclore slavo vi è una netta distinzione tra coloro che posseggono l'innata capacità di diventare un lupo, definiti perciò *истинные* – autentici –, e coloro che si tramutano in licantropi in maniera indotta, per cui sono considerati *зараженные*, cioè infettati, dannati (Vlasova 2008). Un ulteriore mito considera questi esseri i bambini morti prima di aver ricevuto il battesimo, o apostati il cui spirito è costretto a vagare sulla terra non potendo trovare accoglienza nel mondo ultraterreno.

I licantropi, mutando il loro aspetto, mantengono le caratteristiche degli animali quando ritornano ad avere sembianze umane e, viceversa, conservano le abilità umane quando hanno l'aspetto di un lupo. E così, Egor ringhia, digrigna i denti, i suoi occhi brillano, si inferocisce quando viene chiamato "bastardo". Ha reazioni e comportamenti di un animale: come tutti i lupi e i licantropi si rivolge alla luna, che qui diviene un'icona, per chiedere protezione e salvezza, quella stessa protezione che dà alle persone a lui care. Per di più Egor, come risulta nello svolgimento della pièce, da bambino era stato adottato e cresciuto dai lupi che lo hanno reso un "uomo forte":

*Lupi che ululano.*

*Egor:* [...] Sai perché ululano alla luna? La luna è il loro sole. Le cantano canzoni e si aspettano da noi un bambino da allevare. Gli altri animali lo divorerebbero subito, solo i lupi possono allattare gli umani. Ecco perché stanno chiedendo alla luna il dono di un figlio. Qualcuno che gli umani

scarterebbero, anche uno zoppo. Loro lo prenderebbero e lo farebbero diventare un uomo forte. Così. Senz'altro pretendere.<sup>14</sup>

Nei riti antichi, nelle fiabe, nel folklore dei contadini russi, la certezza dell'esistenza del lupo mannaro rifletteva le idee sull'unità del mondo, sull'interdipendenza all'interno di un tutto (Vlasova 2008):

Sin da quando si venne a creare l'idea che un uomo, a lui simile, potesse trasformarsi in vari esseri e in vari oggetti, l'uomo primitivo risolve i quesiti principali che la vita e la natura gli ponevano. Compresa l'ordine della natura, la genesi delle cose e il mistero dell'aldilà. (Smirnov 1890, p. 231)

Allo stesso modo il filo rosso che attraversa la pièce è rappresentato dalla necessità di ristabilire un ordine violato. Egor è in attesa di questo avvento, spera nella comprensione, nel ritorno dell'amore, anche se ciò non succederà. Decide quindi di uccidere i suoi genitori adottivi per ristabilire l'ordine in un mondo capovolto:

*Egor*: Per metà sono fatto di carne e sangue, per l'altra di ferro! Così deve essere, per poter stare con voi. (*Con veemenza*) Vitja, mi hai prospettato un futuro luminoso. Ci ho creduto, Vitja. Vitja, ci credo! Ho visto il vostro grande amore e ora ci credo! Credo in un amore sacro! Tu sei una santa (*si inchina davanti a Zoja*). Vi conosco. Io, Vitja, ho origliato dei tuoi sogni. Il tuo parlare è un prodigio. Continuavi a chiederle perdono per averle rovinato la vita; che folle! Lei comunque è tutta tua. Discutevi con il lupo dell'ordine. Lei ti salverà sicuramente, ha il mantello... Mentre vi sono cose che non ho compreso eppure proprio in quelle ho creduto, e le comprenderò meglio quando si avvereranno. Vivo da mille anni nel mondo, come un condannato. Vi ho amato per come siete. Guardavo tutte le persone, le fissavo, come un lupo fissa la luna. Ora lo so: voi le serbate tutte dentro di voi, avete raccolto dentro di voi tutte le persone del mondo. Ma ugualmente siete dolci come bambini! Ragionate come bambini. Come se tutto si accomoderà proprio come voi pensate! (*A Viktor.*) E mi hai colpito sul viso perché nessuno era a vostro servizio! Io sarò il vostro servo! Sono forte, sono il più forte in tutto il mondo! Otterrò la vittoria per voi! Metterò ordine! L'alba risorgerà per voi!<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Волки воют, воют. *Egor*. [...] Они, знаешь, чего на луну-то воют? Луна - это ихнее солнце. Они ей песни поют и ждут от нас ребеночка на воспитание. Другие звери сразу сожрут, одни волки могут своим же молоком. Они и просят у луны - скорее им ребеночка такого. Какой людям не нужен, хоть бы хроменький, они возьмут, силачом сделают. За так. Бесплатно. (Sadur, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0060.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml))

<sup>15</sup> *Egor*. Я наполовину из вас, из людей, а на вторую - из железа! Так надо, чтоб с вами быть. (Вдохновенно.) Вить, ты меня в светлое будущее звал. Я верил. Вить, я верю! Я на вашу большую любовь поглядел и верю теперь! В нее - святую! Ты святая (быстро кланяется Зое). Я вас знаю. Я, Вить, твои сны подслушал. Ты говорил так чудно. Все у нее прощения просил, что жизнь сломал, чудак, а она и так вся с тобой. С волком с этим про порядок спорил. Она тебя точно спасет, у нее накидка есть... я чего не понял, так верю, потом пойму - когда сбудется. Я тыщу лет на свете живу, как наказанный. Я вас таких полюбил.

Le gocce, gli schizzi, i fiumi di sangue che scorrono nelle opere saduriane rappresentano per la drammaturga un elemento purificatorio. Il sangue, simbolo della forza vitale, depositario dello spirito dell'uomo e dell'energia divina, possiede un potere benefico e fecondo (Rošal' 2008, p. 238), così come nel cristianesimo il sangue versato da Cristo ha un potere salvifico (Egazarov 2007, p. 399). Anche il fuoco, trovandosi in uno stretto legame con il sangue, è elemento di trasformazione e purificazione; la forza del Sole, che dona e rinnova la vita, che conferisce forza, potere, protezione, fecondità ed energia, è al tempo stesso emblema di distruzione, passione, trasformazione e passaggio da uno stadio ad un altro. Egor è terribilmente attratto dal fuoco. La fiamma rappresenta la forza spirituale, la folgorazione, quindi la presenza di una scintilla divina o dell'anima stessa, il respiro della vita, l'illuminazione (Cooper 1995, p. 221). Sangue e fuoco si fondono nel principio purificatore del mondo, divengono una misura necessaria per la salvezza:

*Zoja.* E poi accendi il fuoco. (*Si guarda intorno.*) Bisogna purificare tutto.

Illumina! Il fuoco è sangue! Illumina!

*Egor.* Non lo farò!

*Zoja.* Volevi essere nostro servo. Ti opponi alla nostra volontà?

*Egor.* Rimarrò solo.

*Zoja.* Sarai sempre solo. Così invece ti seguiremo. Saremo sempre alle tue spalle.

*Egor.* Con il mantello?

*Zoja.* Sì.

*Egor.* Potreste vivere ancora un altro po'...

*Zoja.* Illumina, illumina, illumina!<sup>16</sup>

La pièce *Krasnyj paradiz* (Paradiso rosso) è l'unica opera teatrale di Nina Sadur che sia stata tradotta in italiano e rappresentata in Italia (Baramatti, Sottili 1989; Giordano 1989). Lo spettacolo teatrale diretto da Barbara Nativi, fu messo in scena in prima mondiale nel 1989 presso il Teatro nella Limonaia a Sesto Fiorentino e, successivamente, nel 1992, con la regia di Renato Giordano, nell'ambito del Festival delle Ville Vesuviane, a Roma. Il *Paradiso rosso* raffigura un deserto di macerie umane, materiali spirituali e morali che si

Я на всех людей смотрел, сильно смотрел, как волк на луну смотрит. Я теперь знаю - вы их всех в себе держите, всех людей мира в себя собрали в одних. А все равно нежные, как детишки! Рассуждаете, как маленькие. Как будто вправду все устроится, как говорите! (Виктору.) Ты потому мне врезал, что никто вам не служил! Я послужу! Я сильный, сильнее всех в мире! Я победы для вас добьюсь! Порядок наведу! Заря взойдет для вас! (Sadur, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0060.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml))

<sup>16</sup> *Zoja.* А потом огонь зажги. (*Озирается.*) Очистить все. Озари! Огонь тоже кровь! Озари!  
*Egor.* Я не буду! *Zoja.* Ты послужить нам хотел. Ты что, против нашей воли встал? *Egor.* Я один останусь. *Zoja.* Ты всегда будешь один. А так мы за тобой пойдём. Всегда будем стоять за тобой. *Egor.* В накидке? *Zoja.* Да. *Egor.* Пожили б еще... *Zoja.* Озари, озари, озари! (Sadur, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0060.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml))

viene a creare in conseguenza del disfacimento dei dispositivi di governo-controllo predisposti dall'apparato statale dopo la caduta dell'Unione Sovietica (Fiore 1992, p. 38). L'azione si svolge nella fortezza di Sudak, costruita in Crimea, sulle coste del Mar Nero, dai genovesi al tempo delle colonie. Questa labirintica costruzione, simile ad una prigione, ospita una razza oscura e predatrice, assetata di sangue, alla ricerca di un fantomatico tesoro, in un'atmosfera sempre più incalzante, una sorta di horror gotico e di Grand Guignol. L'infinita catena di morti e resurrezioni surreali porterà ad un "lieto fine" altrettanto surreale: i personaggi periranno definitivamente in un mare di sangue di cui si impregnerà l'intera fortezza, mentre il sipario cala quando il sole comincerà a splendere con la sua forza catartica:

Il sangue si alza, riempie tutta la torre fino al soffitto. Si sentono dei singhiozzi, dei rumori dentro al sangue. Qualcuno si agita violentemente. Poi si placa. Silenzio totale. Il sangue si ferma, impregnando tutto di un colore sempre più rosso. Via via scorre. Defluito del tutto, nella stanza vuota, intrisa di sangue, penzolano dei cappi vuoti. Il sole asciuga la stanza. Entra un uccello, comincia a cinguettare. Sipario.<sup>17</sup> (Giordano 1989, p. 27)

L'autrice riprende, ancora una volta, la metafora del sole, come fa anche nella pièce *Morokob*, il cui titolo è l'anagramma della parola *обморок* (svenimento), proponendone una nuova interpretazione. Qui i protagonisti tornano a vedere la luce del sole con una nuova alterata coscienza, dopo essere riemersi dal profondo del ventre di un pesce mistico, in cui erano precipitati.

Nina Sadur dispiega l'intero arsenale dei modelli mitologici esistenti, da quello teratomorfo, cui appartengono gli esseri dalle sembianze mostruose, a quello zoomorfo che fa riferimento al mondo animale, a quello antropomorfo ma anche a quello tecnomorfo, ovvero al mondo delle macchine (Starčenko 2005, p. 180). Ne propone le più astruse combinazioni, attua collegamenti e relazioni strettissime o compie stratificazioni all'interno di specifiche dominanti.

Quel che più colpisce è la capacità da parte della scrittrice di portare alla luce la mutevolezza dell'individuo, l'assenza di una natura salda e stabile che cede facilmente alle lusinghe della realtà circostante. L'individuo è quindi mobile, non è un'essenza e non può essere definito come un desolante non-essere. Ecco che i personaggi mutano la loro forma, si trasformano da giusti in peccatori, transitano dallo spazio del quotidiano al non-spazio infernale. Se da un lato si pongono domande esistenziali sull'universo, riflettono circa il senso

<sup>17</sup> Кровь поднимается. Заполняет башню до потолка. Слышны всхлипы, бульки внутри влаги. Кто-то сильно забился. Затих. Все стихло. Кровь стоит, насыщаясь изнутри еще более красным. Убывает. Спадает совсем. В пустой комнате, омытой кровью, висят пустые петли. Солнце сушит комнату. Влетела птичка. Запела. *Занавес*. (Sadur, [https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=36#section\\_11](https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=36#section_11))

della propria vita e del mondo intero, dall'altro tuttavia mancano della fede e dell'armonia spirituale che non permette loro di riuscire a trovare le risposte.

Le opere di Nina Sadur sono di difficile comprensione. Spesso risulta quasi impossibile “classificarle” e darne un'interpretazione univoca a causa di una struttura narrativa, semantica e compositiva estremamente stratificata. Sadur stessa sostiene che “a causa delle peculiarità della [...] coscienza, e delle strutture della [sua] [...] lingua, la metodologia realistica [...] appartiene [al popolo russo], in quanto il significato fondamentale del realismo è la percezione visiva e sensoriale del mondo”. Allo stesso tempo, sottolineando la componente cristiana della letteratura russa, chiarisce che il misticismo russo non è legato all'intelletto, ma al senso e che in prospettiva la letteratura russa prenderà la via del realismo misto al misticismo, dando vita cioè al realismo dell'immaginario (Sadur 1998).

**Bionota:** Iryna Shylnikova, dottoranda di ricerca, si occupa di letteratura russa, russofona e ucraina del XX-XXI secolo. È autrice di saggi pubblicati su riviste scientifiche internazionali. Tra i più recenti “Vostok na zapade. Russkaja intelligencija v Evrope v 20-30-x godax XX veka”, in *Ženščiny i mužčiny v migracionnyh processach prošlogo i nastojaščego: materialy XII meždunarodnoj naučnoj konferencii* (2019). Tra i suoi interessi rientra altresì lo studio della morfologia e del lessico della lingua russa applicata alla didattica.

**Recapito autore:** [iryna.shylnikova@unisalento.it](mailto:iryna.shylnikova@unisalento.it)

## Riferimenti bibliografici

- Alekseeva E. 1993, *39 klassikov i 2 čudnye baby*, in “Sovremennaja dramaturgija” 2, pp. 178-179.
- Babič D. 2000, *Dve Niny Sadur*, in “Vremia MN” 17/10/2000.
- Bestužev-Marlinskij A.A. 1958, *Sočinenija v dvuch tomach*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva.
- Bulgakov M. 1967, *Il maestro e Margherita*, De Donato Ed., Bari.
- Cooper J. 1995, *Ėnciklopedia simvolov*, Asociacija Duchovnogo Edinenija, Moskva.
- Egazarov A. 2007, *Illjustrirovannaja ėnciklopedija simvolov*, Astrel': AST, Moskva.
- Ermošina G. 1999, *Temnye sily nas zlobno gnetut*, <http://www.ng.ru/ngexlibris/1999-10-07/dark.html> (12.06.2020).
- Fiore E. 1992, *Consuntivo del Festival delle Vesuviane. Fra inediti e novità una rassegna eclettica*, in “Hystrio” V 4, pp. 37-38.
- Giordano R. 1989, *Il paradiso rosso*, in “Notiziario Ricordi”, Milano.
- Gromova M.I. 1996, *V poiskach sovremennoj p'esy*, in “Literatura v škole” 3, p. 81.
- Goscilo H., Birnbaum D. and Sarsenov K. (eds.) 2005, *The Oeuvre of Nina Sadur*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Heldt B. 1987, *Terrible Perfection*, Indiana University Press, USA.
- Jung C. 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kanunnikova I.E. 2003, *Russkaja dramaturgija XX veka*, Flinta, Moskva.
- Kataev V.B. 2002, *Igra v oskolki. Sud'by russkoj klassiki v ėpohu postmodernizma*, Izadetl'stvo Moskvskojo universiteta, Moskva.
- Kazak W 1996, *Leksikon russkoj literatury XX veka*, RIK “Kul'tura”, Moskva.
- Kazarina T.V. 2000, *Sovremennaja otečestvennaja proza*, Izdatel'stvo Samarskoj gumanitarnoj akademii, Samara.
- Ledkovsky M., Rosenthal Ch. and Zirin M. 1994, *Dictionary of Russian Women Writers*, Greenwood Pub Group, USA.
- Lejderman N.L. i Lipoveckij M. N., *Sovremennaja russkaja literatura 1950-1990-e gody. 1968-1990*, Akademija, Moskva, vol. 2.
- Logvinova I. 2011, *Nina Sadur: Literatura – ne koryto dlja vsejadnogo litljuda*, in “Sibirskie ogni” 1, <http://www.sibogni.ru/content/nina-sadur-literatura-ne-koryto-dlya-vsejadnogo-litlyuda>.
- Maksimov S.V. 2008, *Russkie obrjady i sueverija*, Prestiž Buk, Moskva.
- Mullina D.A. 2019, *Transformacija klassičeskogo sjužeta v p'ese N. Sadur «Brat Čičikov»*, in “Mir nauki, kul'tury, obrazovanija” 2 (75), pp. 369-372.
- Parnell Ch. 1998, *Sumasšestvie kak perechod v “drugoe”. Diskussija o telesnosti u Niny Sadur*, in “Przeglad Rusycystyczny” 1-2, pp. 90-101.
- Rošal' V.M. 2008, *Ėnciklopedija simvolov*, AST, Sova, Charvest, Mosca, Sankt Peterburg.
- Rozov V.S. 1989, *P'esy Niny Sadur*, in Sadur N., *Čudnaja baba: P'esy*, AST, Moskva.
- Sadur N., *Brodjačij teatr Niny Sadur, 1 čast'. Proza*, <https://www.youtube.com/watch?v=JEW88rIwrZY> (04.07.2020).
- Sadur N. 1983, *Zarja vzojdet*, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0060.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0060.shtml) (12.06.2020).
- Sadur N. 1985, *Pannočka*, [http://lit.lib.ru/s/sadur\\_n\\_n/text\\_0190.shtml](http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml) (12.06.2020).
- Sadur N. 1988, *Krasnyj paradiz*, [https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=31#section\\_10](https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=31#section_10) (12.06.2020).
- Sadur N. 1993, *Moi dumy o denjužkach*, in “Moskovskij nabljudatel'”, <https://pavelrudnev.livejournal.com/767762.html> (12.06.2020).

- Sadur N. 1994, *Ved'miny slezki*, Glagol, Moskva.
- Sadur N. 1997, *Sad (sbornik)*, Vologda, Vologda.
- Sadur N. 1998, *Literatura poslednego desjatiletija – tendencii i perspektivy*, in “Voprosy literatury” 2, pp. 80-82.
- Sadur N. 1999, *Obmorok*, Vologda, Vologda.
- Sadur N. 1999, *Pamjati Pečorina*, <https://www.litmir.me/br/?b=538415&p=4> (12.06.2020).
- Sadur N. 2000, *Čudesnye znaki. Romany, povesti, rasskazy*, Vagrius, Moskva.
- Sadur N. 2001, *Dogadki o narode*, in “Voprosy literatury” Mart-Aprel', pp. 182-185.
- Sadur N. 2003, *Zlye devuški*, Vagrius, Moskva 2003.
- Sadur N. 2004, *Smertniki*, <https://proza.ru/2014/08/04/1878> (12.06.2020).
- Sadur N. 2004, *Večnaja merzlota*, Èksmo, AST, Zebra E, Moskva.
- Sadur N. 2013, *Falalei*, in “Ural” 7, <http://uraljournal.ru/work-2013-7-817> (01.07.2020).
- Sadur N. 2015, *Čudnaja baba*, AST, Moskva.
- Skatov N.N. 2005, *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poëty, dramaturgi: biobibl. Slovar': v 3 t.*, OLMA-PRESS, Moskva.
- Skoropanov I.S. 2007, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Flinta, Moskva.
- Smirnov I. 1890, *Vera v metamorfoz (prevraščenija) i eë značenie*, in “Ètnografičeskoe obozrenie” 3, pp. 231-233.
- Starčenko E.V. 2005, *P'esy N. V. Koljady i N. N. Sadur v kontekste dramaturgii 1980–90-h gg*, MGPU, Moskva.
- Zabolotnjaja M. 1993, *Nina Sadur «...Iskusstvo – delo volč'e»*, in “Peterburgskij teatral'nyj žurnal” 4, pp. 10-15.
- Žiličeva G.A. 2006, *Fokus kak element intrigi*, in “Novyj filologičeskij vestnik” 3, pp. 37-48.
- Zyrjanova O.N. 2010, *Poetika absurda v russkoj drame vtoroj poloviny XX-XXI vv.*, AGU, Krasnojarsk.



# RISCRITTURA FEMMINILE DEL MITO NELLA POESIA DI WISŁAWA SZYMBORSKA

ALESSANDRO AJRES  
UNIVERSITÀ DI TORINO

**Abstract** – Within the work of Wisława Szymborska the poems inspired by myth (classical and biblical) are a small part, yet they are particularly significant if one looks at them through the perspective of deconstruction and subsequent reconstruction. In particular, we can observe the author’s tendency to re-read, and then re-write, the myth from a female point of view. From the earliest collections Szymborska deals with the Greek myth, linked in particular to Troy, to throw a different light on it: Cassandra is not only the seer who is destined to be constantly pushed away and feared, but she also represents the possibility of an affirmation of diversity (as a seer, and as a woman) as she becomes aware of the importance of her own function. In the poem entitled *A Paleolithic fertility fetish*, the author refers to the statue of the Venus by Willendorf to evoke the era of the Great Mother and observe how the effects of her presence, fortunately, are still accessible to the human beings. More deeply, the reference is directed towards a time when the main goddess was at the center of a peaceful system based on the natural cyclicity of things. The biblical myth of Lot’s wife is also revisited through a distinctly feminine perspective. Lot’s wife, in Szymborska’s imagination, after investigating its multiple causes, turns to Sodom as an extreme gesture of rebellion. In one of her most recent texts, the author (through the lyric subject) finally dialogues with Atropos, who on the one hand highlights her devotion to the “work” of reaping human lives, but on the other expresses her own regret for the system where he is a victim of displacement of the divine hierarchies towards the masculine gender.

**Keywords:** Wisława Szymborska; myth; female reading; gender; interpretation; Cassandra; Lot; Lot’s wife; Mother Goddess; Atropos.

## 1. Introduzione

Nel *corpus* poetico di Wisława Szymborska, lo spazio tematico riservato alla trattazione e all’osservazione del mito rappresenta certamente una parentesi poco frequentata. Soprattutto se lo si rapporta, invece, ad altri riferimenti con cui la poetessa nutre costantemente la propria immaginazione e i propri versi: la natura (ed in essa gli animali), la pittura, il sogno. Stanisław Stabryła, uno dei pochi che si è occupato dell’argomento, scrive:

All'interno delle numerose discussioni e analisi sulla poesia di Wisława Szymborska, compaiono di rado osservazioni o commenti sui versi connessi al mondo antico, ai suoi miti, alla filosofia o all'arte. La maggior parte dei critici non scorge, oppure vi passa indifferentemente accanto, un fenomeno che all'interno dell'intero *corpus* lirico della Szymborska, pur occupando uno spazio solo relativamente importante, gioca un proprio ruolo all'interno del mondo poetico della poetessa e consente di comprenderne alcune sue "regioni". Senza dubbio si può genericamente definire il modo in cui funzionano i motivi antichi, anzitutto greci, all'interno di questa poesia, come re-interpretazioni, ovvero un grado più elevato della trasformazione grazie alla quale essi diventarono veicolo di un'ideologia, di un determinato modo di vedere il mondo. I riferimenti di questo genere all'antichità possono assumere forme diverse: dalla polemica con il significato tradizionale di un motivo attraverso il tentativo di costruirci sopra una nuova dimensione semantica – in qualità di metafore, simboli o parabole – spesso molto distante da quella che la legava all'antichità, fino a giungere ad una funzione puramente decorativa. (Stabryła 2012, p. 7)

Sono (relativamente) pochi i riferimenti di Wisława Szymborska all'antichità e al mito in genere; quasi come una conseguenza sono pochi anche i critici che si occupano di questa tematica specifica all'interno della sua opera. Eppure tali connessioni sono presenti sin dalla raccolta *Appello allo yeti* (1957), disseminati qua e là, fino ad *Attimo* (2002) e *Due punti* (2005); inoltre, nella contestualizzazione del loro utilizzo la critica non è mai andata oltre alla definizione di: "re-interpretazione", "Re-interpretazione ironica, ingannevole, lontana dal significato originario e antico dei motivi assunti. [...] Nei versi della poetessa che si rifanno ai motivi del mito greco, della filosofia, della storia o dell'arte è difficile scorgere un qualsivoglia messaggio positivo" (Stabryła 2012, p. 7). Tale nichilismo poetico, quest'inclinazione beffarda, polemica e negatrice – conclude Stabryła – proviene da lontano, dalla sua vita, dalle sue esperienze nel mondo, ed è la stessa che si riscontra all'interno di tutto il suo percorso artistico. In questo senso, il richiamo all'antichità e ai suoi miti non introdurrebbe alcun elemento di novità all'interno della poetica di Wisława Szymborska: da essa la poetessa dedurrebbe nuovi elementi da re-interpretare lungo la strada della propria visione dissacrante e pessimista.

In realtà, analizzando più approfonditamente alcune poesie di Wisława Szymborska, ispirate all'antichità e al mito classico, si manifesta in maniera piuttosto nitida una rilettura delle fonti originarie che non può essere semplicemente inquadrata come: "re-interpretazione" e poi come: "re-interpretazione polemica e negatrice". Fa notare Donatella Bremer:

E molte altre sono le liriche in cui si affacciano personaggi della mitologia e dell'epopea classiche – a cominciare da Erato, la musa della poesia, con la quale la scrittrice coltiva un rapporto, sia sul piano intellettuale che su quello emotivo, del tutto particolare e personalissimo. Troviamo così citati,

all'interno dell'intera produzione poetica della scrittrice, tra altri i nomi Venere, Giove, Minerva, Pegaso, Sisifo, Caronte, Hermes, il Tartaro, i due fiumi Stige e Lete, Andromeda, Cassiopea, Atropo, Troia, Ettore e Cassandra. Frequenti sono anche i riferimenti a figure o temi biblici: Abramo e Isacco, Giovanni, la moglie di Lot, Sodoma, Babele, Gerico, Giobbe, Behemoth, il Leviatano, il *Cantico dei Cantici* e la *Cruna dell'ago*. E tutti questi nomi, come quelli precedentemente presi in considerazione, rimandano sempre ad altro. (Bremer 2016, p. 113)

In alcuni di questi testi emergono, poi, la volontà e l'urgenza di una riscrittura del mito in ottica femminile; laddove tale volontà e urgenza rappresentano non solo una *prosecutio* della propria cifra stilistica, ma anche la possibilità di organizzare un'ipotesi differente di mondo. Questa visione ha fatto sì breccia tra gli studiosi dell'opera dell'autrice, ma limitandosi alla superficie del fenomeno e dunque giungendo a conclusioni affrettate, prese tra la sottovalutazione e la marginalità:

Il lavoro di Wisława Szymborska, come quello di nessun altro, provoca la riflessione su una poesia di tipo femminista. La sua celebrità in un mondo poetico “mascolinizzato” (soprattutto se parliamo degli anni '90) ha evidenziato come chiunque volesse o dovesse parlarne, il che ha messo in mostra tutto un ventaglio di angolature che – in qualche modo – tentavano di afferrare o giudicare il tema della poetessa-donna e della femminilità della sua poesia. Il motivo è soprattutto questo, ovvero perché si discosta decisamente da quello che è lo stereotipo che in letteratura si percepisce come “femminile”: fortemente concentrato sulle emozioni, soggettivo, empatico nella visione del mondo o nell'oscillazione intorno a tematiche legate alla corporeità, alla maternità e soprattutto all'amore (più che all'eroticismo).

La fusione di una donna che scrive versi appartenenti ad una vena filosofico-religiosa dell'arte, riconducibile ai mezzi espressivi dell'uomo, viene esaminata dunque alla luce di uno stereotipo di ricerca e di ricezione e, in quanto atipica, genera due tipi di reazione. Da una parte, in qualche modo, come riconoscimento dell'alto livello di questa poesia, la questione della sua “femminilità” si ignora completamente, onde sottolineare l'universalità delle sue esperienze; d'altro canto, se questi problemi vengono affrontati, se ne afferma la marginalità in rapporto all'autrice stessa e tutte le sue manifestazioni vengono interpretate secondo un codice patriarcale introdotto dalla cultura, anche a causa delle sue pretese di universalità. (Pytlewska, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska>)

In realtà, la poesia di Wisława Szymborska non ha mai, o quasi, attirato l'interesse di studi femministi<sup>1</sup> e più che una riflessione di tipo “femminista” sulla sua poesia si è concentrato un interesse di tipo “femminile”. I suoi versi,

<sup>1</sup> L'unico caso di studio in cui vengano applicate le categorie del femminismo all'opera della poetessa è il saggio di Grażyna Borkowska, *Szymborska eks-centryczna*, su cui tornerò in seguito.

del resto, hanno un significato effettivamente universale;<sup>2</sup> né sono tesi a mettere in discussione l'ordinamento "maschile" del mondo.<sup>3</sup> Molte delle categorie degli studi femministi<sup>4</sup> – soprattutto quelle che sottolineano l'aspetto politico della letteratura e della critica letteraria – non risultano applicabili alla sua poesia.

Per quanto ogni scrittore abbia pieno diritto di essere contraddittorio e perfino simulatorio nelle proprie dichiarazioni "autotematiche", non c'è alcun dubbio che quella di Szymborska non sia una poesia "femminista", forse della "differenza" fra uomo e donna, sì, ma soprattutto dell'empatia verso entrambi i soggetti della "differenza" in quanto "esseri umani", di sesso femminile e di sesso maschile. (Marinelli 2016, p. 42)

Pur tuttavia, il fatto che i versi siano scritti da una donna assume una rilevanza notevole all'interno della sua poetica, così come la assume l'inapplicabilità di altre categorie descrittive (e non soltanto di quelle legate agli studi prettamente femministi). Le è estranea la fede romantica nella forza e nel potere della poesia; non si pone come poeta patriottico o visionario di quel che accadrà. Non sa e non comprende più di quanto sappiano o comprendano i suoi lettori; non è un'eletta degli dei. Non incarna alcuna figura che, all'interno della tradizione letteraria polacca, possa ricondursi a quella del *poeta*, ruolo quasi sempre riservato agli uomini.<sup>5</sup> In questo senso non si inserisce, dunque, all'interno dell'ordine esistente di un mondo patriarcale; ma, al contempo, la sua figura poetica non ha nulla in comune con quella dell'amante demoniaca, dell'eroina del patriottismo per la Madre-Polonia, né con qualsiasi altro ruolo designato per le donne dalla tradizione medesima.

La proposta poetica di Wisława Szymborska è stupefacente. Stabilisce una critica coerente del pensiero universalistico, astratto, imposto da un ordine ristretto, "patriarcale". In questo senso è vicina alle pratiche decostruttive e al femminismo. Tuttavia nessuna formula, né decostruttiva, né femminista, riesce a contenerne la ricchezza. (Borkowska 1991, p. 58)

<sup>2</sup> L'universalismo è una delle aspirazioni della costellazione femminista, si veda per esempio Simone de Beauvoir.

<sup>3</sup> Peralto non tutte le tendenze femministe si rispecchiano in questo tipo di progetto. Non sempre la questione è maschile in opposizione a femminile, o viceversa: molto femminismo si interroga proprio su cosa significhino queste categorie e su quanto esse stesse non siano da ridiscutere totalmente.

<sup>4</sup> Si veda in proposito Belsey C. e Moore J. (1997, pp. 1-15).

<sup>5</sup> Dal punto di vista terminologico, molta critica letteraria femminista in Italia preferisce proprio parlare di "poeta" piuttosto che di "poetessa", vedi per esempio la Società Italiana delle Letterate.

La voce poetica di Wisława Szymborska esige allora una descrizione che vada oltre le categorie e le formule femministe, anzitutto quelle incentrate sulla battaglia per il valore e il riconoscimento delle donne in campo artistico. La sua poesia è una sfida per la critica femminista, benché, dopo tutto, rappresenti l'adempimento di molte delle sue richieste; essa non combatte con la tradizione in essere intorno al ruolo del sesso: semplicemente, non la considera. È già oltre. Non la rifiuta ma – al tempo stesso – non la accetta (Karwowska 2004, p. 81). È come se la poesia della Szymborska non entrasse in un confronto diretto né con la tradizione, né con la contemporaneità, pur restando nella cornice delle logiche che essi costruiscono. “A volte sembra che la poesia della Szymborska provenga dal futuro, allorché la lotta per la collocazione della donna, nonché dell'essere umano in genere, uomini e donne, non sarà più necessaria” (Baranowska 1995, p. 257).

La persona poetica di Wisława Szymborska non si lascia definire attraverso l'opposizione uomo-donna, ma è anzitutto una persona non subordinata alla linea tracciata dal genere.<sup>6</sup> Nei suoi versi, allora, l'umanità è delineata dalla distinzione rispetto a ciò che è “altro”. L'“io” femminile della poetessa è una persona sullo stesso piano di qualsiasi altra, ovvero sullo stesso piano maschile. Al punto che l'uomo non vi è collocato al centro del mondo, e le categorie che egli ha creato – da uniche che erano – si trasformano in alcune di quelle possibili. Il centro, tuttavia, non è occupato, come ci si potrebbe aspettare secondo una logica dicotomica patriarcale, dalla donna, ma dall'individuo, “una persona singola per ora di genere umano” (Szymborska 2009, p. 305). E proprio tale individualità, tale unicità risulta fondamentale. “La categoria del ‘femminile’ di per sé”, scrive Marinelli, “non basta a comprendere la visione del mondo e la poetica di Wisława Szymborska” (Marinelli 2016, p. 46).

Il soggetto poetico di Wisława Szymborska, essendo sempre un essere umano, un singolo individuo, non è quasi mai “maschio”, ma – al contrario – pressoché costantemente “femmina”. Nella sua costruzione che tende ad essere priva di genere, esso rappresenta una persona o un'entità consapevole delle proprie precedenti (e prossime) incarnazioni.

In altre parole, siamo diventati e siamo esseri umani niente affatto grazie a ciò che è maschile, grande, eroico. Non già grazie a quel che è razionale (maschile), ma grazie a quel che è isterico (femminile). Non i processi pianificati, tesi scientificamente alla conoscenza, ma il caso – che del resto è uno dei concetti chiave nella poesia di Wisława Szymborska – rappresenta la spiegazione migliore e più fondata della storia dell'uomo e dell'umanità. Proprio questo “non detto”, ma implicito in maniera del tutto evidente, di tipo

<sup>6</sup> Su come il canone letterario cambi, se sottoposto a un vaglio critico femminista, si vedano soprattutto gli studi di Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*).

coraggiosamente femminista – come se fosse scontata per tutti una descrizione del mondo osservato attraverso un’intelligenza femminile e “domestica” – rappresenta una prospettiva caratteristica della poesia di Wisława Szymborska. (Karwowska 2004, p. 84)

Nei versi della poetessa la donna non è mai attraversata dal senso di inferiorità che è risultato dell’accettazione dell’ordine simbolico maschile; non desidera invertire il proprio ruolo con quello dell’uomo, non lo considera affatto migliore. Per questa ragione, la donna che dimora nei versi di Wisława Szymborska si rivolge spesso all’uomo in maniera ironica. Tutto quel che è pubblico, elevato ed importante (in qualche modo maschile) risulta dunque, invariabilmente, ridicolo. Sembra non esserci modo di trattare la dimensione maschile in maniera seria. La poetessa non mette in discussione la mascolinità in sé, né la sua declinazione eroica, che è conseguenza della natura dell’uomo, soprattutto nella tradizione polacca orientata alla patria. Ella si aspetta dal lettore, piuttosto, la conoscenza di tale tradizione e la comprensione delle sue regole, anche se – al contempo – la mostra dalla prospettiva della quotidianità in maniera sorprendente. Per Szymborska la vita significa quotidianità, ma anche, come fa notare Bożena Karwowska (2004, p. 84), presenza di sentimento e inclinazione all’errore: “Żyje, więc się myli” (“È vivo, e può sbagliare”) si legge nel componimento *Numero sbagliato* (Szymborska 2009, p. 271). Tutto quello, insomma, che la tradizione patriarcale inquadra come irrazionale legandolo alla sfera femminile. Nei versi in cui il soggetto poetico si identifica chiaramente con una donna, l’ironia viene sostituita da un’allegra compassione. Questa non è l’unica differenza, tuttavia, tra il modo in cui la poetessa si rivolge all’uomo in genere e alla sua declinazione femminile. L’uomo rappresenta, anzitutto, una creatura biologica, un elemento della natura; mentre la donna non rimanda soltanto agli stadi precedenti dello sviluppo umano (come nel componimento dedicato alla venere di Willendorf, *Un feticcio di fertilità del Paleolitico*), ma risulta anche consapevole dei valori culturali della propria esistenza. Nelle vesti di Elena fa visita a Troia, comprende la moglie di Lot, incarna Cassandra, discute con Atropo. Evoca i modelli che hanno costituito uno stereotipo culturale e li comprende a tal punto che riesce a penetrare in alcune figure femminili del passato. È proprio nei versi dedicati al mito, dunque, che Wisława Szymborska de-costruisce l’ottica maschile e afferma in modo deciso la parità tra generi, laddove la donna le pare relegata ingiustamente sul fondo della scala sociale. Qui l’ironia con cui i suoi versi guardano all’uomo piega verso l’attestazione di un mondo femminile altrettanto ricco e profondo (se non più ricco e più profondo). In questo senso si può certamente parlare di una riscrittura femminile del mito da parte della poetessa premio Nobel, il cui processo di de-costruzione mira a una nuova significazione:

Intervenire in nome della trasformazione significa, esattamente, infrangere ciò che è considerato un sapere certo e una realtà conoscibile, e far uso, per così dire, della propria irrealità per avanzare pretese altrimenti impossibili o illeggibili. Io credo che quando l'irreale avanza pretese sulla realtà, o entra nel suo dominio, possa accadere, e accada, qualcosa di diverso dalla semplice assimilazione alle norme dominanti. Le norme stesse possono essere scardinate, mostrare la loro instabilità e aprirsi a una nuova significazione. (Butler 2006, pp. 53-54)

## 2. Un attimo a Troia

Sin dai primi componimenti di Wisława Szymborska l'elemento mitologico è ben presente. C'è un'invocazione diretta a Erato, musa della poesia amorosa, in *La musa in collera* (dalla raccolta: *Domande poste a me stessa*, 1954), il riferimento a Gerico e ad Atlantide rispettivamente in *La storia che non si affanna* e in *Atlantide* (dalla raccolta: *Appello allo Yeti*, 1957); mentre nella raccolta *Sale* (1962) la poetessa si rapporta per la prima volta col mito di Troia. Qui l'attenzione viene spostata dall'elemento singolo, ovvero Elena, all'elemento collettivo, ovvero tutte le ragazzine che, proprio come Elena,

[...] nel bel mezzo d'un pasto,  
nel bel mezzo d'una lettura,  
mentre si guardano allo specchio,  
succede che siano rapite e portate a Troia.  
(Szymborska 2009, p. 111)

L'autrice insiste molto, inizialmente, sull'aspetto esteriore delle ragazzine che vengono d'improvviso trasformate "in belle Elene":

Ragazzine  
magre e senza speranza  
che le lentiggini spariscano,  
non notate da nessuno,  
in cammino sulle palpebre del mondo,  
  
somiglianti al papà o alla mamma,  
e da questo sinceramente spaventate [...].  
(Szymborska 2009, p. 111)

In questo modo il loro mutamento, vero e proprio stravolgimento dal punto di vista estetico, colpisce ancora di più nella parte centrale della poesia, laddove ambiscono alla condizione di donne ammaliatrici senza però riuscirci davvero:

Si sentono leggere. Sanno  
che la bellezza è riposo,  
che il parlare prende il senso delle labbra,

e i gesti si scolpiscono da soli  
 in ispirata noncuranza [...].  
 (Szyborska 2009, p. 111)

Il lessico utilizzato dall'autrice in proposito, infatti, è chiarificatore: i loro rimangono *twarzyćki* (visetti), mentre le ultime cinque strofe (con l'eccezione della penultima) sono sempre aperte dalla ripresa anaforica dell'espressione *małe dziewczynki* (ragazzine, appunto). E tuttavia, dall'età adulta carpiscono qualcosa: il cinismo e la gioia al cospetto di Troia che brucia, laddove periranno tutti

I divi bruni del cinema,  
 i fratelli delle amiche,  
 l'insegnante di disegno [...].  
 (Szyborska 2009, p. 111).

Osserveranno la catastrofe da “una torre di sorrisi” (Szyborska 2009, p. 113), contorcendosi le mani “nel rito inebriante dell'ipocrisia” (Szyborska 2009, p. 113).

Pallide e senza una lacrima.  
 Sazie della vista. Trionfanti.  
 Rattristate solo dal fatto  
 che bisogna tornare.  
 Ragazzine  
 che ritornano.  
 (Szyborska 2009, p. 113)

Gli “scossoni” sentimentali dell'età dell'adolescenza vengono restituiti in questo alternarsi di ambizione all'età adulta, di cinismo rispetto alla condizione vissuta e di terrore per il ritorno a quella precedente. In una parola, si potrebbe dire, l'eroe collettivo della poesia ambisce all'emancipazione. Prima del rapimento le ragazze sono piccole, magre, lentiginose; non pensano ad altro che sia la casa, la scuola, il cortile; non indovinano l'esistenza di grandi sentimenti e passioni profonde. A Troia divengono consapevoli del potere della loro bellezza; sanno di essere ammirate e che saranno, quindi, circondate dall'amore e dalla cura. Tutto ciò che dicono viene considerato saggio; si muovono come se fossero ispirate: ogni gesto enfatizza la loro grazia. Sono orgogliose che i soldati più valorosi se le contendano pur restando inaccessibili.

Il mito di Troia, in quest'opera, serve come contrappeso, antitesi di una quotidianità senza speranza in cui queste ragazzine per necessità sono bloccate. L'avventura troiana di queste fanciulle rapite come in un sogno e portate a Troia per essere trasformate in “belle Elene” disvela il loro egoismo assoluto, la mancanza di qualsiasi moto di compassione, la loro ipocrisia e

cinismo nell'ambito della tragedia di una città colpita da una catastrofe. Soltanto l'idea della necessità di un ritorno alla realtà dalla quale sono sfuggite per un momento grazie all'immaginazione, le riempie di una tristezza profonda.

Qui sorge la domanda: perché Wisława Szymborska ha creato, all'interno di questa poesia, un protagonista collettivo (le ragazzine, appunto) che credono di essere delle "belle Elene"? Perché alla poetessa non basta *una* ragazzina che sogni il destino della bella moglie di Menelao, sedotta e rapita dal principe troiano Paride? Bene, pare che l'intenzione di Wisława Szymborska sia una sorta di generalizzazione consistente nell'assegnare le stesse caratteristiche a tutte le ragazzine che sognino di liberarsi da una quotidianità senza speranza per trasferirsi in un bellissimo, benché catastrofico, mondo di illusione. (Stabryła 2012, p. 8)

Alle ragazze trasferite a Troia resta preclusa una vera emancipazione perché, una volta strappate dalla loro terra d'origine, laddove pure non vogliono tornare, vengono trascinate in un mondo (di illusione, appunto) la cui unica prerogativa è il falso attributo della bellezza. Per questa ragione rimangono intrappolate tra il sogno di una nuova dimora, dove vengano accettate per quel che sono, e quella precedente, che resta indissolubilmente legata all'infanzia. Risultano infine trionfanti e sconfitte. Trionfanti per aver conosciuto la grazia della bellezza e del potere che essa trasmette, trionfanti – al contempo – per poter guardare Troia (la città che le ha rapite ma non le ha accolte, proprio come Elena) in fiamme; sconfitte perché sono costrette a tornare da dove sono venute, all'adolescenza che vivevano prima: "Ragazzine/ che ritornano" (Szymborska 2009, p. 113). La loro rappresenta la parabola dell'età che, per maturare davvero, non può basarsi su valori effimeri; l'insegnamento della vita che – in ogni momento – può riprendersi quel che aveva precedentemente elargito.

### 3. Monologo per Cassandra

Nella raccolta *Sale*, oltre a *Un attimo a Troia*, ci sono altre poesie che traggono diretta ispirazione dal mito, sebbene siano lontane dal campo di interesse che qui esaminiamo. È il caso di *Sulla torre di Babele*, in cui l'argomento è l'impossibilità di una comunicazione amorosa reale, o di *Riassunto*, ispirato alla storia di Giobbe. Tuttavia, per tentare di spiegare la genesi e le ragioni di *Monologo per Cassandra*, in cui la riscrittura del mito in chiave femminile emerge prepotentemente, i testi da evocare sono altri. Se abbiamo visto come le ragazzine protagoniste, nella forma di un unico eroe collettivo, di *Un attimo a Troia* richiamino Cassandra per risultare – infine – trionfanti e sconfitte, occorre citare i versi di *La storia che non si affanna* per osservarne un legame ancora più diretto. Lo sfondo è – una volta di più – un'antica città avvolta nel mito che sta per essere distrutta: Gerico (da

sottolineare come, oltre che su Troia, la poetessa si concentri sulla civiltà perduta di Atlantide in un altro componimento omonimo e coevo). La critica si rivela piuttosto compatta nell'interpretazione politica della metafora costruita sulle mura di Gerico che crollano intorno al soggetto poetico: “La distanza manifestata dalla poetessa appare come effetto naturale che accompagna la perdita di precedenti illusioni”, scrive Agnieszka Kluba (<http://nplp.pl/artykul/wolanie-do-yeti>). In questo senso, il crollo delle mura di Gerico rappresenterebbe dunque l'assunzione definitiva di coscienza del fallimento dell'esperimento socialista a fronte della speranza precedente:

Mi frana di dosso pezzo  
a pezzo la cinta muraria.  
Sto in piedi tutta nuda  
sotto la divisa d'aria.  
(Szyborska 2009, p. 73)

Il soggetto poetico, facilmente identificabile con l'autrice, viene travolto dalla bufera che il crollo delle mura di Gerico – ovvero il crollo dell'Idea – provoca intorno a sé. Qui a veicolare il messaggio non è un eroe collettivo, come nel caso di *Un attimo a Troia*, ma la prima persona singolare che sarà anche quella di *Monologo per Cassandra*. Qui l'autrice si mette a nudo: ammette che la distruzione intorno a sé le porterà via la pelle, quel che aveva di esteriore, e che a giustificare le sue colpe toccherà alle ossa, quel che di interiore le resterà.

Suonate, trombe, e come si confà,  
suonate insieme a più non posso.  
Ormai solo la pelle cadrà  
e mi discolperanno le ossa.  
(Szyborska 2009, p. 73)

Toccherà alle ossa (la parte interiore, il sentimento, l'amore, l'arte) riscattare il crollo dell'immagine esterna (la pelle). Il richiamo visuale all'alternanza tra pelle ed ossa, che definisce un soggetto evidentemente provato dalle ricorrenze storiche, definisce quanto sia alta la consapevolezza della poetessa rispetto ad un passato ideologico che le verrà rinfacciato di continuo.

In *La storia che non si affanna* ricorrono, dunque, degli elementi che condurranno alla stesura di *Monologo per Cassandra*, così come nella redazione immediatamente successiva di *Un attimo a Troia*. Anzitutto esiste uno sfondo comune, ovvero quello di una città che – se ancora non è stata distrutta e conquistata – sta per esserlo. La poetessa si rivolge al mito di Gerico e a quello di Troia, quest'ultimo piuttosto ricorrente nelle sue prime

opere.<sup>7</sup> Se il crollo delle mura di Gerico, però, è da interpretarsi con la distruzione degli ideali precedenti appartenuti a chi scrive, la distruzione di Troia è messa in rapporto al trionfo (e alla contemporanea sconfitta, o viceversa) dell'elemento femminile. La prima persona utilizzata in *La storia che non si affanna* viene ripresa in *Monologo per Cassandra*, dove a parlare è la Profetessa; mentre in *Un attimo a Troia* l'attenzione è concentrata sulla terza persona plurale delle ragazzine rapite e trascinate in un luogo straniero.

Sono io, Cassandra.  
 E questa è la mia città sotto le ceneri.  
 E questi i miei nastri e la verga di profeta.  
 E questa è la mia testa piena di dubbi.  
 (Szymborska 2009, p. 215)

Così comincia il testo dedicato alla figlia di Priamo. I primi due versi chiariscono inequivocabilmente chi parla e da dove lo fa. E tuttavia, creano subito una distanza col titolo poco sopra: si tratta del *Monologo per Cassandra*, e non del *Monologo di Cassandra* (come sarebbe lecito aspettarsi dopo la lettura dell'*incipit*). Con la preposizione *per* (polacco, *dla*) la poetessa manda un messaggio al lettore: dietro a Cassandra che parla, ci sono io. Io, autrice, che con questo testo voglio supportare la causa di tutte le Cassandre del mondo, in particolare delle donne escluse e discriminate. Non è sufficiente, in questo caso, fermarsi a cogliere il messaggio – del tutto evidente – dell'emarginazione sociale di tutti i profeti, di coloro che vedono oltre, di quelli che hanno il coraggio di evidenziare verità scomode.

La *Cassandra di Monologo per Cassandra*, pur se collocata sullo sfondo della propria “città sotto le ceneri”, simboleggia il destino di emarginazione riservato a tutti i profeti inascoltati. Ciò che ha predetto si è ogni volta puntualmente avverato e tuttavia lei si chiede se davvero sia valsa la pena di aver concepito come propria missione la predizione delle sventure senza aver mai potuto godere della vita, nutrire qualche illusione, lasciarsi andare ad assaporare la gioia dell'attimo. (Bremer 2016, p. 114)

Nel testo di Szymborska c'è di più. La poetessa, come al solito, “gioca” con l'ultimo verso rivelatore, quello in cui il senso del testo dovrebbe erompere in maniera inequivocabile, quello che – di solito – capovolge il significato costruito fino a lì. In questo caso, tuttavia, il sapore della vittoria e il gusto amaro della sconfitta si rincorrono lungo l'intera durata del componimento, intrecciandosi fino a far perdere le tracce di quel che pensi davvero l'autrice.

<sup>7</sup> Oltre ai componimenti citati fino a qui, a Troia e al significato ideale di una civiltà perduta (come per Atlantide) Szymborska dedicherà anche *Spis ludności* (*Censimento*) raccolta nel volume *Uno spasso* (1967).

I simboli della condizione profetica di Cassandra (“E questi i miei nastri e la verga di profeta”) vengono subito ridimensionati dalla sua condizione umana, colma di incertezza: “E questa è la mia testa piena di dubbi” (Szyborska 2009, p. 215). Tale è il sentimento che ella prova nei confronti delle proprie doti divinatorie e tale è il dramma che vive per la ragione delle sue profezie, che i versi finali – riprendendo anaforicamente l’inizio con la costruzione verbale: “A to jest” (“E questo è”) – risultano ormai spogli di ogni sfumatura positiva.

È andata come dicevo io.  
Solo che non ne viene nulla.  
E questa è la mia veste bruciacchiata.  
E questo è il mio ciarpame di profeta.  
E questo è il mio viso stravolto.  
Un viso che non sapeva di poter essere bello.  
(Szyborska 2009, p. 215)

I nastri e la verga di profeta, i simboli della sua presunta superiorità, messi in crisi dal dubbio già in apertura del testo, si trasformano in immagini ormai irrimediabilmente negative: la veste bruciacchiata, il ciarpame del profeta, il viso stravolto. Prima di riflettere sul significato dell’ultimo verso allora, sul “viso che non sapeva di poter essere bello”, occorre analizzare come si è giunti dal (presunto) trionfo ad una sconfitta apparentemente definitiva. La seconda strofa dovrebbe essere quella della rivincita, di Cassandra che rivendica la giustizia di quanto prediceva a dispetto di chi – invece – non le ha creduto:

È vero, sto trionfando.  
I miei giusti presagi hanno acceso il cielo.  
Solamente i profeti inascoltati  
godono di simili viste.  
Solo quelli partiti con il piede sbagliato,  
e tutto poté compiersi tanto in fretta  
come se mai fossero esistiti.  
(Szyborska 2009, p. 215)

L’ipotetica rivincita viene mitigata dalla consapevolezza di essere una profetessa inascoltata, di quelle che hanno previsto una tragedia così grande – e così immediata – da non aver lasciato traccia dietro di sé, come se mai fossero esistite. Il “dono” fattole da Apollo,<sup>8</sup> dunque, si disvela in tutta la sua

<sup>8</sup> Vi sono differenti versioni sul dono profetico concesso dagli dei a Cassandra. Secondo quella più famosa, Apollo, per conquistare il suo amore, le offrì appunto la capacità di prevedere il futuro; dopo che Cassandra, ottenuto il regalo, si rifiutò di concedersi a lui, Apollo le sputò sulle labbra e la condannò a restare per sempre inascoltata.

crudeltà: simbolo di rancore e di emarginazione sociale. Proprio quelle che restituisce la terza strofa del testo:

Ora rammento con chiarezza:  
 la gente al vedermi si fermava a metà.  
 Le risate morivano.  
 Le mani si scioglievano.  
 I bambini correvano dalle madri.  
 Non conoscevo neppure i loro effimeri nomi.  
 E quella canzoncina sulla foglia verde –  
 nessuno la finiva in mia presenza.  
 (Szymborska 2009, p. 215)

Viene evocata l'ostilità di tutte le persone nei suoi confronti, che si fermano a metà strada o cessano di ridere al suo cospetto; in particolare, viene evocata l'ostilità delle categorie che dovrebbero essere più inclini all'accoglienza e all'inclusione: quella degli amanti le cui mani (intrecciate) si sciolgono e quella dei bambini, che corrono dalle loro madri spaventati. Al punto che Cassandra neanche riesce a carpire i loro nomi. Così come non riesce mai a sentire la conclusione della filastrocca infantile sulla foglia verde.<sup>9</sup> In questa strofa vengono fuori con vigore tutte le conseguenze di una condizione di esclusione, una condizione vissuta in quanto annunciatrice di sventure e di donna. Non è un caso, infatti, che il riferimento a quelli particolarmente spaventati dalla presenza di Cassandra converga, infine, sugli innamorati e sui bambini. Come ad immaginare una vita, così come effettivamente sarà, senza amore e senza famiglia. Christa Wolf, nelle sue *Premesse a Cassandra*, sottolineerà proprio l'importanza del genere (femminile) abbinato al ruolo di profeta, attribuendogli la vera origine dell'esclusione di Cassandra dalla società:

Perché l'odiosità di una profezia di sventura ("fare la Cassandra") si attaccò al nome di una donna, quando nello stesso periodo, per la stessa ragione, anche il sacerdote troiano di Apollo, Laocoonte, metteva in guardia e profetizzava sventure: anche lui scongiurò i suoi concittadini di non portare dentro le mura della città il cavallo di legno lasciato dagli achei. Come mai allora non "fare il Laocoonte"? (Wolf 1984, p. 248)

Se la terza strofa è di auto-commiserazione rispetto alla realtà circostante, quella successiva rappresenta una presa di coscienza rispetto alla propria condizione interiore, non già rivendicata ma pur sempre da perdonare in qualche modo:

<sup>9</sup> Difficile dire quale sia la canzone cui la poetessa fa riferimento. Certamente, come hanno notato vari critici, l'elemento del colore verde introduce la negazione di ogni speranza di superamento della condizione vissuta dalla Profetessa.

Li amavo.  
 Ma dall'alto.  
 Da sopra la vita.  
 Dal futuro. Dove è sempre vuoto  
 e nulla è più facile che vedere la morte.  
 Mi spiace che la mia voce fosse dura.  
 Guardatevi dall'alto delle stelle – gridavo –  
 guardatevi dall'alto delle stelle.  
 Sentivano e abbassavano gli occhi.  
 (Szyborska 2009, p. 215)

Qui Cassandra riflette sulla distanza creatasi con chi la circonda. Lei amava i propri concittadini (il tempo passato è relativo alla distruzione della città, dalla quale nessuno si è salvato), ma comprende perché non potesse esserne ri-amata a sua volta. E si scusa: “Mi spiace che la mia voce fosse dura” (Szyborska 2009, p. 215). Costretta com'è ad una condizione di superiorità, in cui tutte le visioni convergono verso il futuro e verso la morte, la lontananza con chi vive la quotidianità si rivela incolmabile. Eppure i suoi ammonimenti si fanno pressanti, ostinati. Benché sappia che nessuno le crederà, a dimostrazione di quanto sia legata alla propria città e ai suoi abitanti, Cassandra indurisce la voce, urla e strepita: “Guardatevi dall'alto delle stelle” (Szyborska 2009, p. 215). Ancora una volta, tuttavia, la Profetessa rimane inascoltata ed esclusa: la gente intorno a lei ascolta e abbassa gli occhi.

Quel che la definisce, nello specifico, è la comprensione che Cassandra sembra nutrire nei confronti di chi pure la esclude e la allontana. Una comprensione che pare trasformarsi in invidia per la condizione di poter vivere l'istante, di non portarsi appresso il peso di un destino già scritto (e già noto). La Profetessa capisce, in fondo, che i propri concittadini hanno diritto di vivere il loro percorso lontani da chi – invece – vorrebbe indicare loro i pericoli e il futuro prossimo. Di comprensione che si spinge fino all'invidia sono colmi i versi della quinta strofa:

Vivevano nella vita.  
 Permeati da un grande vento.  
 Con sorti già decise.  
 Fin dalla nascita in corpi da commiato.  
 Ma c'era in loro un'umida speranza,  
 una fiammella nutrita del proprio luccichio.  
 Loro sapevano cos'è davvero un istante,  
 oh, almeno uno, uno qualunque  
 prima di –  
 (Szyborska 2009, p. 217)

Prima della strofa conclusiva, in cui Cassandra si spoglia definitivamente di tutti gli attributi positivi da abbinare alla figura del Vate o del Profeta, la

sottolineatura della differenza con chi – invece – non ha capacità straordinarie da vantare se non quella della normalità, è preparata da questi versi. Qui nasce, addirittura, l'invidia della quotidianità, di un percorso inconsapevole e felice da parte di chi ha avuto in dote una capacità straordinaria, dal momento che la straordinarietà conduce all'esclusione. Insomma, parrebbe una poesia di denuncia e di rassegnazione per la condizione di donna caratterizzata – per giunta – dalla dote tragica della preveggenza, se non fosse per quell'ultimo verso: “Un viso che non sapeva di poter essere bello” (Szymborska 2009, p. 217). Queste parole, più che mirare al rimpianto per un'occasione perduta, sembrano proprio messe lì a fare da monito: ricordatevi che si può essere belle anche nella condizione di donne emarginate rivendicando il proprio ruolo e il diritto a dire cose scomode. Sebbene la società proceda secondo modelli precostituiti e s'intenda felice soltanto nella ripetizione di quegli schemi secolari, per essere belle e felici occorre realizzarsi come persone e – nello specifico – come donne. Non soltanto all'uomo è concesso di divinare, senza per questo essere escluso dalla comunanza con gli altri uomini; anche alla donna è dato di esercitare le proprie doti, quand'anche straordinarie, a patto che acquisisca la consapevolezza di poterlo e volerlo fare. Ecco, dunque, che il monologo per Cassandra, dopo essersi lungamente protratto come rimpianto per la propria condizione pur nel trionfo delle proprie visioni, si trasforma in un monologo per tutte le donne: un invito ad inseguire la vera bellezza nell'affermazione delle proprie capacità. Il mito di Cassandra, insomma, viene sfruttato nella sua pienezza: non solo come simbolo di una diversità esclusa e perseguitata, ma anche come simbolo di una donna che viene ridotta a oggetto dal potere, condannata a un ruolo eterno da svolgere, e che si rende conto – nel momento estremo – di poter tornare ad essere soggetto autonomo.

La donna il cui destino è di perturbare è solo in casi patologici esclusivamente distruttiva. Normalmente è un elemento perturbatore scosso esso stesso da turbamento, fattore di trasformazione che si autotrasforma. E il riverbero del fuoco che attizza, facendo luce su tutte le vittime dell'intreccio, contemporaneamente le illumina.

Ciò che appariva come turbamento insensato diventa processo di chiarificazione. [...] Se la donna di questo tipo resta inconsapevole del significato della sua funzione, se cioè non sa di essere una parte “della forza vuole sempre il male e opera sempre il bene”, perisce anch'essa della spada che porta. È la consapevolezza a trasformarla in colei che disgiunge e redime. (Jung 1980, p. 96)

Rispetto a questo ragionamento piuttosto “spinto” verso un approccio femminile al mito, come detto la critica si è fermata sempre un passo prima. Anche le parole di Małgorzata Baranowska, laddove sottolineano come

Szyborska non abbia remore a far pronunciare una verità universale da una Profetessa anzi che dal suo equivalente al maschile, confortano questa tesi:

Se (l'autrice, ndr) ha una verità superiore da trasmettere, utilizzerà ad esempio Cassandra. Non perché il simbolo di Cassandra non dovrebbe appartenere a tutta l'umanità, uomini e donne, ma perché il ruolo della profetessa-donna, presente nella nostra cultura da centinaia di anni, confina in maniera impercettibile e perfetta con ciò che la poetessa vuole dire. Non si sente obbligata a cercare un profeta-uomo per rendere una verità ancora più universale. (Baranowska 1995, p. 257)

Nelle varie analisi si tende, insomma, al modo in cui Wisława Szymborska mette sullo stesso piano uomini e donne, senza mai arrischiarsi ad un giudizio più radicale.<sup>10</sup> Attraverso le varie tracce disseminate lungo le poesie dedicate al mito, si può invece osservare come i suoi versi si spingano sì verso la necessità di un riequilibrio tra generi, ma lo facciano attraverso una ri-lettura prettamente femminile. Mentre Stanisław Stabryła afferma che nella poesia di Szymborska la colpa della sconfitta ricade su Cassandra stessa, che non ha saputo adattarsi alla contingenza della vita, non ha saputo vivere come tutti gli altri, non ha mai smesso di urlare (Stabryła 2012, p. 9), ecco che Szymborska va oltre. Ed ecco che quell'inadattabilità, quel grido incessante indicano la possibilità di una rivendicazione (anche) di genere.

A conclusioni incredibilmente simili arriverà, in un'opera di molto successiva, Christa Wolf con la sua *Cassandra* (1983). Cosa "rappresenta" Cassandra? Questa è la domanda che sembra ossessionare Christa Wolf, che dedica alla veggente del mito il suo più bel romanzo. In un inarrestabile monologo (forma utilizzata anche da Szymborska per il proprio componimento poetico) la principessa, dalla rocca di Micene, in attesa del boia, ripercorre la propria vita, la guerra, la perdita, la ricerca di un senso. Lo stesso anno escono le *Premesse a Cassandra*, testo fondamentale che disseziona il processo di scrittura, i suoi presupposti letterari, i temi culturali, i legami col presente; in esso l'autrice, in quattro lezioni dai caratteri diversissimi, racconta il suo viaggio in Grecia, la stesura del romanzo, lo strettissimo legame che ella avverte tra la materia del libro e gli avvenimenti contemporanei, e si interroga infine sulle categorie letterarie, estetiche, sulla scrittura femminile, sul ruolo della donna.

<sup>10</sup>Tra le poche voci che "liberano" Cassandra della sua colpa, osservandola da un'altra visuale, c'è quella di Roman Brandstaetter, che nel poema *Kassandra* (all'interno del volume: *Dwie Muzy*, pp. 112-116), sposta il sentimento della responsabilità della sconfitta di Cassandra, della sua sofferenza, del senso di insensatezza della sua vita verso la crudeltà stessa della storia, la svalutazione di tutti i valori riconosciuti sostituiti con dogmi che negano all'uomo la possibilità della felicità.

Christa Wolf vuole arrivare all'essenza di Cassandra: restituirle consistenza storica e comprendere così cosa la rende attuale, dove e cosa sia la sua profonda modernità. Nel suo viaggio greco, la scrittrice apprende che civiltà arcaiche come quella minoica, per molti aspetti legata a quella troiana, si fondavano su culti femminili, erano strutturate in linea matriarcale, e il sacerdozio era prerogativa delle donne. Che i primi idoli antropomorfi, dopo quelli totemici di piante e animali, siano sempre figure femminili è un dato certo e valido per le moltissime (se non tutte) civiltà arcaiche del mondo.

Sì, una volta è *esistita* la terra dove le donne erano libere e pari agli uomini. Dove loro erano le dee (a molti archeologi e studiosi dell'antichità di sesso maschile riesce singolarmente difficile riconoscere, e poi ammettere, che tutte le divinità arcaiche sono femminili [...]); dove, in tutte le rappresentazioni pubbliche, occupavano posti privilegiati, liberamente e festosamente ornate; dove prendevano parte alle pratiche rituali e costituivano anche la gran massa delle sacerdotesse. Una terra dove esse, come si ritiene oggi, esercitavano e promuovevano l'arte; una terra dove è chiaramente ancora attiva la successione matrilineare, dove cioè per un maschio è possibile diventare l'erede della casa reale solo passando per le figlie del re. (Wolf 1984, p. 221)

Una cultura serena, produttiva, in grado di offrire al singolo possibilità di sviluppo tra libertà e necessità, una cultura soprattutto pacifica. Poi però – ed ecco dove la Wolf scopre il nodo della questione – avviene un fenomeno fondamentale, all'incirca nell'epoca a cui daterebbero sia la scomparsa della civiltà cretese che la distruzione di Troia (1500-1200 a.C.): il passaggio da una linea matriarcale a una patriarcale. Da un sistema sociale basato sull'equiparazione e il pari valore dei due sessi, specie nella sfera religiosa, a uno in cui il maschile prende il sopravvento sul femminile – per dominarlo. Le divinità femminili sono sostituite da quelle maschili: Zeus viene eletto signore degli dei, spodestando Ptonia Theron, la signora dei serpenti, di cui innumerevoli statuette ed effigi sono state rinvenute a Creta, in Turchia, in Medio Oriente; Apollo, lo ricorda il mito stesso, prende possesso dell'oracolo di Delfi in precedenza governato da Gea, la terra; le Moire, dee del destino, trasfigurazione mitica delle levatrici-sciamane che presiedevano a parti e morti, sono subordinate a Zeus e al fato e divengono divinità minori, così come le ninfe. Addentrandosi nei meandri del mito e aiutata dallo studio di altre discipline, Christa Wolf individua il momento storico di Cassandra: quello di una casta sacerdotale femminile detronizzata da una nuova maschile, di un sistema dinastico ed ereditario in linea femminile sostituito da uno in linea maschile, del culto delle Madri e delle dee mutato in culto dei Padri e degli dei maschili, e riconosce in Cassandra una protagonista e una vittima di tale processo:

A uno dei punti di congiunzione tra questi avvenimenti così carichi di conflitti si trova Cassandra. Nasce da una casa reale dove la successione patrilineare sembra consolidata, senza che per questo la regina, Ecuba, secondo alcuni proveniente dalla cultura matrastica dei Locri, abbia perso importanza; dove è ancora nota la forma di transizione secondo cui il pretendente rapiva la principessa (Paride – Elena) in quanto solo la donna poteva trasmettere il trono all'uomo. Dove gli antichi culti matriarcali possono essere praticati accanto ai giovani culti dei nuovi dei [...], dove una giovane donna può diventare sacerdotessa, ma quasi mai prima sacerdotessa. Dove lei, sopraffatta dalle visioni, può essere “veggente”, e tale può essere considerata, ma non portavoce ufficiale dell'oracolo [...]. Una cultura che forse era incapace di far fronte a quella rigidamente patriarcale degli achei micenei, alla loro volontà di conquista. (Wolf 1984, p. 310)<sup>11</sup>

Cassandra, per la Wolf, è soprattutto questo: la prima donna della letteratura a rendersi conto di essere stata trasformata in oggetto. Di essere usata, sfruttata, controllata da un potere sordo, distante, brutale, per fini di conquista, di ricchezza, di oppressione. Di essere ridotta a immagine e strumento d'uso e di piacere: “Alla donna è strappata la memoria viva, le viene attribuita l'immagine che altri si sono fatti di lei: il processo atroce della pietrificazione, della reificazione nel corpo vivo” (Wolf 1984, pp. 314-315) scrive Christa Wolf a proposito di Elena ma con intento universale. Per questo il percorso – sia quello della scrittrice tedesca nelle *Premesse* che quello della veggente in *Cassandra* – non può che essere, a ritroso, la risalita a una rinnovata presa di coscienza di sé come soggetto. Affermare se stessa contro il potere soverchiante della violenza e il nuovo ordine patristico imposto. “La sua storia interiore: la lotta per l'autonomia” (Wolf 1984, p. 283), laddove in lontananza risuona il senso dell'ultimo verso della poesia di Szymborska.

Tornare a vedere: Cassandra è la veggente, colei che vede, ma non presagi infausti, premonizioni di sventura, messaggi divini. Cassandra vede la realtà quale è, apre davvero gli occhi su di essa e denuncia ciò che le appare evidente, ciò che gli altri, come ciechi, non vedono – o non vogliono vedere:

<sup>11</sup> Tra gli altri, Robert Graves (*La Dea Bianca*, p. 74) riassume quanto accade in quel periodo dal punto di vista delle gerarchie divine: “La riduzione della sfera di influenza di Creta. Ormai largamente grecizzata, ebbe come risultato una grande espansione del potere di Micene, che sfociò in conquiste varie in Asia Minore, Fenicia, Libia e nelle isole dell'Egeo. Intorno al 1250 a.C. si sviluppò una differenziazione tra Achei Danai e altri Achei meno civilizzati del Nordovest della Grecia che invasero il Peloponneso, fondarono una nuova dinastia patriarcale e, rifiutando la sovranità della Grande Dea, istituirono il noto pantheon olimpici retto da Zeus e composto a pari merito da dei e dee. I miti sui litigi di Zeus con la moglie Era (un epiteto della Grande Dea), con il fratello Poseidone e con l'Apollo di Delfi fanno pensare che la rivoluzione religiosa avesse incontrato sulle prime un'accanita resistenza dei Danai e dei Pelasgi. Ma fu una Grecia unita a conquistare Troia, all'ingresso dei Dardanelli, città che aveva gravemente limitato il commercio ellenico col Mar Nero e l'Oriente”.

gli intrighi del potere, le logiche distorte, la sete di potenza e ricchezza, l'ottusità e la tracotanza, la sopraffazione, la violenza, l'aberrazione della guerra, ma anche la possibilità di una via non violenta alla soluzione dei conflitti. Vedere è per Cassandra emanciparsi, liberarsi: dalla corte, dalla famiglia, dagli obblighi, persino dagli dei. Ristabilire se stessa, piegata quale oggetto per fini che la sovrastano e ne violentano la natura, quale soggetto che vi si oppone con la propria verità, con la propria voce. Il verbo *vedere* è forse quello che ritorna più spesso nella vicenda. E in un certo senso, in questo racconto, ciò che davvero ci viene narrato è come una donna impara a *vedere* a dispetto della volontà degli dei e degli uomini. Cassandra comincia così a *vedere* tra le finzioni del Palazzo, nei sogni dei suoi familiari e dei suoi concittadini, nei segni che preparano e annunciano la guerra. Smarrita, ella si ritrae al cospetto di una società che al *vedere il vero* va sostituendo il precetto: *vedere la finzione*. Anche la giovane profetessa si scinde tra tendenza al compromesso e necessità di dissonanza, fino a divenire – in ultimo – una dissidente: “Le visioni dalle quali è sopraffatta non hanno più niente a che fare con gli oracoli di rito: lei *vede* il futuro perché ha il coraggio di vedere le reali condizioni del presente” (Wolf 1984, pp. 258-259). Il dono di vedere si rivela, allora, la capacità tutta umana, che il potere asserve, corrompe e tace, di attivare *tutto* il proprio corpo, di vedere e dire il reale, di lasciare apparire sul verso di un'immagine il suo rovescio non visibile, di non accontentarsi di simulacri. Da qui nasce l'urgenza di Cassandra, così come descritto anche nel componimento della poetessa polacca, di dire *malgrado*, e di farlo anche con toni alti e diretti (“Mi spiace che la mia voce fosse dura”).

Così come sembrano forti le somiglianze tra il senso ultimo della poesia di Szymborska e la trasposizione che di Cassandra compie Christa Wolf, altrettanto simile pare la posizione di entrambe rispetto ad una rilettura femminista delle loro opere. Laddove la scrittrice tedesca esplicita:

Di che cosa si alimenta il mio disagio alla lettura di tante pubblicazioni... che vanno sotto la definizione di “letteratura femminile”? Non solo della mia esperienza dei vicoli ciechi cui sempre conduce il pensiero settario, che esclude punti di vista diversi da quelli sanzionati dal proprio gruppo, soprattutto provo un vero orrore per quella critica del razionalismo che finisce in un irrazionalismo sfrenato. [...] Ma non si acquista maturità se alla follia maschile si sostituisce quella femminile, e se le conquiste del pensiero razionale, solo perché opera di uomini, vengono gettate a mare dalle donne in nome dell'idealizzazione di stadi prerazionali dell'umanità. [...] Non c'è via che possa aggirare la formazione della personalità, ai modelli razionali della soluzione dei conflitti, cioè anche il confronto e la collaborazione con coloro che la pensano diversamente e, ovviamente, con l'altro sesso. L'autonomia è un dovere per tutti, e le donne che si ritirano nella loro femminilità come in un valore, agiscono in sostanza così come si è fatto con loro: rispondono con una grande manovra diversiva alla sfida della realtà rivolta a tutta quanta la loro persona. (Wolf 1984, pp. 279-280)

In queste riflessioni, qualora le idee femministe fossero state all'epoca più diffuse e più accessibili in Polonia, si sarebbe potuta riconoscere anche Wisława Szymborska. Se di femminismo si può parlare, quindi, è un femminismo già attraversato e temprato da una forte critica interna, che si pone tra gli obiettivi il ristabilimento di equilibri egualitari.

#### 4. Un feticcio di fertilità del paleolitico

All'interno della stessa raccolta in cui viene inserito *Monologo per Cassandra*, ovvero *Uno spasso*, troviamo un altro componimento in cui l'elemento femminile viene riportato alla centralità che gli spetta nella cornice di una narrazione basata sul mito: *Un feticcio di fertilità del Paleolitico*. Se il lettore avesse qualche dubbio sul *feticcio* cui si fa riferimento nel titolo, inteso qui nella sua valenza semantica di: "Oggetto inanimato al quale viene attribuito un potere magico o spirituale", così come riporta la Treccani, i primi versi della poesia glielo chiariscono con la ripresa dell'espressione: *Grande Madre* (due volte nei primi due versi, due volte nei primi due versi della seconda strofa, cinque volte in tutto nei primi nove versi). Il *feticcio di fertilità del Paleolitico* è indubabilmente la statua della Grande Madre, dunque; nella sua espressione più compiuta, quella cui Szymborska fa riferimento pur senza nominarla espressamente, la Venere di Willendorf. Małgorzata Czermińska parte dalla mancata esplicitazione del soggetto descritto da parte della poetessa per giungere al significato profondo del testo:

*Un feticcio di fertilità del Paleolitico*, finora l'unica poesia che Szymborska abbia dedicato ad una scultura, inerisce ancora un'altra concezione di femminilità. Malgrado i particolari presenti nell'opera corrispondano esattamente all'aspetto della famosa Venere di Willendorf, la poetessa non chiama mai con quel nome la propria protagonista, ma usa la definizione di "Grande Madre", nota dai culti arcaici della fertilità. Questa femminilità primordiale è abbondante nelle forme eppure ridotta esclusivamente ad una corporalità impersonale, come accade con Rubens; il suo significato, tuttavia, non riguarda il desiderio sessuale quanto esclusivamente la potente maternità della natura, la forza elementare di donare la vita. Nella descrizione dell'aspetto della figura emerge una stilizzazione incline al linguaggio quotidiano, frasi semplici, tipiche della lingua parlata, che caratterizzano qualcuno che si concentri su alcune categorie di base delineate dallo stretto orizzonte della vita quotidiana, senza giungere col pensiero a qualcosa di superfluo come la bellezza, il dettaglio, l'ornamento. (Czermińska 2003, p. 238)

La Venere di Willendorf è una statuetta di circa 11 cm di altezza. I materiali alla base dell'opera sono ooliti, ovvero piccole sfere calcaree di 2 mm; mentre il rivestimento pittorico iniziale era interamente in ocra rossa. L'opera

raffigura un fisico femminile steatopigo (con segni di lardosi su glutei e seno) ed è una delle più famose statue paleolitiche. Attualmente si trova al Naturhistorisches Museum di Vienna. Fu rinvenuta nel 1908 dall'archeologo Josef Szombathy nella valle del Wachau, in Austria. Dopo svariate analisi, la si fa comunemente risalire ad un periodo compreso tra 24.000 e 22.000 a.C.

I particolari anatomici della Venere sono molto interessanti. Le gambe sono corte e certamente poco armoniche; mentre i seni, su cui poggiano piccole braccia che si distinguono a malapena dal busto, sono enormi. Altrettanto ampi risultano i fianchi, il ventre e la vulva, che su una figura del genere non si potrebbe vedere così: tutti tratti che veicolano un senso di prosperità, così come il colore rosso ocra rimanda al sangue mestruale e alla rinnovata capacità della donna di perpetrare il ciclo vitale. Il volto non è affatto caratterizzato ed è completamente coperto da un casco di riccioli stilizzati o, come sostengono alcuni critici, da un copricapo di perle (o conchiglie). Le parti terminali degli arti inferiori sono assenti, ma non è chiaro se siano andati perduti o mancassero dall'inizio (nel qual caso la statuetta sarebbe stata concepita non già per poggiare su una base, ma da tenere in mano). Non si tratta, dunque, della rappresentazione di una donna, quanto della sua interpretazione: la statuetta restituisce il concetto di donna dell'epoca legandola indissolubilmente a quella di donna-madre e, più ampiamente, di madre-natura. Tutti questi elementi sono assimilati e ripresi dall'autrice nel suo *Feticcio di fertilità*.

Torniamo ora alle peculiarità della "Venere" Paleolitica: la grande vulva, il ventre gravido, la steatopigia, i seni esagerati e la schematicità del resto del corpo. Queste caratteristiche risalgono molto indietro nel tempo; si manifestano già nel Paleolitico e nel Neolitico e pertanto non possono essere elementi accidentali. Regolarmente, la testa, a eccezione forse della pettinatura, non ha importanza. Se c'è, raramente ha connotati umani; a volte presenta un naso o un becco, e le sopracciglia, oppure è mascherata. Mani e braccia, se presenti, sono di dimensioni ridotte e i piedi sono importanti soltanto come puntelli o sostegni. Lo studio delle varie posture delle immagini femminili, il loro collegamento con certi segni simbolici e con certi luoghi di culto, nel Neolitico e in epoca successiva, permettono di concludere che vi fu una serie di stereotipi o di aspetti della Dea duraturi, ricollegabili a certe idee filosofiche. [...] Esse sono metafore concettuali, sineddoche figurative, dove una parte sta per il tutto. Mostrare la vulva magica (della Dea) era l'unico proposito dell'artista; il suo obiettivo non era quello di creare un corpo femminile, bensì di dare corpo a un simbolo. [...] La chiave di questo simbolismo può essere individuata in certe associazioni del segno della vulva con piante e semi; la vulva è simbolo non soltanto della nascita umana, ma di ogni nascita che avviene in natura: il germogliare delle piante, il germinare del seme, la primavera, il ritorno della vita. (Gimbutas 1992, pp. 31-32)

La Venere di Willendorf è l'immagine *concreta* su cui la poetessa costruisce il proprio testo e focalizza la propria osservazione. Essa incarna le caratteristiche della Grande Madre. La Grande Madre, o Dea Madre, o Grande Dea, è una divinità primordiale presente in forme molto diverse all'interno di una vasta gamma di culture e popolazioni di varie zone del mondo, tanto nel periodo paleolitico quanto nel periodo neolitico. Essa esprime il meccanismo di nascita-sviluppo-maturità-declino-morte-rigenerazione che caratterizza sia le vite umane che i cicli naturali, garantendo all'elemento femminile il ruolo di mediatore necessario fra il mondo umano e quello divino. La sua presenza si estende temporalmente per un periodo molto lungo che, almeno in Europa, va dal 35.000 a.C. al 3.000 a.C. circa ed in talune aree del Mediterraneo (Creta) permane addirittura fino al II millennio a.C. inoltrato. Il culto della Grande Madre attesterebbe l'esistenza di strutture matrifocali nelle civiltà del Paleolitico e del Neolitico, benché molte civiltà classiche continuino a venerare figure di dee espressione della Grande Madre anche in presenza di società più o meno rigidamente patriarcali. Nel finale dell'*Asino d'oro* Apuleio le mette in bocca le parole seguenti:

Io sono colei che è la madre naturale di tutte le cose, signora e reggitrice di tutti gli elementi, la progenie iniziale dei mondi, il culmine dei poteri divini, regina di tutti coloro che popolano gli inferi, prima di quelli che affollano il cielo, unica manifestazione sotto una sola forma di tutti gli dei e le dee (*deorum dearumque facies uniformis*). Per mio volere si dispongono i pianeti in cielo, le salubri brezze marine e i lamentosi silenzi infernali. Il mio nome, la mia divinità sono adorati ovunque nel mondo, in diversi modi, con svariate usanze e con molti epiteti. (Apuleio 1994, p. 653)

Se il mito di Cassandra, lungo una linea temporale, incarna dunque il passaggio da una linea matriarcale a una patriarcale, con *Un feticcio di fertilità del Paleolitico* l'autrice sposta la cornice narrativa ancora prima nel tempo, quando la Grande Madre è effettivamente la divinità di riferimento più importante. Ovvero: allorché la Madre Terra e il Femminile sono al centro del cosmo. Il suo testo rappresenta allora una descrizione archetipica delle funzioni che la Grande Madre accumulava in sé, e di come queste si siano perpetrate fino ai giorni nostri:

La Grande Madre non ha faccia.  
 Che se ne fa la Grande Madre d'una faccia.  
 [...] Il volto della Grande Madre è il suo ventre sporgente  
 con l'ombelico cieco al centro.  
 (Szyborska 2009, p. 253)

La Grande Madre non ha volto. Non può guardare, non può essere guardata, ma poco importa. Il suo volto coincide con quello sporgente del suo ventre.

La testa, nell'immagine iconografica cui Szymborska fa riferimento, si direbbe coperta da trecce o da riccioli, o da un qualche genere di copricapo. Non ci sono sembianze definite:

La faccia non sa appartenere fedelmente al corpo,  
la faccia infastidisce il corpo, è non divina,  
disturba la sua solenne unità.  
(Szymborska 2009, p. 253)

Ma le sue fattezze coincidono con quelle che hanno il proprio centro nell'ombelico:

Il volto è una sorta di biglietto da visita fisionomico di un individuo, un attributo di ciò che è individuale e unico, il tratto di identificazione più importante prima di nome e cognome. Si dice che la storia del destino individuale sia registrata sul volto; rimanendo parte fisica del corpo, esso esprime contemporaneamente anche il lato mentale di un uomo. In questo senso, il volto non è divino, cioè universale, materiale e impersonale. La sua unicità viola l'unità solenne del corpo. (Tomasik 2012, p. 136)

L'autrice sottolinea dunque la riduzione delle fattezze specifiche al ventre femminile, la riduzione delle fattezze alla *funzione*. Alla riproduzione. "Il volto definisce l'identità di una sola persona, mentre l'attributo della Grande Madre è 'il suo ventre sporgente/ con l'ombelico cieco al centro', che simboleggia, naturalmente, la *vis vitalis*, la forza della fertilità – una riproduzione continua di ciò che è fisico e corporeo" (Tomasik 2012, p. 136). In questo senso il corpo, a differenza del viso, è divino, cioè universale e rinnovabile nell'eterno ciclo vegetativo.

La Grande Madre non ha piedi.  
Che se ne fa la Grande Madre dei piedi.  
Dove mai dovrebbe andare.  
(Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre non ha piedi: del resto, dove dovrebbe andare? Non può fuggire con lo sguardo, perché non ce l'ha, non si può muovere neanche concretamente, dal momento che non ha piedi. Le sue (possibili) movenze sono ridotte al grado dell'immobilità. Ma poco importa:

E perché dovrebbe entrare nei dettagli del mondo,  
Lei è già arrivata dove voleva arrivare,  
e fa la guardia nei laboratori sotto la pelle tesa.  
(Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre è ovunque, in fondo, persino nei luoghi deputati esclusivamente alla scienza (i laboratori). È nell'uomo che ostinatamente

percorre la strada della ragione e della dimostrabilità scientifica dei processi; con la sua presenza permette che le cose procedano *malgrado* una razionalizzazione crescente dello spirito umano. È l'equilibrio che garantisce la prosecuzione:

Non è mia intenzione svalutare il dono divino della ragione, suprema facoltà umana. Nel ruolo di sovrana assoluta essa non ha tuttavia senso, non più di quanto ne abbia la luce in un mondo privo di oscurità. L'uomo dovrebbe tener conto del saggio consiglio che sua madre gli ha dato e obbedire alla sua inesorabile legge che fissa dei limiti naturali. E non dovrebbe mai dimenticare che se il mondo esiste è perché tra i suoi opposti c'è un equilibrio. Così il razionale è compensato dall'irrazionale e ciò a cui si tende da ciò che è dato. (Jung 1980, pp. 93-94)<sup>12</sup>

Siamo al cospetto di un'immagine senza volto, assolutamente statica, le cui fattezze coincidono con quelle del proprio ventre "cieco" (l'ombelico è "cieco" e in questo senso va a sostituire gli occhi). Alla Grande Madre, così come a quelli che si rivolgono a lei, poco importa dei dettagli, che siano quelli delle proprie fattezze estetiche, o che siano quelli del mondo che ci circonda. La Grande Madre non entra nei dettagli del mondo perché è la dea dell'Universale. Si ripropone anche in questa strofa il conflitto tra individuale e generale, che riguarda la tragica consapevolezza dell'esistenza di una fondamentale separazione tra "me" e il "mondo", tragica perché ciò che è universale e generale (cioè il mondo) perdura e ciò che è individuale e individuale (cioè la persona specifica) passa.

La Grande Madre è in ogni cosa, dunque; la Grande Madre, intesa nel significato di ciclo eterno dell'universo, è ogni cosa. Al cospetto di quel che rappresenta e che porta con sé, poco le importa di una riconoscibilità specifica; poco le importa di quel che sono gli eventi della quotidianità. Lei sottende alla prosecuzione del mondo:

C'è un mondo? Va bene così.  
 Abbondante? Tanto meglio.  
 I bimbi hanno dove correre intorno,  
 qualcosa verso cui alzare la testa? Magnifico.  
 (Szyborska 2009, p. 253)

<sup>12</sup> Questo ragionamento verrà ripreso, ed ampliato, da Christa Wolf (1984, p. 236) in termini di genere: "“Apprendere attraverso il soffrire” – questa sembra essere la legge dei nuovi dei, anche la via del pensiero maschile, che non vuole amare la Madre Natura, ma penetrarla con lo sguardo per dominarla ed erigere lo stupefacente edificio di un mondo dello spirito lontano dalla natura, da cui le donne da ora in poi siano escluse; donne che bisogna perfino temere, forse perché esse – senza che il pensatore, il sofferente, il dormiente, ne sia consapevole – perché *anche* esse sono all'origine di quel tormento della coscienza che gli tiene sveglio il cuore a furia di battiti. Saggezza contro voglia. Cultura conquistata smarrendo la natura. Progresso attraverso il soffrire: queste le formule, indicate quattrocento anni prima di Cristo, e che sono alla base della cultura occidentale”.

In questa strofa la soddisfazione per la condizione che la circonda, quella di un mondo abbondante in cui i bambini hanno dove correre, un mondo “fin troppo intero e reale” (Szymborska 2009, p. 253), ricompensa, riequilibra in qualche modo la sua impossibilità di muoversi, quella di avere una sembianza che vada oltre quella del suo ventre. È questo l’equilibrio, l’armonia che – ancora una volta – garantisce il perpetrarsi dell’universo. La Grande Madre si è rivelata molto efficace. Come donatrice di vita, *mater genitrix*, grazie alla sua universalità, ha fatto in modo che la vita si radicesse e si diffondesse in tutto il mondo: ha ottenuto una vittoria su una terra fatta di materia inanimata. Il mondo è caratterizzato da abbondanza ed eccesso: “Ce n’è così tanto che esiste anche quando dormono,/ fin troppo intero e reale?/ E c’è sempre, anche dietro le spalle?/ È molto, moltissimo da parte sua” (Szymborska 2009, p. 253).

La Grande Madre ha appena due manine,  
 due sottili manine pigramente incrociate sui seni.  
 Perché dovrebbero benedire la vita,  
 fare doni a chi ha già avuto doni!  
 Il loro unico obbligo  
 è di durare quanto la terra e il cielo  
 per ogni evenienza  
 che non capiterà mai.  
 Giacere a zigzag sopra il contenuto.  
 Essere la burla dell’ornamento.  
 (Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre ha effettivamente due manine, l’unico suo segno distintivo a parte quello del ventre prominente che la contraddistingue anzitutto, ma è come se non le avesse, perché sono “pigramente incrociate sui seni” e dunque non operano, non agiscono. Perdurano nell’immobilità eterna della Grande Madre, nell’equilibrio e nell’armonia che essa garantisce al mondo (“Il loro unico obbligo/ è di durare quanto la terra e il cielo/ per ogni evenienza/ che non capiterà mai”). In tale posizione la Grande Madre può permettersi di “Giacere a zigzag sopra il contenuto/ essere la burla dell’ornamento”: ovvero, nella sua posizione di elemento che garantisce l’eternità al mondo, può permettersi di “pasticciare, scarabocchiare” il contenuto (inteso come il senso che essa veicola, modificarlo o confonderlo) oppure farsi beffe dell’ornamento, dell’imbellettamento proprio per la funzione necessaria ed ultima che essa ricopre. In quanto perno della continuazione della prosecuzione dell’universo, essa può elevarsi rispetto al vero significato del suo contenuto (il significato del suo essere si riduce in qualche modo a quello della sua funzione, una funzione riproduttiva dell’universo e tale funzione risulta superiore a qualsiasi altra contingenza), nonché rivelarsi superiore a quelle che siano le istanze estetiche di un momento. La Grande Madre, venerata nel Paleolitico, oggi, quando l’uomo ha l’impressione di aver

soggiogato la natura quasi completamente, è stata degradata in una divinità dimenticata e inutile, abbandonata da qualche parte lungo il percorso del progresso. L'uomo moderno con la sua mentalità da scienziato, l'orgoglio delle scoperte scientifiche e la fiducia nelle possibilità della tecnologia, sembra sempre più fiducioso nel suo dominio sul mondo, convinto che "ogni evenienza" non accadrà perché non ha il diritto di accadere. Tale atteggiamento può rivelarsi rischioso e pericoloso, dato che la vita è il fenomeno più incerto del cosmo. Il conforto risiede nel fatto che la Grande Madre, sebbene abbandonata dalla sua progenie, rimane fedelmente a guardia della vita, "per ogni evenienza". L'espressione "ogni evenienza" pare evocare, ancora una volta, le riflessioni successive di Christa Wolf e le ansie dell'uomo contemporaneo legate – in quel preciso momento storico – alla paura di uno scontro nucleare. Purtuttavia, l'unico rimedio pare essere quello dell'equilibrio tra ragione e spirito, tra civiltà e natura:

Cosa degna di riflessione, anche oggi: la critica all'unilateralità del razionalismo maschile corre il rischio di essere male interpretata come irrazionalismo, come ostilità verso la scienza, e per di più di essere male utilizzata; questo particolarmente in epoche di restaurazione (la via che porta alle "Madri" come ri-caduta nel risentimento, come fuga dall'analisi della situazione, come idealizzazione di condizioni sociali primitive, magari come incubazione del mito di sangue-e-terra): e ciò ripropone di nuovo la questione di che cosa, partendo dall'oggi e dai presupposti di questa civiltà, possa essere (ancora o soprattutto) considerato "progresso", visto che è quasi giunta alla fine la via maschile che esaspera tutte le invenzioni e i rapporti e i contrasti fino a portarli al punto della massima negatività: un punto che, poi, non offre più alcuna alternativa. (Wolf 1984, p. 264)

Analizzando quanto l'autrice costruisce intorno alla Grande Madre, uno degli archetipi radicati più saldamente nel subconscio collettivo,<sup>13</sup> si è osservato come il componimento sia mosso – così come molti altri – dall'interesse antropologico (mai antropocentrico) di Wisława Szymborska. Nella Grande Madre descritta dall'autrice, da un lato, si può senz'altro riconoscere la Natura. Una natura che però, questa volta, tende ad allontanare da sé quel che è soggettivo e individuale (il volto, *principium individuationis*, ma anche i piedi che rappresentano l'*homo viator* e le mani dell'*homo faber*) per concentrarsi su ciò che è imperituro, ovvero divino: il corpo. La Natura che sta dietro alle fattezze della Grande Madre contempla, dunque, alcuni elementi tipici dell'essere umano, ma viene esaltata nell'attributo del ventre come simbolo di ciclica eternità ed esclude quelli dell'individualità. Grażyna Borkowska ha sottolineato questo aspetto della poesia di Szymborska: "Nel

<sup>13</sup> Cfr. C.G. Jung, con particolare riferimento al capitolo: *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre* (1980, pp. 75-108).

ciclo chiuso della natura, l'identità non è importante, ma la durata, l'essere, il senso di partecipazione inaccessibile all'uomo" (Borkowska 1991, p. 49). Il desiderio dell'individuo di isolare e definire la propria identità porta inevitabilmente all'alienazione verso il mondo esterno inteso come Cosmo e Natura: "La meraviglia del mondo è il miracolo non speculativo della durata, essenzialmente ostile a un essere umano autonomo, isolato e individualista che non si accontenta della partecipazione, ma lotta per l'affermazione della propria piena soggettività" (Borkowska 1991, pp. 50-51).

In questo testo Wisława Szymborska guarda dunque alla Grande Madre come simbolo della Natura, dell'equilibrio, dell'universale e divino che consente la ciclicità delle cose. La sua osservazione è così parziale che ella sembrerebbe eliminare del tutto quel che, junghianamente, fa pure parte dell'archetipo della Grande Madre: il suo aspetto oscuro e negativo. Anche se, all'interno dell'opera dell'autrice, riveste particolare importanza la valenza ironica del: "dire non dicendo" ed allora la luce ed il buio potrebbero tornare a toccarsi.

Man mano che cresce la distanza tra coscienza e inconscio, la nonna, salendo di grado, si trasforma in Grande Madre e spesso si scindono anche le opposizioni che in questa immagine sono racchiuse: vediamo così apparire da un lato una buona fata e dall'altro una fata cattiva oppure una dea benevola, circondata di luce, e una dea pericolosa, con il carattere dell'oscurità. Nel mondo occidentale antico, ma specialmente nelle civiltà orientali, gli opposti si trovano spesso riuniti nella stessa figura, senza che la coscienza sia turbata da un paradosso del genere. Come le leggende relative agli dèi, anche il carattere morale delle loro figure è spesso carico di contraddizioni. (Jung 1980, p. 101)

Secondo Jung, con il risveglio della coscienza dell'Io, la coscienza inizia ad opporsi all'inconscio, sua condizione preliminare, ed il risultato è la differenziazione dell'Io dalla madre, la cui peculiarità personale diventa via via più evidente. Dalla sua immagine si staccano così tutte le qualità favolose e misteriose, che si spostano sulla possibilità più vicina: per esempio, la nonna. Quest'ultima, in quanto madre della madre, è "più grande" e si identifica con la Grande Madre. Non di rado la nonna assume i tratti di donna saggia o quelli di strega. Perché, quanto più l'archetipo si allontana dalla coscienza, tanto più chiara questa diventa e tanto più quella assume una forma nettamente mitologica. Nell'interpretazione che l'autrice offre della Grande Madre, ispirata dalla visione della statua della Venere, non c'è spazio esplicito per alcuna parte oscura che si opponga a quella luminosa e positiva legata al suo ruolo nell'universo. In cambio della riconoscenza per la funzione centrale che la Grande Madre ricopre tuttora nel nostro mondo, dunque, Szymborska è pronta ad ammettere la possibilità di una divinità priva di qualsivoglia carattere specifico, di una nonna (anzi che di una madre) che vegli sull'universo e ne garantisca la ripetibilità. Soltanto in questo caso, pare

essere il messaggio di fondo, è tollerabile l'idea di una donna privata delle proprie fattezze peculiari, il cui senso si concentri esclusivamente sulla riproduzione.

## 5. La moglie di Lot

Szymborska utilizza narrazioni mitiche provenienti da varie fonti, per arricchire la propria osservazione e gettare su di esse una luce “femminile”, un punto di vista maggiormente orientato verso la donna. Così, dopo la mitologia greca, anche la Bibbia diviene per lei fonte di ispirazione preziosa. Per il tema qui in oggetto, il racconto sulla moglie di Lot si rivela un punto di partenza fondamentale per la stesura della poesia omonima e per un ulteriore approfondimento sulla rivisitazione del ruolo della donna. *La moglie di Lot* fa parte del volume *Grande numero* (1976).

La cornice è quella della cittadina di Sodoma, i cui abitanti erano noti a causa della loro crudeltà verso gli stranieri. L'ospitalità, infatti, era prevista nel codice delle leggi di quella città. L'eccezione alla regola era rappresentata da Lot, nipote di Abramo. Nonostante egli vivesse a Sodoma, Lot era stato profondamente influenzato dallo zio durante gli anni in cui aveva vissuto nella sua casa, ed aveva imparato ad emularne l'ospitalità. Perciò, quando il Signore inviò due angeli travestiti da uomini per distruggere Sodoma, Lot li invitò a casa sua e servì loro del cibo. Sua moglie Adit,<sup>14</sup> sodomita di nascita, non approvava le sue azioni. A un certo punto Lot chiese a sua moglie del sale per gli ospiti, ed ella gli domandò se avesse intenzione di introdurre anche quella cattiva abitudine in casa loro. Adit non aveva del sale, quindi andò porta a porta dai vicini, informando tutti che Lot aveva ignorato le leggi della città. Poco tempo dopo una folla si riunì davanti alla casa di Lot, esigendo che egli consegnasse loro gli ospiti affinché ne potessero abusare: “Chiamarono Lot e gli dissero: ‘Dove sono quegli uomini che sono entrati da te questa notte? Falli uscire da noi, perché possiamo abusarne!’” (Genesi 19: 5). Il mattino dopo, quando Sodoma stava per essere distrutta, gli angeli salvarono Lot e la sua famiglia. Mentre scappavano, gli angeli li avvisarono di non guardare la città poiché era inappropriato che essi vedessero la sofferenza altrui. Tuttavia la moglie di Lot ignorò l'ammonimento: “Ora la moglie di Lot guardò indietro e divenne una statua di sale” (Genesi 19: 26). Ella aveva peccato con il sale ed in sale era stata trasformata.

La poetessa premio Nobel non è certo l'unica che abbia ripreso il mito della moglie di Lot, che pure è molto meno “frequentato” di quelli classici:

<sup>14</sup> La Bibbia non esplicita mai il nome della moglie di Lot, che invece (come Adit, appunto) viene citata in altri testi della tradizione ebraica, come *Il Libro del Giusto* (*Jasher*).

ragione per cui, tra l'altro, ho deciso di riassumerlo brevemente. Alla moglie di Lot dedica una struggente poesia, ad esempio, Anna Achmatova, risalente al 1922-1924. Nei versi della poetessa russa risuonano forte le note di vicinanza e compassione, senza mai (come accadrà invece in quelli di Szymborska) lasciare spazio alla rivendicazione e all'esigenza di un cambiamento nell'interpretazione del mito: "Chi vorrà piangere questa donna?/ Non sembra forse la più lieve delle perdite?/ Il mio cuore solo non potrà mai scordare/ Chi la vita dette per un unico sguardo" (Achmatova 1996, p. 23), scrive Achmatova nella parte finale del testo. Lo sguardo che la moglie di Lot lancia in ultimo alla propria città in fiamme è giustificato dal sentimento che ella prova per quel luogo e dalla mancanza che ne avvertirà: "Non è troppo tardi, puoi ancora scorgere/ le rosse torri della tua Sodoma natia,/ la piazza ove cantavi, la corte ove filavi/ le finestre vuote dell'alta dimora,/ dove al caro marito partorivi i figli", sebbene anche presso Achmatova si metta in risalto la funzione (unicamente) riproduttiva della donna dell'epoca e il contrasto col "caro marito", sempre ineccepibile e vicino al Signore.

Così come Achmatova, che negli ultimi anni della propria vita tradurrà proprio alcune poesie di Wisława Szymborska, anche Józef Łobodowski si concentra su quell'ultimo sguardo di Adit provandone compassione e comprensione in *La moglie di Lot*:

Si voltò e la abbracciò con lo sguardo,  
 la città maledetta,  
 la fissò nel ricordo  
 come l'avarò un tesoro dentro uno scrigno sicuro,  
 la chiuse nelle palpebre  
 e si fece di pietra.  
 Fu trasformata  
 nella statua più bella dell'amore.  
 Pregate per una morte bella altrettanto,  
 una morte  
 al prezzo di un ultimo sguardo.  
 (Łobodowski 2002, p. 328)

Achmatova e Łobodowski, dunque, omaggiano sì il gesto "ribelle" della moglie di Lot, ma quello della donna – così come loro lo intendono – è un gesto dovuto all'amore, guidato dall'amore, niente affatto consapevole. Essi si differenziano dall'interpretazione comune del racconto biblico, ma si differenziano pure da quella che sarà la visione di Szymborska:

L'interpretazione, generalmente accettata, del racconto biblico afferma che la moglie di Lot fu trasformata in una statua di sale perché si voltò a guardare per curiosità. La poetessa (Szymborska, ndr), tuttavia, appartiene ai dileggiatori che: "Stanno benissimo nelle fessure tra/ teoria e pratica,/ causa ed effetto"

(*Avvertimento*). Pertanto, inserisce le espressioni: “presumibilmente”, “è possibile”, “non è escluso”, contrastando la versione canonica con una varietà di ragioni che avrebbero potuto indurre l’eroina a guardare dietro. Tanto più spesso il “se” diventa figura del pensiero, organizzando poesie-ipotesi e poesie-apocriefe. Il “ma”, poi, governa il principio delle frasi oppositive: una data tesi provoca una controtesi e solleva delle obiezioni: “Guardai indietro, dicono, per curiosità,/ ma, curiosità a parte, potevo avere altri motivi”. (Grądziel 1996, p. 92)

Con questi ultimi due versi citati da Joanna Grądziel inizia effettivamente il componimento che Wisława Szymborska dedica alla moglie di Lot. Il fatto che nel titolo venga citata così, come fa la Bibbia, e non con il suo vero nome (per il resto, si tratta di un monologo e dunque non c’è altra occasione di riconoscerle un’identità propria attraverso l’uso del nome) fa presagire il tipo di donna con cui la poetessa vuole misurarsi: colei che esiste solamente in funzione del marito. Colei che, come ogni donna (secondo tradizione, basti pensare a Eva o al mito di Pandora) non può resistere alla curiosità, non può resistere alla tentazione di voltarsi e per questo verrà trasformata in una statua di sale. Peraltro, della fine cui è destinata la moglie di Lot non si fa cenno nel testo: l’autrice dà per scontato che il lettore sappia di che si tratta o, almeno, che si informerà in proposito. La poesia si rivela una lunga e approfondita analisi delle ragioni per cui Aditi si volta verso Sodoma in fiamme, “curiosità a parte” (Szymborska 2009, p. 351). Szymborska presenta una figura “trascurata” nella storia del mito e della letteratura mondiale. Cerca di determinare la sua psiche, il suo punto di vista, il modo in cui guarda al mondo, le sue motivazioni. E le motivazioni al suo gesto sono di genere così vario, che proprio la sottolineatura della molteplicità delle ragioni, l’opposizione ad un’interpretazione univoca del fenomeno sono quel che emerge anzitutto. Il rifiuto, la ribellione a seguire spiegazioni banali e *cliché* ormai stantii.

Il genere delle ragioni che spingono la moglie di Lot a compiere il gesto di voltarsi sono mescolate nel componimento di Wisława Szymborska: personali e familiari, per cause esterne e indipendenti dalla sua volontà. Non c’è una gerarchia, nemmeno una predominanza, tra esse. Sono tutte ugualmente ragionevoli e giustificate, tutte in grado di mettere in crisi la semplicistica motivazione della curiosità. Forse si può osservare una suddivisione tra cause legate al mondo domestico, nella prima parte del testo, e quelle che appartengono invece alla realtà esterna, nella seconda parte, ma anche queste due dimensioni – a ben vedere – si intersecano e si mescolano. All’inizio, laddove i motivi sono più intimi, non mancano ad esempio riferimenti alla casualità: “Per distrazione – mentre allacciavo il sandalo” (Szymborska 2009, p. 351). O a circostanze universali, lontane dalla propria intimità: “Per la disobbedienza degli umili” (Szymborska 2009, p. 351). Il resto è effettivamente concentrato, tuttavia, sulla sfera familiare e sulle

ragioni personali che spingono la moglie di Lot a voltarsi. Nostalgia: “Guardai indietro rimpiangendo la mia coppa d’argento” (Szymborska 2009, p. 351). Paura: “Per tendere l’orecchio agli inseguitori” (Szymborska 2009, p. 351). Speranza: “Colpita dal silenzio, sperando che Dio ci avesse ripensato” (Szymborska 2009, p. 351). E poi, quel che “si prende” lo spazio maggiore di questa prima parte, il riferimento al marito in termini di lontananza e distacco sia nella sfera pubblica che in quella privata: “Per non dover più guardare la nuca proba/ di mio marito, Lot./ Per l’improvvisa certezza che se fossi morta/ non si sarebbe neppure fermato” (Szymborska 2009, p. 351). Adit, s’intuisce, ha ormai poco a che spartire con Lot. Lui si è dato anima e corpo a Dio, ne (in)segue fedelmente i precetti al punto da risultare il primo tra i probi (per questo lei ne scorge soltanto la nuca); inoltre, sebbene nelle parole di lei si colga una sfumatura di rimpianto in proposito, anche l’amore sembra essere svanito, tanto che Adit è certa che il marito non si fermerebbe neanche fosse morta. Una rivolta rispetto al proprio stato di donna e moglie infelice è evidente. Donatella Bremer coglie molto bene come, dietro le sembianze del mito, il discorso si allarghi verso la condizione femminile in genere:

*La moglie di Lot* ad esempio, protagonista della poesia omonima, ha solo superficialmente a che fare col personaggio biblico: la donna, che non possiede neppure il privilegio di avere un nome tutto suo, racconta del perché abbia contravvenuto alle raccomandazioni che le erano state fatte dall’angelo. Si era girata, spiega, per altri motivi, solo in parte futili, fra i quali assume particolare rilievo il desiderio di ribellarsi alla propria condizione di donna e di moglie devota. (Bremer 2016, p. 113)

Le figlie, dal canto loro, paiono avere intrapreso la strada del padre: “Le nostre due figlie stavano già sparendo oltre la cima del colle” (Szymborska 2009, p. 351). E la realtà incrinata della sfera degli affetti fa vacillare Adit: “Sentii in me la vecchiaia. Il distacco./ La futilità del vagare. Il torpore” (Szymborska 2009, p. 351). Al punto da poter essere una delle cause che la spinge a girarsi indietro: “Guardai indietro posando per terra il fagotto./ Guardai indietro non sapendo dove mettere il piede” (Szymborska 2009, p. 351).

La seconda parte della poesia fa entrare in gioco elementi esterni, che pure, insieme a quelli intimi precedentemente elencati e ulteriormente specificati, possono essere la causa del gesto della moglie di Lot: “Sul mio sentiero erano apparsi serpenti,/ ragni, topi di campo, piccoli di avvoltoio./ Non più né buoni né cattivi – ogni cosa vivente/ strisciava e saltava in un panico collettivo, semplicemente” (Szymborska 2009, p. 351). Il panico potrebbe essere la causa che mette Adit nella condizione di voltarsi, non già gli animali che ne sono vittime al pari suo. Questi ultimi non sono né buoni, né cattivi, specifica l’autrice, il cui amore per la dimensione della natura è ben noto. Ecco dunque che alcuni tra gli animali più temuti, o che più fanno inorridire l’uomo, vengono spogliati delle loro caratteristiche simboliche

negative: il serpente figura come tentatore, il topo viene citato non già nella sua declinazione di ratto di fogna ma in quella idilliaca “di campo” (Szyborska 2009, p. 351), l’avvoltoio non è il temibile rapace adulto bensì evocato nella forma dei suoi “piccoli” (Szyborska 2009, p. 351). Animali di terra e di aria, gli elementi che si rincorrono continuamente in questa parte del testo. Il vento scioglie i capelli e solleva la veste della moglie di Lot, la quale, adesso, rivendica di essersi voltata per godere della vista di Sodoma in fiamme, di coloro che l’hanno derisa quando è rimasta nuda investita dall’aria: “O forse solo quando si alzò il vento/ che mi sciolse i capelli e sollevò la veste./ Mi parve che dalle mura di Sodoma lo vedessero/ e scoppiassero in risa fragorose più e più volte./ Guardai indietro per l’ira./ Per saziarmi della loro grande rovina” (Szyborska 2009, p. 351). Qui Szyborska utilizza una prospettiva mai utilizzata prima: quella di una motivazione interiore, l’ira, rivolta *contro* la propria città d’origine. Un’ipotesi mai considerata dagli interpreti del suo gesto, che hanno invece sempre rimarcato il legame tra Adit e Sodoma e la nostalgia che la donna avrebbe provato fuggendone per sempre. L’autrice, adesso è chiaro, sta davvero utilizzando ogni prospettiva, ogni angolatura per cercare di venire a capo dell’enigma e – dopo le motivazioni personali – tocca a quelle indotte dall’esterno: “Guardai indietro non per mia volontà./ Fu solo una roccia a girarsi, ringhiando sotto di me./ Fu un crepaccio a tagliarmi d’improvviso la strada./Sul bordo trotterellava un criceto ritto su due zampe./ E fu allora che entrambi ci voltammo a guardare” (Szyborska 2009, pp. 351-353). Il criceto è introdotto come simbolo dell’istinto, della parte biologica e animale dell’uomo, impossibile da controllare. La roccia e il crepaccio che si girano e ringhiano sotto di lei tagliandole la strada rappresentano, invece, il destino e Dio in ultima istanza (la terra che si apre sotto ai piedi, e sul cui bordo zampetta il criceto, è un’immagine biblica ricorrente legata alla sfera del divino).

Gli ultimi versi, e al loro interno l’ultima immagine che l’autrice racconta a proposito del gesto della moglie di Lot, è quella che – come sempre – può contribuire a svelare il significato intrinseco della poesia. Non è un caso che essi si aprano con l’esclamazione: “No, no” che crea una cesura forte con quanto narrato (con le motivazioni spiegate) precedentemente.

No, no. Io continuavo a correre,  
 mi trascinavo e sollevavo,  
 finché il buio non piombò dal cielo,  
 e con esso ghiaia ardente e uccelli morti.  
 Mancandomi l’aria, mi rigirai più volte.  
 Chi mi avesse visto poteva pensare che danzassi.  
 Non escludo che i miei occhi fossero aperti.  
 È possibile che sia caduta con il viso rivolto verso la città.  
 (Szyborska 2009, pp. 351-353)

L'immagine, per la prima volta, è decisamente infernale: cala il buio, la ghiaia si fa ardente e – nella mescolanza che va creandosi ancora una volta tra terra e cielo – cadono gli uccelli morti. In tale cornice la fuga disperata della moglie di Lot appare qualcosa di assolutamente accettabile, così come pure il fatto che ella si giri talvolta in preda alla paura. Gli ultimi tre versi sono, però, quelli che fanno propendere per un'interpretazione del gesto come qualcosa di voluto, determinato. Il riferimento alla danza, con la quale potrebbe venire scambiata la sua fuga, lascia pensare a una lenta metamorfosi interiore, ad un processo che si è fatto finalmente maturo: non si tratta di un cambiamento improvviso, ma di una scelta meditata e consapevole. La moglie di Lot si volta come atto finale di un processo interiore complesso, in cui tutte le ragioni e le angolature sono state osservate. E se una corsa a perdifiato si trasforma in una danza, pur nel contesto di una situazione dai contorni infernali, ecco che nella caduta la protagonista non esclude che i propri occhi potessero essere aperti e il proprio viso rivolto, infine, verso Sodoma. Per questo fu trasformata in sale. Le espressioni: *nie wykluczone* (non è escluso), *możliwe* (è possibile), come constatato da Joanna Grądziel (1996, p. 92), paiono organizzare nuove ipotesi; in questo caso, però, sfumano semplicemente le conclusioni di un pensiero che rischierebbe di arrivare troppo netto al lettore. Dopo un intero componimento giocato sulle possibilità e contro-possibilità interpretative, la rivendicazione del gesto risulterebbe fuori luogo. Pur tuttavia, è evidente che gli occhi di Adit – al momento della caduta – siano volutamente aperti e la direzione verso cui ella cade sia volutamente quella di Sodoma. E le ragioni legate alla sua condizione di donna e moglie, contro cui lei si ribella, seppur meno evidenti di quelle costruite su immagini più evocative, vengono fuori chiare nel testo: “Per la disobbedienza degli umili./ [...] Per la vergogna di fuggire di nascosto./ Per la voglia di gridare, di tornare” (Szymborska 2009, p. 351). Questi sono versi di rivolta. Versi che si mitigano certamente nel finale, per le ragioni di cui sopra, ma che intendono anzitutto ribaltare la visione (maschile) storica della donna e del suo ruolo. Anche Jung ha legato la moglie di Lot ai tratti della ribellione:

In quanto fenomeno patologico, la donna di questo tipo, caratterizzato dal complesso materno negativo, è per l'uomo una compagna scomoda, esigente, difficilmente accontentabile: essa tende infatti a ribellarsi a tutto ciò che scaturisce da un fondamento naturale. [...] Ma anche nel migliore dei casi rimarrà nemica di tutto ciò che è oscuro, incerto, ambiguo e coltiverà, ponendolo in primo piano, tutto ciò che è certo, chiaro, ragionevole. [...] Questo tipo di donna si avvicina al mondo distogliendo gli occhi, come la moglie di Lot guardava fisso all'indietro Sodoma e Gomorra. E intanto il mondo e la vita passano davanti a lei come un sogno, come una fonte importuna di illusioni, irritazioni, disinganni, tutti dovuti unicamente al fatto che essa non si lascia convincere a guardare una buona volta le cose in faccia.

Così, per il suo atteggiamento di reazione meramente inconscia verso la realtà, la sua vita diventa proprio ciò che essa più di tutto combatte: qualcosa di puramente femminile-materno. (Jung 1980, pp. 97-98)

## 6. Intervista con Atropo

Se Wisława Szymborska utilizza la figura (mitica) della Grande Madre per addentrarsi nel segreto della vita e della ciclicità dell'universo, altrettanto le accade con il tema della morte. Per affrontare questa tematica, infatti, il mito le viene in soccorso attraverso la figura di Atropo. *Intervista con Atropo* è inserita nella raccolta *Due punti* (2005) ed è uno degli ultimi confronti che la poetessa traccia sul terreno della mitologia. Non sembri, tuttavia, che Szymborska abbia “frequentato” il mito soltanto nella primissima parte della propria carriera letteraria (quella in cui si inseriscono le poesie analizzate fino a qui) per poi tornarci solo alla fine: semplicemente, ella ha utilizzato in modo sporadico – ma costante – fatti e figure della mitologia classica, cui ha peraltro affidato alcuni tra i temi più importanti delle proprie riflessioni. Piuttosto, la critica ha sottolineato come l'autrice metta da parte le rivendicazioni di genere proprio quando esse diventano così comuni nella letteratura polacca:

Tuttavia risulta curioso che l'abbandono del soggetto femminile, benché avesse tutto il diritto ad una più completa realizzazione nei volumi posteriori, scritti a cavallo dei due secoli, quando il discorso femminista sul territorio polacco iniziò a riconquistare il campo di battaglia, nella poesia più recente venga messo a tacere; oppure, più semplicemente, risulti difficile da vedere (nonché a verificarsi, a causa della capacità di Szymborska di attraversare le barriere e codificare i significati). (Pytlewska, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska>)

Un'anticipazione di quanto l'autrice andrà sistemando con *Intervista ad Atropo* circa il tema della morte si lega al mito in *Sullo Stige* (inserita in *Grande Numero*, 1976), benché in questa poesia la dimensione inclini molto di più verso il piano storico/sociale. In una cornice stile *Blade Runner* – “Salirai nel settore sigma tre/ sulla barca tau trentatré” – (Szymborska 2009, p. 401), in cui Caronte parla col megafono e i motoscafi hanno sostituito la sua barca, mentre le ninfe sono state scacciate dai boschi e arruolate a suddividere le anime, l'umanità si è moltiplicata ed anche le sue vittime. La conseguenza è quella di un sovraffollamento che rispecchia quello della dimensione terrestre ed allora, consiglia l'autrice, “Animuccia, solo dubitando dell'aldilà/ prospettive più ampie potrai avere” (Szymborska 2009, p. 403). Il dubbio che Szymborska suggerisce sempre di esercitare, anche nei confronti dell'aldilà, verrà affrontato nuovamente con *Intervista ad Atropo*. Questo testo non chiuderà comunque la serie di riferimenti al mito, poiché

coevo (solo leggermente successivo) è *Labirynt*, anch'esso raccolto in *Due punti*. Il labirinto cretese, mai esplicitamente nominato, diviene il luogo per un'analisi sul destino umano. Questo labirinto nella poesia di Szymborska è una fuga dal destino, una via di fuga in cui fin dall'inizio non chi fugge cerca una via di uscita, ma è la via di uscita che lo sta perseguendo. La fuga non dura per sempre, solo "il più a lungo possibile", a patto che il destino o il destino lo consentano: "Deve pur esserci un'uscita,/ è più che certo./ Ma tu non la cerchi,/ è lei che ti cerca,/ è lei fin dall'inizio/ che ti insegue,/ e il labirinto/ altro non è/ se non la tua, finché è possibile,/ la tua, finché è tua,/ fuga, fuga" (Szymborska 2009, p. 669).

La fuga dal proprio destino, o almeno il tentativo di fuga, nonché l'esercizio del dubbio sull'aldilà sono – di fatto – le premesse che stanno alla base del testo di *Intervista con Atropo*, in cui già il termine *intervista* introduce un tentativo di ammodernamento del mito, restituito tecnicamente da un dialogo (piuttosto serrato) tra l'io lirico e la più anziana delle Moire. Atropo era infatti la più anziana, "[...] non sembrava una grande dea, tuttavia era più insigne e più veneranda delle altre" (Esiodo 2000, p. 187), delle tre sorelle Moire (le altre sono Cloto e Lachesi), colei che non si può evitare, l'inflessibile; rappresenta il destino finale della morte d'ogni individuo poiché a lei era assegnato il compito di recidere, con lucide cesoie, il filo che ne rappresentava la vita, decretandone il momento della morte.<sup>15</sup>

Analizzando questi due testi, *Un feticcio di fertilità del Paleolitico* e *Intervista con Atropo*, possiamo dunque osservare come Szymborska leghi al mito (alla sua sfera femminile) il segreto della prosecuzione dell'universo e quello di un "essere superiore" che gli dia un senso: "Riformulo la domanda: Lei ha un Superiore? (domanda l'io lirico, ndr)/ Passiamo alla domanda successiva" (Szymborska 2009, p. 661), risponde Atropo. In questa poesia non si può parlare di rivisitazione del mito. Piuttosto, nel fatto che l'io lirico si rivolga ad Atropo e non già al suo "Superiore", si può scorgere la volontà da parte dell'autrice di ricondurre le gerarchie "divine" all'epoca della Grande Madre (in particolare quella cretese), ovvero prima che Zeus spodestasse le Moire,<sup>16</sup> dee del destino, trasfigurazione mitica delle levatrici-

<sup>15</sup> Nella *Teogonia* Esiodo (2000, pp. 77-79) tratta della nascita delle Moire: "[...] e le Moire e le Kere generò (Notte, ndr), spietate nel dare le pene:/ Cloto Lachesi Atropo, che ai mortali/ appena son nati danno ad avere il bene ed il male,/ che di uomini e dei i delitti perseguono;/ né mai le dee cessano dalla terribile ira/prima d'aver inflitto terribile pena, a chiunque abbia peccato."

<sup>16</sup> Circa il percorso "gerarchico" delle Moire tra le divinità, spiega bene Christa Wolf (1984, p. 309): "Anche Zeus – la concezione del quale può sorgere solo se esiste un regno con una successione maschile consolidata – per lungo tempo non poté ignorare le decisioni delle anziane dee del destino, le Moire. In parallelo col processo di formazione dello stato, le antiche dee della tribù soccombono ai nuovi dei riconosciuti per decisione statale. E proprio nel corso di questi secoli, avvenne che dal culto della ninfa montana Dafne ('alloro'), la quale, nominata sacerdotessa divinatrice dalla madre terra Gea, officiava a Delfi in una semplice capanna di rami

sciamane che presiedevano a parti e morti. Atropo, rifiutandosi di rispondere alla domanda, non rifiuterebbe soltanto di sciogliere l'enigma circa l'esistenza o meno di Dio, ma paleserebbe l'irritazione per il sovvertimento delle gerarchie precedenti.

In netto contrasto con le religioni patriarcali (dove soltanto gli uomini possono essere sacerdoti, rabbini, vescovi, lama, maestri zen e papi) dai resti delle civiltà minoica, egiziana, sumerica e da altre antiche testimonianze, sappiamo che le donne furono sacerdotesse. E la Dea, a sua volta, non solo era fonte di ogni forma di vita e natura: era anche fonte di spiritualità, di misericordia, di saggezza e di giustizia. (Eisler, p. 23)

In società siffatte la Grande Madre (*Un feticcio di fertilità del Paleolitico*) era la divinità intorno alla quale tutto verteva; le sacerdotesse come Cassandra (*Monologo per Cassandra*) erano la sua estensione umana; mentre le Moire, levatrici e sciamane (*Intervista con Atropo*), presiedevano alla nascita e alla morte. Da alcune delle poesie dell'autrice emerge nitido, dunque, il rimpianto per una società diversa: se non matriarcale (sicuramente non patriarcale), certamente egualitaria.

In contrasto con ciò che ci è stato insegnato sul Neolitico, ovvero sulle prime civiltà agresti come società a dominazione maschile, estremamente violente, queste furono invece generalmente pacifiche, dedite a vasti commerci con i vicini, e non ricorrevano all'uccisione o al saccheggio per procurarsi ricchezza. Grazie a scavi archeologici condotti in maniera assai più scientifica e ampia, ora sappiamo anche che in queste società estremamente creative le donne ricoprivano posizioni sociali importanti in qualità di sacerdotesse, artigiane e membri anziani di clan matrilineari. Si trattava inoltre di società egualitarie dove non compaiono segni di importanti differenze di status basate sul sesso. Ciò non significa che queste società neolitiche rappresentassero realtà utopiche ideali. Ma, a differenza delle nostre società, *non* erano guerriere. *Non* erano società dove le donne fossero subordinate agli uomini. E *non* vedevano la terra come oggetto di sfruttamento e dominazione, dal momento che il mondo era considerato come una Grande Madre: un'entità viva che nelle sue manifestazioni temporali e spirituali crea e nutre tutte le forme. (Eisler 1992, p. 23)

I due versi esaminati di *Intervista con Atropo* sono anche i versi finali (o tali possono considerarsi) della poesia, sebbene – concretamente – la chiosa sia

d'alloro, nel secondo millennio a.C. (al tempo, cioè, della Cassandra storica!) – dal culto esclusivamente matriarcale di sacerdotesse che accompagnavano ogni importante occasione pubblica del loro clan, della loro tribù, col canto corale, la danza, i riti sacrificali e gli annunci dell'oracolo; da un più tardo 'tempio di cera e piume', costruito probabilmente dalle api (animali del clan femminile), sorse infine a Delfi, nel settimo secolo, il primo grande tempio bronzeo che, consacrato ormai in modo univoco ad Apollo, conserverà le 'cantanti d'oro' solo come figure ornamentali".

lasciata a un motto di spirito. Siccome non ci sono più domande, Atropo saluta l'interlocutore, che capisce dove porti il discorso e chiude il testo: "In tal caso, addio. O per essere più esatti.../ Lo so, lo so. Arrivederci" (Szymborska 2009, p. 661). A testimoniare della consapevole inevitabilità della morte. Il senso del componimento, come sempre, va cercato però nello scambio che hanno le due protagoniste sull'esistenza o meno di un "Superiore", laddove la domanda rimane inevasa e può sorgere il sospetto di una nota nostalgica per una società diversa. Del resto, l'assunzione di quest'ottica sul finale del testo permette di gettare una luce chiara e coerente sul significato dell'intero componimento, laddove Atropo emerge come un'esecutrice senza scrupoli delle leggi meccaniche che regolano l'universo. Dapprima, allorché l'interlocutore le fa presente di essere quella con la fama peggiore, Atropo tende a rimarcare come anche le sue sorelle non siano da meno: "Cloto tesse il filo della vita,/ ma quel filo è sottile,/ non è difficile tagliarlo./ Lachesi con la pertica ne fissa la lunghezza./ Non sono innocentine" (Szymborska 2009, p. 659). Questo è l'unico passaggio in cui la Moira che presiede al trapasso dei vivi cerchi di "alleggerire" la propria condizione, paragonandola a quella delle altre due sorelle; mentre, subito dopo, sembra rivendicare quasi con forza il ruolo di colei che mette fine al percorso degli esseri umani:

Però le forbici sono in mano Sua.  
*Giacché lo sono, ne faccio uso.*  
 Vedo che anche ora, mentre conversiamo...  
*Sono lavoro dipendente, questa è la mia natura.*  
 Non si sente annoiata, stanca,  
 assonnata quantomeno di notte? No, davvero no?  
 Senza ferie, weekend, feste comandate  
 o almeno brevi pause per una sigaretta?

*Ci sarebbero arretrati, e questo non mi piace.*  
 (Szymborska 2009, p. 659)

Atropo ne esce come zelante esecutrice del destino umano cui sia stato affidato il potere di recidere il percorso della vita, compito che svolge in modo pressoché ossessivo, ma per cui snobba premi, menzioni, coppe: "Come dal barbiere? Molte grazie" (Szymborska 2009, p. 659). Semplicemente, pare di capire, le è stata affidata una missione cui si è votata completamente e per cui ha messo da parte ogni tipo di comprensione, o compassione. Non le dispiace per chi muore bambino: "Non Le dispiace per i fili tagliati troppo corti?/ Più corti, meno corti –/ solo per voi fa la differenza" (Szymborska 2009, p. 661); non si rallegra per le guerre, sebbene – ammette – siano loro a permetterle di stare al passo col lavoro: "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./ Ma lo ammetto: è grazie a loro soprattutto/ che posso stare al passo” (Szymborska 2009, p. 661). Atropo pare indifferente a tutto quel che è stato prima di lei e sarà dopo, cosciente che tutto abbia un proprio percorso e sia governato da leggi imperscrutabili; l’unico elemento che le strappi una riflessione è l’essere umano, quando le viene chiesto se ci sia qualcuno che la aiuti: “Un paradosso niente male – appunto voi, mortali./ Svariati dittatori, numerosi fanatici./ Benché non sia io a costringerli./ Per loro conto si danno da fare.” (Szymborska 2009, p. 659). Questi versi, e quelli dedicati alle guerre che “aiutano” il suo lavoro, sanciscono la rottura definitiva con la sfera dell’uomo. Nella cornice di tale separazione che appare ormai irreversibile, Atropo rappresenta la natura e il suo ciclo infinito. Si ripropone, in definitiva, lo schema della divisione tra l’uomo e il regno della natura, che prima (ai tempi della Grande Madre) erano invece inscindibili: “Se viene usato il termine *Grande Madre*, questo deve essere inteso come *Grande Madre Universale*, i cui poteri pervadono tutta la natura, la vita umana, il mondo animale e tutta la vegetazione” (Gimbutas 1992, p. 44). E la separazione tra uomo e natura, specificandosi sempre più tra spiritualità umana e indifferenza del regno naturale, riflette la separazione gerarchica e per genere tipica delle società patriarcali:

Sappiamo anche da molte delle società tribali contemporanee che la separazione tra natura e spiritualità non è universale. I popoli tribali in genere pensano alla natura in termini spirituali. Parlano degli spiriti della natura che devono essere rispettati e anzi venerati. E sappiamo inoltre che in molte di queste società tribali le donne, al pari degli uomini, possono essere sciamane o taumaturghe e che in queste tribù la discendenza spesso è matrilineare. Per concludere, in società che si orientano verso un modello di uguaglianza, la natura e la donna partecipano *entrambe* della spiritualità. [...] Non c’è bisogno della falsa dicotomia tra una spiritualità “maschile” e una natura “femminile”. La ragione di ciò sta nel fatto che qui non si avverte il bisogno di proclamare la superiorità di uno sull’altra, dello spirito sulla natura, dell’uomo sulla donna. Inoltre, dal momento che nelle antiche società egualitarie la donna e la Dea erano *entrambe* identificate con la natura e la spiritualità, né l’una né l’altra venivano svalutate né sfruttate. (Eisler 1992, p. 24)

Ecco allora che, nel momento in cui viene posta la domanda ad Atropo circa l’esistenza di un suo “superiore”, nella non-risposta covano tutte queste motivazioni. La domanda diretta viene preceduta, però, da una domanda più ampia, più generica: “E se uno più forte volesse sbarazzarsi di Lei/ e provasse a mandarLa in pensione?”, che la Moira non accoglie: “Non ho capito. Sii più chiara” (Szymborska 2009, p. 661). I tre versi hanno la funzione, da una parte, di concentrare l’attenzione sulla vera domanda che sta per arrivare; d’altra parte, hanno la funzione di escludere la possibilità che la morte possa scomparire un giorno dal nostro destino. E la responsabilità, pare di capire, è

di quel “superiore” che Atropo non vuole nominare, di cui non vuole parlare. Perché non vuole nominarlo? Un po’ perché, come già scritto, è ancora “scottata” dal sovvertimento dell’ordine gerarchico divino, che l’ha trasformata in una mera esecutrice di piani altrui; ma proprio dell’esistenza di questi disegni imperscrutabili, l’autrice evita accuratamente di parlare: il suo suggerimento è che tutto si risolve nella fuga dal proprio destino e che – per affrontare questo compito – si arrivi anche a dubitare dell’aldilà (come si evince da *Sullo Stige*). Una visione che avvicina Szymborska a Fromm, laddove quest’ultimo ragiona di vita che trova il proprio significato nell’atto stesso di viverla. “Tra uccidere e morire c’è una terza via: vivere”, scriverà Christa Wolf (1984, p. 132).

## 7. Conclusioni

La sfera tematica del mito non è, dunque, una delle più frequentate dalla poetica di Wisława Szymborska, ma risulta interessante per la riscrittura “al femminile” che l’autrice ne compie svelando alcune sue specifiche posizioni sulla parità di genere, ovvero sui rapporti simbolici e di potere tra uomo e donna. Cassandra e Atropo sono vittime del ribaltamento dell’ordine divino precedente, laddove la Grande Madre (cui pure Szymborska dedica una splendida poesia) era al centro di tutto. Non è un caso che loro siano le tre figure più importanti dei versi ispirati al mito scritti dalla poetessa, mentre altre poesie ispirate dalla medesima sfera tematica risultino comunque l’occasione per una rivoluzione dell’ottica applicata fino a lì (*La moglie di Lot*). Attraverso l’analisi di questi testi si giunge a percepire la nostalgia di un’epoca in cui l’uomo, in perfetta empatia con la natura, venerava un’unica Dea femminile e la società modellata su tale culto era lontana da logiche eroiche o guerresche. Per rilanciare quest’ipotesi, tuttavia, l’autrice resta lontana dall’impegno femminista in senso stretto, che la porterebbe lontano dai suoi toni abituali, in favore di una poesia che rimane fedele a se stessa e che può essere interpretata come il frutto di una storia e una cultura ben precise.

La voce della donna nella poesia di Szymborska non è un grido di battaglia, né un sussurro di resa. È la voce di una donna che si sente – non solo come individuo, ma culturalmente – uguale all’uomo (se questa suddivisione rimane in essere) e che dunque non deve combattere per alcunché o assoggettarsi a qualcuno. È la voce di una donna che, sebbene la storia appartenga agli eroi, sa bene che: “Dopo ogni guerra/ c’è chi deve ripulire” (*La fine e l’inizio*). La voce di qualcuno che, forse in maniera paradossale, allontanandosi da una cultura polacca solidamente patriottica, accetta di dimenticare il patriottismo degli antenati anzi che impegnarsi per la creazione dell’ennesima organizzazione di combattenti.

E, quel che è forse più caratteristico per le donne, la voce di qualcuno che non deve modificare la realtà, ma [...] può semplicemente non prendervi parte, così come per secoli le donne non hanno preso parte alla costruzione di categorie descrittive del mondo che loro abitavano e tutto quel che rimaneva loro – oltre ad adattarsi – era un disaccordo cauto e silenzioso. (Karwowska 2004, p. 90)

Il disaccordo cauto e silenzioso rispetto all'eroismo e patriottismo tipico maschile si trasforma, nella poesia di Szymborska, in versi che attingono dal mito per trasformarlo in un senso che sarà poi *butleriano* e per avanzare la centralità della donna.

**Bionota:** Alessandro Ajres è professore a contratto di Lingua Polacca all'Università di Torino, dove si è laureato e addottorato con una tesi sulla prima Avanguardia polacca. I suoi studi vertono principalmente sulla letteratura polacca contemporanea, in particolar modo sull'opera di Gustaw Herling-Grudziński e sulle specificità del linguaggio.

**Recapito autore:** [alessandro.ajres@libero.it](mailto:alessandro.ajres@libero.it)

## Riferimenti bibliografici

- Achmatova A. 1996, *Achmatova. 47 poesie*, Mondadori, Milano.
- Apuleio 1994, *Le metamorfosi o L'Asino d'oro*, Fabbri Editori, Milano, vol. 2.
- Baranowska M. 1995, *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, in “Teksty Drugie” 3-4, pp. 256-263.
- Belsey C. and Moore J. 1997, *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Blackwell, Oxford.
- Borkowska G. 1991, *Szymborska eks-centriczna*, in “Teksty Drugie” 4, pp. 45-58.
- Brandstaetter R. 1965, *Dwie Muzy*, PAX, Warszawa.
- Bremer D. 2016, *Nomi e non-nomi nella poesia di W. Szymborska*, in Bremer D. e Tomassucci G. (a cura di), *Szymborska, la gioia di scrivere*, UPI – University Press Italiane, Pisa, pp. 105-119.
- Butler J. 2006, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.
- Czerwińska M. 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, in “Teksty Drugie” 2-3, pp. 230-242.
- Eisler R. 1992, *La Dea della natura e della spiritualità. Un ecomanifesto*, in Campbell J. e Muses C. (a cura di), *I nomi della Dea. Il femminile nella divinità*, Ubaldini, Roma.
- Esiodo 2000, *Le opere e i giorni. Lo scudo di Eracle*, Fabbri Editori, Milano.
- Gimbutas M. 1992, *La Venere “mostruosa” della preistoria. Creatrice divina*, in Campbell J. e Muses C. (a cura di), *I nomi della Dea. Il femminile nella divinità*, Ubaldini, Roma.
- Graves R. 2009, *La Dea Bianca*, Adelphi, Milano.
- Grądział J. 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, in “Pamiętnik Literacki” 2, pp. 85-102.
- Jung C.G. 1980, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino.
- Karwowska B. 2004, *Kobięca perspektywa w poezji Szymborskiej. Próba postfeministycznej refleksji*, in “Teksty Drugie” 3, pp. 79-90.
- Kłuba A., *Wołanie do Yeti*, <http://nplp.pl/artukul/wolanie-do-yeti> (23.10.2019).
- Łobodowski J. 2002, *Żona Lota*, in Czaykowski B. (opr.), *Antologia poezji polskiej na obczyźnie: 1939-1999*, Czytelnik, Kraków.
- Marinelli L. 2016, *Donna*, in Ceccherelli A., Marinelli L. e Piacentini M. (a cura di), *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Donzelli, Roma 2016, pp. 41-19.
- Pytlewska A., *Wisława Szymborska*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska> (23.10.2019).
- Stabryła S. 2012, *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*, Wydział Filozoficznego Akademii Ignatianum, Kraków.
- Szymborska W. 2009, *La gioia di scrivere*, Adelphi, Milano.
- Tomasik T. 2012, *Spotkanie z Wielką Matką. Sztuka paleolityczna w twórczości Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, in “Pamiętnik Literacki” 1, pp. 129-145.
- Wolf C. 1984, *Cassandra e Premesse a Cassandra*, e/o, Roma.



## MIT, OBRZĘD I DUCHOWOŚĆ AFRYKI W CZARNYCH SŁOWACH ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

EWA JANION  
UNIwersytet Warszawski

**Abstract** – Myth, Ritual and Spirituality of African people in Anna Świrszczyńska's "Black Words". The paper provides an analysis of poem collection entitled "Black words. Negro stylizations" published by Polish poet Anna Świrszczyńska (Swir) in 1967. It studies the ways in which the African subjects are constructed, mostly in the aspect of their relations to the non-human beings: animals, monsters, plants and personalized natural phenomena. It is argued that Świrszczyńska refers to indigenous beliefs (animism, totemism, fetishism, magic) in order to question Western anthropocentrism and propose alternative perspectives, emphasizing fierce and unconscious human motivations. In the poems the radical otherness of black Africans is highlighted, but nonetheless the collection expresses a sense of solidarity, especially with black women and elderly people.

**Keywords:** myth; ritual; Anna Świrszczyńska; Polish poetry; Sub-Saharan Africa.

Wydany w 1967 roku tom Anny Świrszczyńskiej warto rozpatrywać w kontekstach prądów intelektualnych tej dekady: popularności idei panafrorykanizmu i ruchu *négritude* oraz optymizmu, jaki towarzyszył procesowi dekolonizacji Afryki. Poszukując inspiracji temu, odnajdziemy teksty kultury afrykańskiej, zwłaszcza ludową twórczość ustną: pieśni i bajki, które ukazywały się w Polsce w latach 60. w kilku antologiach oraz w prasie, przede wszystkim w miesięcznikach „Afryka” i „Kontynenty”. „Czarne słowa” wpisują się zatem w nurt afirmacji różnicy, rewaloryzacji odmienności rasowej i płciowej oraz poszukiwania alternatywnych modeli antropologicznych i kulturowych.

Oryginalność ujęcia tematu przez Świrszczyńską polega na naśladowaniu stylu tradycyjnej kultury afrykańskiej i utożsamieniu podmiotu mówiącego z mieszkańcami Afryki Subsaharyjskiej (i czasem też z afrykańskimi zwierzętami). Tak skomponowany tekst tworzy złudzenie pozbawionego dystansu i oceny bezpośredniego kontaktu z obcą, odległą kulturą. Bezkompromisowe przyjęcie optyki Afrykańczyków i Afrykanek zdecydowanie odróżnia ten tom od „kanonicznych” przedstawień Czarnego Kontynentu, przyjmujących punkt widzenia zewnętrznego obserwatora oraz realizujących różne warianty europocentrycznego „antropologicznego spojrzenia”. Wyłaniający się z tomu obraz Afryki pozostaje odmienny od

obecnych w literaturze polskiej wcześniejszych ujęć: naiwnych i nieracjonalnych dzikusów z „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza, Tuwimowskiego Bambo, tańczących wesoło ludożerców Kornela Makuszyńskiego czy też ich groźnej wersji znanej z „Króla Maciusia I” Janusza Korczaka.<sup>1</sup>

W „Czarnych słowach” Świrszczyńska skonstruowała szczególną wizję afrykańskiej duchowości i obrzędowości. Obrazy poetyckie skupiają się na rdzennych wierzeniach, jakby sprzed doświadczenia kolonializmu, zupełnie nieobecnego w tomie. Zmarginalizowane są również wpływy, jakie na kultury Afryki miały religie monoteistyczne: Chrześcijaństwo i Islam. Brak jakichkolwiek odniesień do kultury Zachodu. Jednocześnie wizja Świrszczyńskiej jest synkretyczna: pozbawiono ją elementów charakterystycznych dla poszczególnych grup etnicznych czy imion bóstw z licznych afrykańskich panteonów. Czytelnik nie znajdzie konkretów, które pozwoliłyby rozpoznać specyficzne ludy, obrzędy czy mity. W proponowanej przez Świrszczyńską poetyckiej wizji afrykańskości obecne są natomiast ogólne formy typowe dla tradycyjnych wierzeń takie jak animizm, totemizm czy fetyszyzm. Afrykańskość konstruowana jest za pomocą elementarnych wyznaczników odróżniających kultury Afryki od kultur Zachodu, nie na konkretnych treściach.

Zarazem cykl wierszy pozostaje bliski ważnym tematom podejmowanym przez poetkę w innych tomach, zwłaszcza doświadczeniu ciała, kobiecości czy problematyce społecznej. To otwiera pytanie o status „Czarnych słów”: na ile, podobnie jak wiele sympatyzujących z Afrykanami tekstów dekady lat 60., są one próbą zwrócenia uwagi na głos dyskryminowanej, podporządkowanej imperialnej przemocy mniejszości, a na ile kultura Afryki zostaje tu zawłaszczona i staje się narzędziem do wyrażenia poglądów autorki. Otwarta pozostaje także kwestia politycznych konsekwencji zabiegów stylizacyjnych – znaczeń praktyki naśladowania języka mniejszości i ukrywania się za maską obcości kulturowej.

Z jednej strony bowiem, naśladowując formy ludowej twórczości ustnej, poetka wydobywa jej wartości estetyczne i nadaje jej status literatury pięknej. Jednakże taka nobilitacja w oczach Zachodu przenosi te utwory z pierwotnego kontekstu rytuału i pozbawia znaczeń, które im oryginalnie przypisywano. Znaczenia te są nierozzerwalnie związane z doświadczeniem Czarnych Afrykańczyków. Transfer tych treści w obręb kultury polskiej musi

<sup>1</sup> Zastanawiające, że popularne w ubiegłym wieku literackie portrety Czarnych mieszkańców Afryki często pochodzą z tekstów kierowanych do dzieci i młodzieży. Według Błażeja Popławskiego, spośród lubianych przez młodych odbiorców w PRL-u polskich tekstów literackich o Afryce stereotypom i uproszczeniom wymyka się jedynie *Tomek na Czarnym Łądzie* Alfreda Szklarskiego <http://afryka.org/afryka-widziana-z-peerelu--1---tomek/> (06.08.2019).

wiązać się z redukcją. Główną zasadą tego przeniesienia Świrszczyńska uczyniła przedstawienie radykalnej obcości, bez wpisywania jej w ramy narracji, wyjaśniania ani opatrywania komentarzem. Dzięki takiej strategii wymiar poznawczy tekstów zostaje niejako zawieszony, a ewentualne antropologiczne rekonstrukcje pozostawia się czytelnikowi.

„Czarne słowa” wyrażają uczestnictwo w kulturze, w której mit nie stanowi osobnej sfery fantastycznych opowiadań, ale podstawową zasadę wyjaśniającą funkcjonowanie rzeczywistości. Osoby mówiące w wierszach rozumują i działają zgodnie z kategoriami myślenia mitycznego, postrzegają siebie jako jeden z elementów świata przyrody.<sup>2</sup> W utworach poświęconych obrzędowi ważne miejsce zajmują zwierzęta i ich relacje z ludźmi. Powracającymi tematami są ludzko-zwierzęce hybrydy, ludzie zamieniający się w zwierzęta, zwierzęta o ludzkim statusie i projekty ludzko-zwierzęcych wspólnot. Animizm i antropomorfizm afrykańskich stylizacji skłaniają do odczytywania tomu jako praktyki zmierzającej do destabilizacji antropocentrycznego paradygmatu różnicy między zwierzętami i ludźmi oraz do zaproponowania alternatywnej wizji, akcentującej ich wzajemne powiązania. Służą temu również z jednej strony rewaloryzacja zwierzęcości i kojarzenie jej ze sferą duchową, a z drugiej wysunięcie na pierwszy plan często marginalizowanych aspektów bycia człowiekiem: cielesności, podświadomości czy instynktów.

Spośród dwudziestu czterech wierszy, w dziewięciu pojawiają się zwierzęta – przeważnie są to gatunki występujące w Afryce: hiena, szakal, struś, żyrafa czy lampart. W obrębie metaforyki pojawiają się również wąż i bawół, nie brakuje także zwierząt fantastycznych i monstualnych: wilkołaka i ptaka śmierci. Odmienny od zachodniego model relacji człowiek-zwierzę zostaje ujęty w wierszu zatytułowanym „Sumienie”, będącym projekcją myśli Afrykanina-zabójcy zwierzęcia. Nieokreślenie jego gatunku sprawia, że nabiera ono cech reprezentanta całego świata zwierzęcego.

Zabiłem zwierzę  
pod baobabem.  
Zakopałem jego skórę  
pod baobabem.  
Zakopałem jego zęby  
pod baobabem.  
Zakopałem jego oczy  
pod baobabem.  
(Świrszczyńska 1967, s. 12)

<sup>2</sup> Wybrane cechy myślenia mitycznego rekonstruuje na podstawie: Campbell J., Moyers B. (2007); Eliade M. (1993); Frazer J.G. (2012).

Pojawiające się w utworze monumentalne afrykańskie drzewo, zajmujące ważne miejsce w tradycyjnych wierzeniach, sugeruje rytualne znaczenie zabójstwa. Podobną funkcję ma warstwa brzmieniowa utworu, tj. rytm i powtórzenia oraz wspomniana praktyka zakopywania-grzebania. Wyliczenie części ciała z jednej strony podkreśla jego materialność, a z drugiej podkreśla fragmentaryczność czy rozkład. Zarazem skóra, zęby i oczy mogą wskazywać na potęgę zwierzęcia.

Sumienie zostaje opisane jako powrót części ciała zabitego zwierzęcia, które zwracają się bezpośrednio do podmiotu utworu i stają się instancją mówiącą w wierszu. Noc, jako czas szczególny, stwarza możliwość kontaktu z umarłymi.

Jego skóra przyszła do mnie nocą.  
 To Ty zabiłeś mnie  
 pod baobabem.  
 Jego zęby przyszły do mnie nocą.  
 To Ty zabiłeś mnie  
 pod baobabem.  
 Jego oczy przyszły do mnie nocą.  
 To Ty zabiłeś mnie  
 pod baobabem.  
 (Świrszczyńska 1967, s. 12)

Zawarta w utworze wizja duchowości jest odmienna od obrazu znanego z kultury Zachodu: zwierzę i mężczyzna tworzą wspólnotę komunikacji, zniesiona jest dzieląca ich binarna różnica ontologiczna, odmienne jest również ujęcie materialności i sfery duchowej. Paralela dwóch strof wiersza konstruuje głosy jako ich równoważne i równorzędne.

Wrażliwość osoby mówiącej w wierszu wyraźnie kontrastuje ze stereotypowym obrazem duchowości Czarnych, znanej np. z powieści Sienkiewicza, modelowego tekstu polskiej kultury o Afryce. „Moralność Kalego” oznacza w nim podwójne standardy, relatywizm, nieumiejętność zobiektywizowanej oceny etycznej. Odejście od wyznaczającego zasady nowoczesności myślenia naukowego nie prowadzi osoby mówiącej w wierszu Świrszczyńskiej do amoralności czy zdziecinnienia, ale do większej wrażliwości i w pewnym sensie do projektu wspólnoty i stworzenia możliwości komunikacji. Być może utwór jest również głosem sprzeciwu wobec swobodnego i bezrefleksyjnego zabijania zwierząt, tak typowego dla nowoczesności. Pozbawienie zwierzęcia życia ukazano tu jako czynność moralną, podlegającą sankcji sumienia.

Jako polemizujący z opinią, że Afrykanie są niezdolni do formułowania zobiektywizowanych zasad moralnych, można odczytywać również wiersz pt. „Śpiew magiczny”. Trzy razy powtórzona ogólna zasada religijna wyrażona w formie bezosobowej: „Kto obraził wielkiego fetysza,

ten zginie” ma zastosowanie w konkretnym przypadku osoby mówiącej w wierszu. Jej wypowiedź dotyczy rytualnego, może inscenizowanego, samobójstwa związanego z obrażeniem fetysza – przedmiotu sakralnego, będącego w ramach tradycyjnego afrykańskiego światopoglądu zarazem obdarzoną wolą, sprawczością i duchem osobą:

Zgubiłem moją głowę, żyrafy ją podeptały.  
Nogo moja, kłuję cię,  
brzuchu mój, wydymam cię,  
głowo moja, kręcę cię.  
Kto obraził wielkiego fetysza, ten zginie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 14)

Notabene, właśnie wielki fetysz pojawia się w 39 rozdziale powieści Sienkiewicza. Duchowość Afrykańczyków przedstawiona jest w niej w najlepszym razie z pobłażliwością i dystansem, a jedynym dyspozytorem prawdy jest stojący po stronie zachodniej racjonalności narrator. To europejska optyka nadaje sens działaniom Afrykańczyków lub im go odbiera, a polski nastolatek ochoczo stawia się w pozycji pośrednika między bóstwem a spotkaną grupą etniczną;

Król opowiadał o tym fetyszu, że spadł niedawno z księżycy, że był biały i że miał ogon. Staś oznajmił, że to on właśnie wysłał go na rozkaz dobrego Mzimu i mówiąc tak nie rozminął się bynajmniej z prawdą, gdyż pokazało się, że „wielki fetysz” był po prostu jednym z latawców puszczonech z Góry Lindego. (Sienkiewicz 1973, s. 304)

Świrszczyńska świadomie przedstawia odmienną perspektywę. Efektem tej strategii jest niejednoznaczność utworu: wyrwana z rytualnego kontekstu wypowiedź otwiera możliwości różnych odczytań. Zachodnia wiedza o świecie i aparat pojęciowy okazują się niewystarczające, aby opisać przedstawione w wierszu praktyki: pozostaje niejasne, czy mamy do czynienia z samobójstwem, czy raczej z aktem magii; na ile rytualne czynności są metaforą, a na ile faktycznie się wydarzają – i jak rozumie je osoba mówiąca w wierszu.

Samookaleczanie czy też zadawanie sobie śmierci w kontekście rytuału nie jest aktem prywatnym czy osobistym, ale raczej bezosobowym wypełnieniem obowiązku wynikającego z religijnej zasady. Zwracanie się podmiotu do części własnego ciała niejako z pozycji zewnętrznej wyraża zarazem jego dezintegrację, oddzielenie od materialności, być może w ramach praktyk transowych czy ekstatycznych. Artykułowane czynności (przekłuwanie, palenie, topienie) są dla ciała destrukcyjne, towarzyszą im afrykańskie zwierzęta, a zagubione organy, poszukiwane są przez groźne postaci z kręgu etnicznych wierzeń. Dezintegracji wewnętrznej towarzyszy

poczucie zależności od świata zewnętrznego: zwierzęcego i duchowego. W tym ujęciu podmiot nie jest kategoryzowany osobno, ale stanowi współzależną część większej, nierzadko wrogiej mu całości.

Przypisywanie stanów wewnętrznych elementom ciała może być naśladowaniem tekstów kultury afrykańskiej. W epopei „Lutnia Gasira” niepokój i nerwowe oczekiwanie głównego bohatera są wyrażone przez rozbicie cielesnej integralności. Nieobecność serca i gryzienie go przez szakala okazują się sposobem opisanego wewnętrznego konfliktu, skądinąd bliskiego antropologicznym rozważaniom Freuda dotyczącym ambiwalencji synowskich uczuć: Gasiro oczekuje śmierci starego ojca, aby przejąć po nim władzę.

Serce Gasira gryzł szakal. Gasiro rozmawiał co dzień ze swoim sercem:

- Kiedy umrze Nganamba? Kiedy królem będzie Gasiro? [...]

Serce jego było jednak nieobecne. Serce jego wsłuchiwało się w oddech Nganamby. Jego serce było pełne narzekania i bólu. (Frobenius, Gelber 1959, s. 14)

„Sumienie” i „Śpiew magiczny” przedstawiają więź między ludźmi i zwierzętami cechującą tradycyjne kultury. W pierwszym wierszu zabicie zwierzęcia nie uchodzi bezkarnie: zwierzę pełni ważną funkcję w rytuale, gdyż nie zostało uznane za istotę niższą, gorszą czy osobną od człowieka, ale stanowi potężną instancję, która ma realny wpływ na ludzkie życie i z którą zawiązuje się szczególne przymierze. W drugim zwierzę zagraża człowiekowi lub też ma moc wymierzania sprawiedliwości.

Wizja antropologiczna Freuda blisko koresponduje z treścią stylizacji i pozwala wydobyć ich uniwersalizujące znaczenia. Wyraźnie obecny w tomie totemizm opiera się na zwierzęcym tabu, którego najbardziej podstawową zasadę stanowi, obok zakazu kazirodztwa, zakaz zabijania zwierzęcia totemicznego. Zarazem wg. Freuda tabu dotyczy największych podświadomych pragnień i dlatego budzi w człowieku wewnętrzny konflikt. W tym ujęciu wiersze Świrszczyńskiej przedstawiają zderzenie jednostki z uniwersalnym, koniecznym i niewytłumaczalnym zakazem oraz poczucie winy po jego złamaniu – a zatem pierwsze, najbardziej podstawowe wymiary moralności i sumienia, będące, w teorii wiedeńskiego lekarza, początkiem i źródłem kolejnych ograniczeń kulturowych.

Poczucie winy ma dwa źródła – pisze Freud w „Kulturze jako źródle cierpienia” – jednym z nich jest lęk przed autorytetem, drugim lęk przed własnym super-ego. Efektem dynamiki ego i super-ego jest masochistyczna potrzeba kary – takiej, jaką wymierza sobie osoba mówiąca w wierszu Świrszczyńskiej. Wyszczególnienie części ciała, wątek pojawiający się w kilku utworach tomu, może odnosić się z jednej strony do psychoanalitycznej teorii rozbicia jedności podmiotu, jego konfliktów wewnętrznych i

kompleksów, a z drugiej do zdestabilizowanego przez Freuda przekonania o jasnych granicach, osobności i autonomii „ja”.

Poczucie winy, srogość „nad-ja” jest zatem tym samym, co surowość sumienia, jest przyznanym „nad-ja” postrzeżeniem, że oto jest w ten sposób nadzorowane, to ocena napięcia istniejącego między jego dążeniami a wymogami „nad-ja”; leżący u podstaw tego całego stosunku lęk przed ową instancją krytyczną, potrzeba kary, jest jednym z przejawów popędów „ja”, które pod wpływem sadystycznego „nad-ja” stało się masochistyczne, to znaczy wykorzystuje część obecnego w nim popędu niszczenia skierowanego do wewnątrz do erotycznego związania się z „nad-ja”. (Freud 1998, s. 220)

Wątki bliskie psychoanalizie pojawiają się także w innych wierszach. Autorytet zwierzęcia jest tematem utworu o tytule „Raj lampartów”. Zwierzę zostaje utożsamione z ojcem, a więc z figurą siły i władzy. Podmiot wiersza zabił ojca-lamparta i z tego powodu po własnej śmierci nie będzie mógł wstąpić do lamparciego raj. Złamał tabu, a zatem musi przejść przez rytuał oczyszczenia, który pozwoli odbudować międzygatunkową więź:

Zabiłem ciebie, ojczy lamparcie,  
ja, który po śmierci stanę się także lampartem.  
Biada mi.  
(Świrszczyńska 1967, s. 25)

Określenie tożsamości ojca przez afrykańskie zwierzę także można odczytywać jako znak praktyk totemicznych, zgodnie z którymi zwierzę jest przodkiem klanu, którego członkowie po śmierci przybiorą jego postać. Przodek może wcielić się w zwierzę, jak również dusza zwierzęcia może wejść w ciało człowieka. Co więcej, zwierzę jest w tym ujęciu świętością. Status ludzi-zwierząt w wierszu Świrszczyńskiej nie jest zatem precyzyjnie dookreślony, pozostaje jednak hybrydyczny, przekraczający granice zachodniego paradygmatu.

Utożsamienie ojca ze zwierzęciem totemicznym jest ważnym wątkiem dzieła Freuda, gdyż tworzy spójność między dwoma pierwotnymi zakazami: zabójstwa zwierzęcia i kazirodztwa. W „Totemie i tabu” Freud argumentuje, że chłopiec, tak jak mężczyźni w elementarnych kulturach, dostrzega swoje głębokie powinowactwo ze światem zwierząt, jednocześnie odczuwając przed nim lęk (Freud 1993, s. 126-131). Zwierzę totemiczne staje się substytutem ojca: pokusa jego zabicia oraz poczucie winy po tym czynie są wyrazem ambiwalencji uczuć, którym towarzyszy całkowite utożsamienie się podmiotu ze zwierzęciem. U podstaw pragnienia zabójstwa leży więc kompleks Edypa. Charakterystyka myślenia totemicznego staje się u Freuda kluczem do zrozumienia dzisiejszego położenia człowieka, a poczucie winy i bunt synów wobec ojców stanowią w tym ujęciu ogólną zasadę funkcjonowania kultur. Tę uniwersalność afrykańskiej kultury i jej zdolność

do wytłumaczenia kondycji nowoczesnego człowieka wydobywa również Świrszczyńska.

W wykreowanym przez poetkę świecie świat duchowy, czy to wewnętrzny czy zlokalizowany poza podmiotem, często przybiera wymiar zwierzęcy: zwierzę wraca jako sumienie, współuczestniczy w religijnym rytuale, także zaświaty należą do zwierząt. W wierszu „Zwycięski wojownik umiera” spotkanie ze śmiercią przedstawione jest jako taniec, który wedle afrykańskich tradycji stanowi konieczny element obrzędów, pozwala na przekroczenie sfery doczesnej oraz ustanawia kontakt z bogami i duchami przodków. Osoba mówiąca w wierszu naśladuje taniec mitycznych zwierząt i roślin i tym samym nadaje mu transgresyjny charakter. Umieranie jest więc procesem łączenia się z wymiarem pozaludzkim: roślinnym, zwierzęcym i światem zjawisk atmosferycznych, które razem budują niematerialny wymiar egzystencji.

Ja tańczę jak ptak ognia,  
ja tańczę jak ptak błyskawicy.  
śmierć idzie do mnie.

Ja tańczę jak wąż tęczy,  
ja tańczę jak drzewo słońca,  
śmierć idzie do mnie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 17)

W „Czarnych słowach” poetka zbliża do siebie wymiar ludzki i zwierzęcy, natomiast obraz płci jest w tej liryce silnie spolaryzowany: światy kobiet i mężczyzn są od siebie oddzielone, inne są również ich atrybuty. Kobiety kojarzone są z życiodajnymi siłami, mężczyźni z agresją i destrukcją. Dwukrotnie w tomie pojawia się wątek ojcobójstwa. W utworze pt. „Zabiłem ojca mojego szakala” osobą mówiącą w wierszu jest mężczyzna zabity (i zjedzony) przez swojego ojca, a następnie wskrzeszony przez matkę.

Ojcowie zostają zatem utożsamieni z groźnymi dla człowieka drapieżnikami: lampartem i szakalem. Figura szakala w mitologiach nabiera ponurych znaczeń. Jako mężczyznę-szakala przedstawiano staroegipskiego boga śmierci, Anubisa, a jedną z prerogatyw tego bóstwa było zjadanie ludzkich ciał. Również wątek ojca zjadającego syna (i jego powrotu do życia) znajduje swoje realizacje w mitologiach, także w micie o Chronosie-Saturnie. Jednak u Świrszczyńskiej akcent w utworze położony jest na sprawczość kobiety, jej umiejętność dawania i wskrzeszania życia oraz na trwanie jej rytualnego tańca i śpiewu – wskazują na to powtórzenia czasowników w czasie niedokonanym:

Moja matka czarownica,  
mój ojciec szakal.  
Moja matka mnie urodziła,

mój ojciec mnie zjadł.

Matka zebrała moje kości,  
matka liczyła moje kości.

Liczyła moje kości,  
śpiewała.  
Liczyła moje kości,  
tańczyła.

Liczyła moje kości,  
liczyła moje kości,  
aż ja ożyłem.  
Aż ja ożyłem i zabiłem ojca mojego szakala.

Matka tańczyła.  
(Świrszczyńska 1967, s. 21)

Także w tym wierszu wyeksponowane jest rytualne, transgresyjne znaczenie tańca. Zgodnie z zasadami magii sympatycznej część jest powiązana z całością, a analogiczne lub pozostające ze sobą w kontakcie elementy zawsze na siebie oddziałują. Dlatego działania matki polegają na zbieraniu i liczeniu kości syna: w przedstawionym światopoglądzie wymiary materialny i duchowy nie są sobie przeciwstawione, ale przenikają się. Co zastanawiające, w tomie Świrszczyńskiej magia stanowi domenę kobiet i jest polem ich autonomicznych, niezależnych i skutecznych działań w radykalnie patriarchalnej afrykańskiej kulturze.

Doświadczenie stawania się zwierzęciem przez kobietę opisuje wiersz „Poślubiłam wilkołaka”. Kontekstem do wiersza może być kongijska bajka „Wilkołak”, która ukazała się po polsku w antologii afrykańskich bajek w 1959 r. Bohaterka bajki zostaje zmuszona do małżeństwa z wilkołakiem: człowiekiem, który na noc zamienia się w ludożerną hienę lub – z perspektywy leśnych zwierząt, która również pojawia się w bajce – na dzień zmienia się w mężczyznę. Kulturowy obraz hieny w Afryce – jak i w Europie – jest zdecydowanie negatywny: padlinożerne, nocne, agresywne i żyjące w matriarchatach zwierzę jest symbolem zła i okrucieństwa. I choć kobieta w bajce nie jest szczęśliwa i z pomocą starej wiedźmy udaje jej się uciec od męża, aby wrócić do wioski, w trakcie małżeństwa śpiewa m. in. taką piosenkę:

Spójrz, dziki zwierz mnie poślubił  
hia malombe, hia malombe,  
a jam jest jego młodą żoną.  
Spójrz, krwawy zwierz mnie pochwycił  
hia malombe, hia malombe,  
i to jest moje szczęście.  
(Frobenius, Gelber 1959, s. 163)

Kobiecy głos w wierszu Świrszczyńskiej jest bliski temu z kongijskiej bajki. Rozbudowany zostaje wątek dwoistości doświadczenia relacji z wilkołakiem: przerażenia i szczęścia. Świrszczyńska wydobywa także zestawienie miłości i antropofagii, które kwestionuje jasny podział na ludzkie i nie-ludzkie. Kanibalizm jest znakiem radykalnej obcości, podkreśla zwierzęce oblicze wilkołaka i wyklucza go ze wspólnoty ludzi. Zarazem w wierszu jest zestawiony z miłością – po freudowsku stając się figurą seksualnej rozkoszy i spełnienia. Potworność wilkołaka jest destrukcyjna i zarazem upragniona, budzi przerażenie, ale staje się też źródłem kobiecej siły. Tym samym powraca tu wątek masochistycznych pragnień, obecny już w „Śpiewie magicznym”:

Zaślubiłam wilkołaka,  
zaślubiłam wilkołaka.  
Moje ciało porasta sierścią,  
krzyczę ze szczęścia.  
(Świrszczyńska 1967, s. 9)

Porastanie sierścią jest znakiem transgresji: stawania się zwierzęciem, ale również przekroczenia pewnego modelu kobiecości. Podmiotka wiersza porasta sierścią wbrew zachodniemu tabu kobiecego owłosienia – łączącego się w kulturze z męskością, agresją czy właśnie zwierzęcością, ale również seksualnością i dojrzałością płciową. Wobec kulturowego nakazu gładkiej skóry, symbolizującej niewinność i czystość, zwierzęca sierść jest metonimią ekstazy. Choć zatem tradycyjne kultury Afryki często przewidują możliwość transformacji człowieka w zwierzę, tutaj afrykańska duchowość przede wszystkim dostarcza języka do opisanie przyjemności seksualnej (czarnej) kobiety.

Ważne miejsce w tomie zajmuje temat jedzenia i zjadania: najadania się do syta lub cierpienia głodu, jak również doświadczenie bycia zjadanym. Postaci z wierszy są zjadane przez zwierzęta, potwory, swoich ojców i wrogów. Zjadanie i stawanie się pokarmem jawią się jako elementarne, zwyczajne praktyki, w najbardziej podstawowym, fizycznym wymiarze budują ciągłość między jednostką a światem zewnętrznym, zwłaszcza innymi żyjącymi istotami. Bycie ogniwem łańcucha pokarmowego jest tu ważnym wymiarem egzystencji. Zarazem wspólnota jedzenia i stawania się jedzeniem stanowi rytuał, misterium współ-bycia w świecie.

Niejedzenie oznacza głód i śmierć, a zjadanie łączy się z doznawaniem przyjemności, również seksualnej. Centralnym miejscem ludzkiego ciała jest w tomie Świrszczyńskiej brzuch – jest on obdarzony sprawczością i autonomią, w brzuchu niczym w naczyniu zlokalizowane są ludzkie stany emocjonalne. W ten sposób wypowiada się podmiotka wiersza „Taniec miłosny”:

W moim brzuchu jest szczęście.  
Moje włosy się śmieją,  
mężczyzna idzie do mnie.  
(Świrszczyńska 1967, s. 27)

Również seksualność nie stanowi w utworach ani sfery tabu, ani domeny przeżyć duchowych, lecz porównywana jest do jedzenia. W „Wieczornej pieśni żony rybaka” kobieta zostaje zestawiona z mięsem ryb, całe jej istnienie wyznacza „mięśność”. Podstawowym wymiarem egzystencji jest materialność, fizjologiczność, którą człowiek dzieli z innymi gatunkami i która decyduje o przynależności do kategorii istot żywych.

Jednocześnie zjedanie drugiej osoby jest znakiem jej całkowitego zdominowania, pokonania i unicestwienia. Kobieta i dzieci z wiersza „Opowieść o pustym koszu” zostają zjedzone przez ptaka śmierci. Instancjami mówiącymi są tu – oprócz głosu opowiadacza – mąż, ptak i pusty kosz. Kobieta i dzieci, wypędzone przez męża i kolejno zjedzone przez ptaka, nie wypowiadają żadnych słów, jedynie milcząco doświadczają zapowiedzianego kobiecie losu. Tytułowy pusty kosz jest obrazem pustki i nieobecności, które stają się główną figurą utworu. Nieco bajkowa historia zastanawia brakiem dokładniejszego opisu motywacji i uczuć postaci, jak również komentarza czy tradycyjnego pouczenia dla odbiorcy. Czytana jako świadectwo informacji o kulturze, z której pochodzi, „Opowieść” byłaby obrazem nie tylko patriarchalnej hierarchii społecznej, w której życie kobiety całkowicie zależy od męża, ale też niemej zgody człowieka na wszystko, co przyniesie los, nawet na śmierć. Powrót pustego kosza staje się też sposobem mówienia o położeniu kobiet i dzieci w radykalnie patriarchalnej rzeczywistości. Utwór wpisuje się w tym samym w ważny dla tomu wątek: Świrszczyńska z jednej strony zwraca uwagę na los czarnej kobiety w Afryce Subsaharyjskiej, a z drugiej wiersz może być czytany jak bajka czy przypowieść opisująca uniwersalne kobiece doświadczenie.

Mężczyzna wypędził kobietę.  
– Weź do kosza swoje dzieci.

Kobieta idzie lasem,  
niesie w koszu dzieci.  
Ptak śmierci mówi do niej:  
– Zjem twoje dzieci, kobieto.

Kobieta idzie lasem,  
ona nie ma już dzieci.  
Ptak śmierci rzekł:  
– Zjem cię, kobieto.

Pusty kosz wrócił do wsi,  
Kosz powiedział do mężczyzny:

– Nie ma już kobiety  
ani dzieci.  
(Świrszczyńska 1967, s. 19)

Również uniwersalizującą wymowę ma wiersz o zakochanej hienie. Hiena, na ogół postrzegana jednoznacznie negatywnie, została tu uszlachetniona i wyrwana ze stereotypu zmaskulinizowanego, agresywnego zwierzęcia. Tak jak wcześniej szakal, hiena jest też znakiem obcości – gatunek gorącego klimatu przypomina o egzotycznym wymiarze utworu. Jednocześnie jednak dobrze znana poetyka bajki ezopowej buduje obraz powinowactwa kultur i wskazuje na podobieństwo bajkowych treści w różnych częściach globu.

Wątek radykalnego patriarchatu, akceptacji okrutnego losu i jedzenia jako aktu ostatecznego zdominowania i unicestwienia pojawia się także w utrzymanym w tomie męskiej rezygnacji zamykającym tom wierszu „To jest walka ostatnia”, przedstawiającym głosy mężczyzn ruszających do bitwy skazanej na klęskę. Polecenie zabójstwa zależnych członków rodziny przywołuje historie znane też z zachodniej kultury. Niezgoda na poddanie się i niewolę jest jednocześnie spełnieniem elementarnej zasady porządku patriarchalnego, w którym mężczyźni dysponują życiem kobiet i dzieci.

Modlitewne prośby skierowane do ciał niebieskich funkcjonują w tomie jako element myślenia animistycznego, ale zarazem rysują związek z transcendencją, podobnie jak motyw patrzenia w niebo, w tekstach tomu budujący wzniosłość momentu narodzin i śmierci. Siła bawołów oznacza już tylko odważne stawienie czoła śmierci, być może łączy się z obecną w poezji Świrszczyńskiej mitologią krów: zwierząt boskich, silnych i wytrwałych.

Gwiazdo poranna, daj nam siłę bawołów.  
To jest walka ostatnia.  
Zabijcie żony,  
zabijcie dzieci,  
zabijcie matki.  
Umrzemy, patrząc w niebo,  
oni jutro zjedzą nasze serca.  
Oni zjedzą nasze serca,  
nie znajdą w nich lęku.  
(Świrszczyńska 1967, s. 30)

W świecie „Czarnych słów” bycie zjedzonym, czyli całkowicie unicestwionym, bywa losem zarówno kobiet, jak i mężczyzn, a cierpienie jest losem wszystkich. Świrszczyńska ukazuje radykalną patriarchalność afrykańskich kultur, jednocześnie jednak wyraźnie akcentuje wyłączone obszary sprawczości i autonomii kobiet, takie jak magia, kobieca przyjemność seksualna czy wreszcie zdolność do rodzenia i uczucia macierzyńskie. Aż dwa spośród utworów dotyczą dzieciobójstwa. W obu zarysowana została ekstremalna sytuacja, a konstrukcja tekstów, w których

głos należy do dzieciobójczyni, zmusza do przyjęcia jej punktu widzenia. Przestrzeń mitu i radykalnej obcości kulturowej otwiera więc możliwość przedstawienia odmiennej perspektywy i staje się sposobem mówienia na tematy źle widziane, czy też zupełnie marginalizowane.

„Czarne słowa” konstruuja oryginalny, wieloznaczny i złożony obraz duchowości Afrykańczyków, daleki od stereotypowych, uproszczonych ujęć, które kształtowały polski obraz kultur ludzi zamieszkujących ziemie na południe od Sahary. Świrszczyńska rezygnuje z takich strategii opisywania rdzennych wierzeń, które nadawałyby prawomocność nowoczesnej perspektywie – jest odwrotnie: afrykańskie stylizacje służą jej do zakwestionowania podstawowych kategorii zachodniej kultury. Elementy myślenia mitycznego i radykalna obcość pozwalają przedstawić alternatywną wizję człowieczeństwa, w której nowoczesna racjonalność i obiektywność zostaje zastąpiona przez wrażliwość i poczucie jedności człowieka ze światem roślin, zwierząt i nieożywionych sił natury.

Prezentowany obraz daleki jest także od utopijnej, naiwnej sielanki znanej z debiutanckiego tomu poetki (Świrszczyńska 1936, s. 10, 22).<sup>3</sup> Afrykańska maska służy do przedstawiania człowieka w sytuacjach ekstremalnych: w szczególności ekstazy, śmierci, głodu i zabójstwa których znakiem jest wielokrotnie powracający w tomie motyw kobiecego krzyku. Świrszczyńska rewaloryzuje materialność i seksualność, ale zarazem wydobywa marginalizowane przez nowoczesne kultury elementarne pragnienia i instynkty – w tym pragnienie samozniszczenia i zadawania śmierci.

W tomie kreowany jest typ podmiotowości targany konfliktami i pozbawiony spójności wewnętrznej. Wyrazem tego braku jest dystans mówiącego „ja” do ciała, ulegającego w tym ujęciu fragmentaryzacji. Jednak postaci z wierszy nawet w sytuacjach krańcowych akceptują swoje położenie i współdziałają z pozaludzkim światem zewnętrznym. Dezintegracji wewnętrznej towarzyszy bowiem ujmowane na wiele sposobów pokrewieństwo człowieka i innych istot żywych. Ciągłe i płynne transformacje między ludźmi, zwierzętami i potworami skłaniają do alternatywnych ujęć kategorii człowieczeństwa.

Osoby mówiące w wierszach należą do nieuprzywilejowanych mniejszości: Czarni, kobiety i starcy nie wyznaczają uniwersalnego paradygmatu człowieczeństwa, ale często są sytuowani na jego marginesach. Oddając głos zwierzętom, dzieciobójczyniom czy starej, czarnej kobiecie, poetka rozbija hegemonię kartezjańskiego męskiego podmiotu. Mit kwestionuje scjentyzm i tworzy przestrzeń dla odmiennych racjonalności,

<sup>3</sup> „Kołysanka” i „Sielanka” w późniejszych zbiorach pierwszy z utworów nosi tytuł „Kołysanka egzotyczna”.

zwierzęcości i potworności, a tym samym daje narzędzia do przekroczenia typowych dla Zachodu sposobów myślenia o człowieku. Zarazem konstrukcja podmiotu w utworach zakłada empatyczną lekturę i buduje solidarność z czarnymi mieszkańcami Afryki oraz nadaje ich kulturze cechy uniwersalne i ogólnoludzkie. „Czarne słowa” pozostają jednak awangardowym eksperymentem. Cieleśność, patriarchy, wojna i relacje ze zwierzętami to tematy, które Świrszczyńska opisze w swoich następnych tomach poetyckich zdecydowanie odmiennym językiem.

**Bionote:** Ewa Róża Janion holds a PhD in Cultural Studies. She is a post-doctoral fellow at the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw. Her research focuses mainly on the Modernist literature and its recent gender and queer interpretations. Her other fields of interest are digital humanities and minority cultures.

**Author’s address:** [ewajanion@gmail.com](mailto:ewajanion@gmail.com)

## Bibliografia

- Campbell J. and Moyers B. 1988, *The Power of Myth*, Flowers B. S. (ed.), Doubleday, New York; tł. Kania I. 2007, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, Znak, Kraków.
- Eliade M. 1993, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Frazer J.G. 2012, *Złota gałąź: studia z magii i religii, Vis-à-vis Etiuda*, Kraków.
- Freud S. 1913, *Totem und Tabu*, Hugo Heller & Cie, Leipzig und Wien; tł. Prokopiuk J. i Poręba M. 1993, *Totem i tabu*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Freud S. 1930, *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien; tł. Ochocki A., Poręba M. i Reszke R., *Kultura jako źródło cierpień*, w Reszke R. (opr.) 1998, *Pisma społeczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa, t. IV.
- Frobenius L. i Gelber A. 1959, *Bajki murzyńskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Popławski B. 2011, *Afryka widziana z peerelu (1): Tomek*, <http://afryka.org/afryka-widziana-z-peerelu--1---tomek/> (06.08.2019).
- Sienkiewicz H. 1973, *W pustyni i w puszczy*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa.
- Świrszczyńska A. 1936, *Wiersza i proza*, nakładem autora, Warszawa.
- Świrszczyńska A. 1967, *Czarne słowa. Stylizacje murzyńskie*, Wyd. Literackie, Kraków.



## МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КНИГИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГАСТРОЛИ»

KRISTINA VORONTSOVA  
SIEDLCE UNIVERSITY OF NATURAL SCIENCES AND HUMANITIES

**Abstract** – This paper analyses Helena Shvarts’s book of short stories *Literary Tours* (2000), the origin and functional patterns of mythopoetic intertexts there in the paradigm of specific Russian Women’s fiction in the context of postmodern ethics and aesthetics: like other contemporary women-writers, Shvarts utilizes intertextuality and myths, biblical symbols and cultural code to be recognized by attentive readers. Fiction and non-fiction are overlapped in these memoirs which is typical of Russian Women’s writing as well, so episodes from the author’s own biography could be a fruitful soil for investigation the Myth as it is, in which oriental and western traditions and philosophies are intertwined. In Helena Shvarts’s poetic conception of the world a cross-cultural dialog between different types of civilizations (East and West) or/and archaic resources of modern European mentality had always been a fundamental basis of the narrative. *Literary Tours* represents a multileveled cultural utopia, in which Ancient Greek, Ancient Egyptian, Scandinavian and Taoist myths not only coexist peacefully in consciousness of a Poet as a representative of Gods, but also have an influence on the modern reality.

**Keywords:** Helena Shvarts; eschatological myths; Heracles; Ragnarok; Osiris.

*Русская поэзия – такой сложный миф – с её чудищами и невиданными жертвами, ухающей совой и Дервишем. Видно, мифотворчество тоже один из наших инстинктов. Мы и свою жизнь, и чужую не можем иначе осмыслить, чем как миф. И культура, и история – все это мифы. Это – единственная форма переработки реальности, делающая её хоть сколько-нибудь удобоваримой, вроде как еды для детей.*  
(Е. Шварц «Определение в дурную погоду», 2008, С. 231–232)

### 1. Введение

Елена Андреевна Шварц (1948–2010) – поэтесса, писательница, переводчица, одна из ключевых фигур неофициальной «ленинградской второй культуры» 70-х годов XX века, известная своим скандальным богемным житнетворчеством и визионерской поэтикой, а также особой заинтересованностью в духовных и религиозных темах, отвергаемых советским обществом на официальном уровне.

Её произведения в стилистике русского постмодернистского направления необарокко<sup>1</sup> распространялись в СССР исключительно в самиздате и на квартирных чтениях для немногочисленной публики. В то время как за границей стихи Шварц начали успешно печататься, уже начиная с 1978 года, русскоязычной читающей аудитории её оригинальное творчество широко стало известно только после перестройки.

Несмотря на то, что структурно сложные, многоуровневые стихотворения и маленькие поэмы автора в течение многих десятилетий привлекают исследовательский интерес литературоведов России, Италии, Польши, Болгарии, США, Великобритании, Германии, прозаическое наследие поэтессы является поистине филологической *terra incognita*, хотя и составляет по объёму практически половину пятитомного собрания сочинений.

По мнению критика Валерия Шубинского, этот пласт творчества Елены Шварц практически не обладает художественной самоценностью и его можно рассматривать исключительно как дополнение к поэзии, помогающее проследить ресурсы и генезис её культуроцентричных стихотворений (Шубинский 2004).

Однако, на наш взгляд, данное мнение представляется не вполне корректным, так как не учитывает жанровое разнообразие и тематическое богатство творческого наследия автора, которое, конечно, с одной стороны, является любопытным примером «прозы поэта», но, с другой стороны, может быть проанализировано в парадигме русской женской прозы XX–XXI века. Несмотря на то, что сама автор никогда не декларировала принадлежности к тому или иному литературному направлению, *Women's writing* она близка концептуально и стилистически: героини и авторские маски отражают женский взгляд на мир, а круг тем весьма типичен для данного типа русского письма. В него попали, например, семья, старение, принятие собственного тела, детство, одиночество и так далее (Зумбулидзе 2011; Черняк 2010).

Кроме того, в прозе Шварц, возникающей на стыке постмодернизма и реализма, художественного вымысла и *non-fiction*, активно используются интертексты (особенно, конечно, Петербургский текст), мифопоэтика, библейский код, образ нового маленького человека эпохи брежневского застоя, публицистичность стиля и автобиографизм: автор часто наделяет персонажей эпизодами из своей

<sup>1</sup> С точки зрения Марка Липовецкого, теоретика русского постмодернизма, эстетика необарокко предусматривает, в первую очередь, «ремифологизацию культурных руин и фрагментов» (Липовецкий 2000). Таким образом, можно утверждать, что в творчестве Елены Шварц миф играет ключевую роль на онтологическом уровне. Его деконструкция и реконструкция являются и средством, и целью.

жизни или собственными мыслями, часто дословными, озвученными в более ранних текстах.<sup>2</sup> Эти произведения – своеобразная игра с аудиторией, рассчитанная на узнавание культурного кода и сложной перекрёстной системы цитат и самоцитат и, как следствие, – на размывание границы между автором и читателем.

По мнению Михаила Эпштейна, понятия «культура» и «миф» являются ключевыми для всей эпохи постмодернизма (Эпштейн 1988, С. 149), что в высшей мере справедливо и для художественного небарочного мира Елены Шварц: в нём сочетаются восточные и западные традиции, философии и религии, а интерес к культуре здесь является основополагающим краеугольным камнем бытия, на который автор смотрит через призму неизменной иронии. Ольга Мартынова, говоря о художественном мире поэтессы, отмечает по этому поводу: «Культура расположилась, как посуда на кухне, как бельё в тазике. Это её быт, она с этим, она в этом живёт – и не церемонится! Она блюёт культурой, она потеет ею» (Мартынова 2010). Точно так же Шварц абсолютно «не церемонится» и с мифом: при этом, относясь к нему без пиетета, она никогда не высмеивает мифопоэтические стратегии и не опускается до пародии. Постмодернистская авторская ирония позволяет сконструировать синтетический художественный мир с универсальными законами, понятными представителям и Востока, и Запада.

В рамках данного исследования мы постараемся на примере книги «Литературные гастроли» (2000) проследить источники функциональных паттернов мифопоэтического интертекста, относящихся к различным культурам, что представляется продуктивным для изучения авторского феномена как такового и определения места прозаического наследия Шварц в контексте женской прозы XX–XXI века. Именно миф, подвергаемый деконструкции под влиянием авторской иронии, здесь является триггер-фактором, направляющим движение сюжета сборника с самого начала и до поистине эсхатологического конца.

<sup>2</sup> Так, например, в повести 2007 года «Концерт для рецензий» главный герой в день смерти Сталина встречает у бани на Чайковской вблизи Арсенала молодую женщину и слишком радостную для такого события маленькую девочку. Мать одёргивает дочку, так как веселье во время всенародной скорби по случаю кончины «отца народов» слишком опасно. Внимательный читатель в данном контексте понимает, что герой встречается со своим собственным демиургом-создателем, так как подобный случай Шварц описывала в автобиографической миниатюре «Способ передвижения», которая входит в книгу «Видимая сторона жизни». Совпадают и место, и время действия, с помощью чего читатель в очередной раз ощущает авторскую иронию и зыбкость границы между вымыслом и реальностью в прозе автора. Более того, подобным образом создаётся персональный авторский миф, столь характерный для русского постмодернизма в целом.

Рассмотрим данный процесс на примере мифов, представляющих различные мировые геокультуры и репрезентирующих универсальные сюжеты, сходные для многих народов мира. В данном случае география наиболее тесно связана с мифопоэтикой, что обусловлено проблематикой сборника и авторскими интенциями.

## 2. Постмодернистская ирония в «Литературных гастролях» Елены Шварц: (де)сакрализация и пастишизация мифов

### 2.1. Мифы о трансгрессии и мифы о вечном Пути

Заглавие книги связано с темой «потерянного рая», лейтмотивом проходящей через большинство прозаических текстов Елены Шварц. Детство будущая писательница провела в Ленинграде в Большом Драматическом Театре имени Товстоногова, где её мать, Дина Шварц, была легендарным завлитом и правой рукой режиссёра многие десятилетия. Девочкой поэтесса часто ездила с матерью и труппой в разные города и республики СССР и именно тогда поняла, что гастроли – это буквально её «идеал жизни» (Шварц 2008b, С. 180).

После падения железного занавеса она, уже самостоятельно, стала ездить на поэтические фестивали, и эти впечатления легли в основу рассматриваемого сборника. Именно поэтому карты реальных перемещений Елены Шварц и её героини совпадают: Лондон, Нью-Йорк, Иерусалим, Белфаст, Рим, Стокгольм, венгерский Печ, Сербия и так далее.

Книга рассказов «Литературные гастроли» состоит из 15 коротких историй, *Предисловия* и открывается эпиграфом из Псалтыри: «Ибо странник я и пришлец как и все отцы мои» (Шварц 2008a, С. 177). От внимательного читателя не ускользнёт тот факт, что библейский текст воспроизведён здесь нарочито неточно. В оригинале читаем: «Ибо странник я у Тебя и пришлец, как и все отцы мои» (Пс. 38.13). Скрывая обращение к Богу, автор искажает первоначальный смысл о преходящей природе суетного физического мира на пути к бессмертию души после смерти и делает акцент на «охоте к перемене мест», идее вечного странничества и вечного возвращения, а также, само собой, на «отцах». Так, фрагментированный библейский код становится универсальным претекстом для актуализации мифов о всех культурных героях-путешественниках: от Геракла, Ясона, Одиссея до, непосредственно, автора и её героини и *alter ego* – Тины Бриллиант.

*Предисловие* начинается словами, демонстрирующими взгляд на мир (реальный и художественный) через призму мифа и авторского необарочного сознания:

Геракл вошёл в Эреб на мысе Тенар, а вышел в Трезене. Шёл, значит, под землёй на полночь, довольно далеко.

С нами часто случается то же, что с богами. Спустишься в парижское подземелье и вдруг через длинное мгновение забывая находишь себя в Нью-Йорке, в ирландском кафе у Сентрал-парка, официант подносит зажигалку, и то ли её слабый свет, то ли серо-зелёный блик, ещё не остывший отсвет твоего опасного странствия отражается в его слегка удивлённых глазах. (Шварц 2008а, С. 178)

В данном отрывке речь идёт об одном из подвигов Геракла – пленении трёхглавого пса Цербера, бессонного стража подземного царства мёртвых. С помощью богов герой побеждает саму смерть, спустившись в Аид (Шварц, однако, употребляет название Эреб, использованное Платоном, «царство вечного мрака», хаоса) и вернувшись в мир живых вместе с Пирифоем и Тесеем. Вход в царство мёртвых, по легендам, находился в глубокой пещере на греческом скалистом мысе Тенар на юге Пелопоннеса (то же место указано в трагедии Еврипида «Геракл в безумии», откуда этот топоним, очевидно, и перекочевал в «Литературные гастроли»), а Трезен, в свою очередь, – это древний ионический город, считавшийся родиной спасённого героем Тесея. В соответствии с законами мифа и фольклорных волшебных сказок, возвращение в мир живых после фактической смерти невозможно без качественного изменения, поэтому именно этот подвиг Геракла становится во многих версиях последним: в царстве смерти остаётся после всех испытаний его человеческая сторона, а на землю возвращается уже настоящий Бог. Можно даже утверждать, что этот подвиг является настоящей инициацией героя. Впрочем, инициация в результате путешествия и процесса трансгрессии – один из ключевых мотивов книги Шварц, к адекватному восприятию которого подготавливает *Предисловие*.

Как можно заметить, автор умышленно ставит себя, свою героиню и собирательное «мы» других поэтов в один ряд с богами, которым под силу увидеть чудо в повседневности и пересечь царство вечного мрака, вход в которое может оказаться и в Греции, и в парижском метро. Путешествие, традиционно являющееся метафорой жизненного пути, поисков высших смыслов бытия, в случае Творца, Поэта принимает форму «гастролей», о восприятии которых сама Шварц писала:

Я поняла, что лучшее в жизни – путешествие, но не просто путешествие, а оно навеки связалось во мне с гастролями, с тем, чтобы играть для

других. <...> То есть самые главные вещи случались в душе на чужих гастролях. <...> А мои начались позже. (Шварц 2008b, С. 179–180)

От обычного перемещения в пространстве и накапливания туристических впечатлений «внутри» себя гастроли отличаются направленностью «вовне», к наблюдателю, к другому. Кроме того, именно творчество является при такой форме путешествия не столько средством (как признается повествователь в анализируемой книге, русские стихи зарубежной публике чаще всего не нужны, а сами поэтические фестивали не имеют никакого смысла), но и целью этого перемещения от одного сакрального места (как, например, Гефсиманский сад) к другому, часто inferнальному (как Манхэттен). В ходе своих путешествий Тина Бриллиант в качестве истинной жрицы Аполлона ищет способы сохранить настоящую поэзию, которая и является центральной темой размышлений и философских дискуссий в книге. По мысли поэтессы, актуальная ситуация выглядит таким образом:

Русская поэзия представляет сейчас собой по сравнению с западной некий непонятный затянувшийся феномен, эзотерический атавизм своего рода. Она единственная не перешла ещё на верлибры целиком и полностью, рифма ещё не стала в ней смешной. Она единственная не утратила музыки – одной из двух главных составляющих поэзии (вторая – мысль, особая поэтическая мысль, кровно сращённая с музыкой); ещё звучит, поётся произносится, взывает к небесам или подземным богам, рвётся за пределы земного. Грубо говоря – ещё имеет сакральный смысл. (Шварц 2008a, С. 181)

Стоит отдельно заметить, что Елена Шварц в «Литературных гастролях» использует маску, ставшую уже привычной, когда речь заходит о божественной природе творчества и человека пишущего. Так, например, Тина ранее появлялась в «Статье об Аронzone в одном действии» (1981), где вела спор о поэтах и поэзии с Порфирием Петровичем из «Преступления и наказания» и смертью (Шварц 2008a, С. 246–250). Таким образом, искушённый читатель получает намёк о ведущей проблематике сборника уже в *Предисловии*, где автор представляет своего двойника: «Герой моей фантастической повести не я, не я, а некая Тина Бриллиант! Она поэт. Она моих лет, она похожа на меня, как две капли. Но она не я!» (Шварц 2008a, С. 178). Перед нами, по сути, постмодернистская ироническая версия близнечного мифа, запутывающая читателя, порой не способного провести чёткую разделительную черту между автором и её героиней и не уверенному, где правда, а где вымысел. Эта эпистемологическая неуверенность, «пограничность», кризисность восприятия нарочито поддерживаются в

реципиенте сборника от первой до последней строчки.

Символика границы и онтологический смысл данного хронотопа порога (Бахтин 1986, С. 121–290) в «Литературных гастролях» доминируют и помогают проследить эволюцию главной героини, так как автор с самого начала в *Предисловии* утверждает: «Заграничная жизнь – подлинно за границей своих привычек» (Шварц 2008а, С. 179). В путешествии повествователь становится кем-то или чем-то другим и получает возможность «второй жизни, как будто бы проживаемой другим человеком, полной всем, чего нет в этой первой жизни» (Шварц 2008а, С. 179). То есть каждые «гастроли» – это некий мистический опыт преображения или даже оборотничества. И – опять же – двойничества. Читатель в процессе своего «путешествия» по страницам сборника сталкивается с целой галереей авторских «близнецов», иногда похожих как две капли воды, иногда – требующих дешифровки.

Первая история Тины неслучайно называется «Инициация» и повествует, как и в случае с Гераклом, о трансгрессии, преодолении экзистенциального кризиса на нескольких уровнях. Это первая настоящая заграничная поездка в 1989 году (т.е. преодоление физической и геополитической границы), это и пересечение определённого смыслового рубежа, общего для всего советского общества на пути к «смертному ложу» Советского Союза (падение Берлинской стены), это и внутреннее приобщение героини к европейской культуре, новому, более свободному миропорядку, и, как следствие этой инициации, – появление нового «я». Более того, рассказ повествует и о метафорическом сотворении-рождении целого нового мира, то есть Европы<sup>3</sup>, в условной авторской космогонии:

Тот, первый <фестиваль>, назывался «Дитя Европы», но когда из облаков внизу показались ровные электрические круги германских городов, наоборот – Европа родилась для меня. Потом когда золотое гремящее блюдо ночного Лондона, накренья, стало вертикально, что-то внутри резко и непоправимо изменилось. Превращение, которое случается со всяким, забредшим в мир иной. (Шварц 2008а, С. 180)

Нетрудно заметить, что архаический мотив странствий по «подземному миру» и не отвратимых под их воздействием изменений личности становится ключевым для книги, начиная с самых первых страниц. Один из немногих литературных критиков, обративших внимание на «Литературные гастроли» ещё при жизни автора, Олег Дарк также

<sup>3</sup> Восприятие Европы как иного мира и даже царства мёртвых традиционно для всего творчества Шварц, в данном контексте особенно характерным представляется стихотворение «Плавание», в котором все персонажи – умершие поляки, переплывающие Харон-Вислу (Woroncowa 2015).

указывает на этот мотив блуждания по танатологическим пространствам, наложенным на пространства реальные:

Все эти увлекательные перемены мест с географической карты, оставлявших впечатление красоты и странного запустения, были блужданием в преисподней с торжествующим верлибром и смущёнными тенями известных русских поэтов, не понимающих, куда попали. (Дарк 2004)

Более того, уже в «Инициации» Тина-Шварц актуализирует ещё один прецедентный текст европейской культуры, связанный с путешествием Поэта по царству мёртвых, – «Божественную комедию» Данте Алигьери. Рассказ начинается с заявления: «Гадалка предсказала мне когда-то, что вторая половина моей жизни будет резко отличаться от первой – в лучшую сторону» (Шварц 2008а, С. 180). Таким образом, земную жизнь пройдя до половины, Тина оказывается не в «сумрачном лесу», а совсем наоборот, в большом и интересном мире, хотя и затронутым свидетельствами будущего распада.

Композиция книги определяется эсхатологическими предсказаниями смерти истинной поэзии и апокалиптическими последствиями этого события для мира вообще и для жизни повествователя: «Во втором действии сцена представляет собой море, в нём лодка, проплывают картонные горы» (Шварц 2008а, С. 180). Нарочитая кукольность и театральность предсказания иронически указывает на тот момент, когда всё же жизни автора и персонажа расходятся, а с другой стороны, читатель с самого первого рассказа получает намёк, чем закончится вся книга: в финале будет и море, и корабль. А самое главное, с самого начала ироническая интонация оказывается ведущей и определяющей: даже о самых сокровенных блужданиях души и страшном экзистенциальном опыте пребывания на пороге автор рассказывает с неизменной улыбкой.

С помощью этого миф десакрализируется и оказывается естественным образом вписан в повседневную бытовую жизнь персонажей сборника. Наследники Аполлона – по-прежнему носители божественного, однако в умирающем одряхлевшем мире они сталкиваются чаще с комическими ситуациями, чем с поклонением, а авторская ирония и пастиш помогают перенести универсальные темы на почву повседневности без намёка на сарказм или пародирование. Это именно горькая ирония, смех сквозь слёзы по поводу смерти последнего настоящего волшебства – поэзии.

## 2.2. Мифологическая встреча Востока и Запада

Творческая концепция экуменического мира Елены Шварц и в поэзии, и в прозе предполагает построение синтетической геокультуры, где Восток и Запад не противопоставляются друг другу, а сотрудничают и комплементарно дополняются (Воронцова 2016, С. 15-55). На ментальной карте автора два типа цивилизации существуют холистически, а элементы восточных культур постоянно возникают при описании западных традиций и наоборот. В «Литературных гастролях» Шварц идёт подобным путём: читатель сталкивается с квинтэссенцией различных, на первый взгляд, философских учений, религиозных воззрений и мифологий, которые, однако, работают на одну авторскую идею. Восток не противоречит Западу, а поддерживает его, показывая универсальность человеческой культуры. Миф играет здесь не последнюю роль, особенно когда речь идёт о важнейших мистических понятиях, связанных с «гастролированием» артиста, то есть с жизненной эволюцией души, поисками своего места в мире, судьбой как таковой.

Тина, повторяя жизненный и географический путь самой Елены Шварц, на фестивалях взаимодействует с реальными фигурами русской поэтической богемы (Дмитрием Приговым, Вероникой Долиной, Виктором Кривулиным, Геннадием Айги и многими другими) и описывает, с присущим повествователю книги юмором, банальные стороны их повседневной жизни: алкоголь, скандалы, сплетни, выступления. Порой её истории – это типичные трэвелогии с изложением впечатлений от посещения того или иного места (к слову, большинство коротких историй сборника озаглавлено именно хорогенными понятиями и топонимами: «Охрид», «Гефсиманский сад», «Пещера Святой Елены», «Ирландский кофе», «Площадь Мальтийских рыцарей», «На острове», «Сербский монастырь», «Америка», «Конференция в Непале»), но порой, как и положено наследнице богов, она видит бытие за бытом.

Так, например, в рассказе «Tricoteuses» Тина Бриллиант и московский концептуалист Дмитрий Пригов выступают в английском пабе перед «шестью сумрачными леди» с «ледяными взглядами» (Шварц 2008а, с. 210), которые полностью поглощены процессом вязания и не обращают абсолютно никакого внимания на русских поэтов, читающих свои стихи. Героиня сравнивает зрительниц с tricoteuses, «парижскими тётками, так же с вязанием приходившими на казнь. И так же мало, должно быть, гильотина их развлекала» (Шварц 2008а, с. 210). Очевидно, безучастные английские леди являются современным воплощением античных Мойр, равнодушно прядущих

нити судьбы. На двух русских поэтов, символизирующих закат поэзии, иронично приходится в два раза больше Мойр, чем положено мифологическим сценарием: целых шесть, а не три. Принимая всё вышесказанное во внимание, можно предположить, что неутешительный приговор поэзии вынесен и скоро будет приведён в исполнение (что, собственно, и происходит: трагическая развязка последует уже в следующей истории – «Странная личность»). Хотя, с другой стороны, в этом крошечном рассказе нет прямого фантастического элемента, и она может быть прочитана буквально.

Всё это делает рассказы Тины чрезвычайно правдоподобными, в то время как миф в них – это лишь изящный элемент поэтики, придающий глубину впечатлениям и интерпретациям начитанного персонажа. Однако, чем правдоподобнее «Литературные гастроли» выглядят в самом начале, тем более шокирующими и фантастическими они становятся ближе к финалу. Трэвелогии оказываются не тем, чем казались, а среди реальных фигур русской поэтической богемы начинают появляться бутанские отшельники и двухголовые японцы.

Первый намёк на возрастающую эксцентричность повествования мы находим в истории «Конференция в Непале», в которой Тина на поэтическом фестивале в Катманду знакомится с даосом Лампамом с серебряным колокольчиком на голове. Узнав, что поэтесса приехала из далёкого Петербурга, он везёт её на яке в маленький пещерный буддийский храм, где передаёт сверкающий шар-«целитель», которым нужно заткнуть дыру, откуда в мир «вытекает возбудитель зла» (Шварц 2008а, С. 209). Тина отвозит шар в родной город и следует указаниям монаха, но, на её взгляд, «после этого в мире ничего не изменилось» (Шварц 2008а, С. 209).<sup>4</sup> Восток в этой истории физически встречается и сотрудничает с Западом, однако, для интерпретации ключевым является образ Лампама, символически вписывающийся в концепцию бесконечного мифологического путешествия «Литературных гастролей».

Основной категорией даосизма является «дао», которое буквально переводится как «путь», познаваемый каждым живым существом интуитивно, постоянные изменения, метаморфозы, движение вперёд. Лампам признается, что не знает ничего о шаре (как и о Петербурге, откуда поэтесса прибыла), который передаёт Тине, однако послушно следует по пути Дао, обращая внимание на знаки. Монах сам является

<sup>4</sup> Данное сведение на нет всей магии также работает на создание и поддержание в читателе ощущения эпистемологической неуверенности. Несмотря на абсурдность ситуации, по-прежнему не ясно, сумасшедший перед Тиной или в самом деле случилось нечто фантастическое. Тем самым открывается возможность бесконечной интерпретации и релятивизма.

живым воплощением странствий, чья дорога волшебным образом на мгновение пересекается с Дао поэтессы. Таким образом, античная концепция путешествия в иной мир и дороги как метафоры человеческой жизни обогащается восточными коннотациями, соответственно, Елена Шварц нащупывает универсальные, общечеловеческие понятия в попытках построить идеальный художественный мир, где снимается традиционная культурная оппозиция Восток – Запад.

### **2.3. Эсхатология художественного мира «Литературных гастролей»**

То же касается и универсальной природы эсхатологического мифа о потопе, которым заканчивается последняя и самая обширная история Тины «Странная личность», а также её «Литературные гастроли» в целом.

Некто Александер Карлофф собирает по всему миру четырёх последних настоящих поэтов, чтобы провести персональный фестиваль на корабле в открытом море и осуществить предсказание гадалки, с которого начинается история странствий Тины. Он топит судно вместе со своими гостями, так как мир, очарованный «обрывками плохой прозы», то есть верлибрами, не достоин присутствия богов. Тем самым Карлофф сам приближает конец света:

Исчезла музыка и жреческий молитвенный ритм. Опьяняющая прелесть и безумие испарились, погибли. Вы последние, кто ещё может выразить тайну мира в словесной пляске. Даже слушателей, способных оценить вас, почти не осталось, поэтому сегодня я и вы сами – единственная публика. Мир недостоин вас.

Мир сам не знает, что, лишённый поэзии окончательно, он погибнет. Так не будем длить агонию. С вами погибнет и поэзия. Я предлагаю вам умереть, исчезнуть, раствориться в мировом океане. (Шварц 2008а, С. 218)

Карлофф повторяет о поэзии то, что сама Тина озвучила ещё в первом рассказе «Инициация» (см. цитату в разделе 2.1), не добавляя фактически ничего нового к уже сказанному: книга заканчивается тем же, с чего начинается. Главный злодей, «странная личность», таким образом, оказывается ещё одним двойником автора, проецирующим её мысли. В финале реальный вроде бы по началу мир «Литературных гастролей» становится всё более кукольным, театрализованным и зыбким. Конец света затрагивает в некотором смысле и само повествование: внезапно реализм разрушается и через него начинают проглядывать «картонные горы» из пророчества цыганки в самом начале книги.

Интересен и универсальный для человечества код данного способа покончить с миром. Мирча Элиаде в работе «Аспекты мифа» отмечал, что мифы о потопе самые распространённые и встречаются почти у всех народов, за исключением Африки, и для подобного конца света «одной из основных причин являются грехи людей и старение, разложение мира» (Элиаде 2010, С. 62), что мы и наблюдаем у Шварц: люди отказались от поэзии, а поэты начали писать верлибры, чем отреклись от изначальной божественной сущности, согрешили и заслуживают наказания. У многих народов есть поверье, что после конца света мир будет воссоздан и обновлён, а мёртвые воскреснут после катастрофы. Поэтому в «Литературных гастролях» Тина приходит в себя, бормоча строки из Михаила Кузмина (любимого поэта Шварц, по мысли поэтессы, «одержимого духом воды») и для которого «потоп не кончался. С самого начала и до конца жизни – одна вода кругом» (Шварц 2008b, С. 289), её спасает вертолёт, но книга заканчивается словами: «Прощай, Карлофф, прощай, поэзия. Такого фестиваля уж больше не будет» (Шварц 2008a, С. 220). Концовка остаётся открытой. Поэтесса воскресла, но воскресла ли поэзия?

Олег Дарк даёт свою интерпретацию финала, опираясь на более ранние поэтические тексты автора, в которых основные мифопоэтические мотивы финала «Литературных гастролей» только намечались:

На корабле сумасшедшего поклонника героиня-автор переплывает в обратную сторону, через Океан (реку у греков), действительно тонет и умирает – в мире мёртвых, и значит – спасается.

Её подбирает вертолёт. «Верные вертолёты» были спутниками Антихриста (то есть Антиспасителя) в «Элегиях на стороны света» («Западная», 1978). Через Океан плыл попугай в клетке и на доске в стихотворении «Попугай в море» (1985). Это стихотворение и читает на апокалиптическом фестивале героиня, а потом повторяет его сюжет. Вместо доски – чаша. Поэт – пёстрое, экзотическое существо, произносящее слова, лишённые смысла, – потому, что они продолжают существовать. Где? Читатель простит, если я не стану давать ответ: он очевиден. (Дарк 2004)

В упомянутой критиком последней «Элегии на стороны света», посвящённой Западу (который, по мысли Шварц-Тины, и убил Поэзию «обрывками плохой прозы»), читаем:

Антихрист в небе шёл – среди облаков и звёзд,  
Но вот спускаться стал, и на глазах он рос.  
Он шёл в луче голубом и тонком,  
За ним вертолёты летели, верные, как болонки. (Шварц 2002, С. 104)

Можно предположить, что, посылая своему читателю очередную подсказку в комплексной системе самоцитации, Елена Шварц делает неутешительный прогноз о судьбе человечества и греховного мира без поэзии: спасение Тины – это, по сути, квази-спасение, а присутствие Антихриста и его посланников вписывает конец света от воды в широкий, поистине универсальный, апокалиптический контекст: «Всё ветер уносит на Запад тропею теней./ И стороны света надорвало пространство крестом,/ Как в трещащем и рвущимся ты устоишь – на чём?» (Шварц 2002, С. 104). В то же время можно предположить, что отсылка именно к *Западной* элегии для автора является свидетельством глобальной разбалансировки на геокультурном уровне: стремясь в своём стихотворном творчестве во все периоды построить утопическую Вселенную, в которой Восток и Запад мирно сосуществуют и сотрудничают, Елена Шварц, таким образом, демонстрирует трагические последствия доминирования одного типа цивилизации над другим.

Анализируя «Элегии на стороны света», исследовательница Виолетта Фридли утверждает, что их «герой сначала выходит из круга, но так как за пределами его ожидает только смерть, он возобновляет круг» (Фридли 2010, С. 311), вторя идее о извечном обновлении мира после конца света, что позволяет предположить существование потенциальной надежды на обновление поэтического начала.

Однако общая тенденция на ироническое переосмысление мифа и его тотальную деконструкцию продолжает доминировать, ведь Тина Шварц в самом деле в финале точь-в-точь повторяет судьбу персонажа из своего собственного произведения «Попугай в море»:

Вот после кораблекрушенья  
Остался в клетке попугай.  
Он на доске плавёт – покуда  
Не заиграет Океан.  
(Шварц 2002, С. 183)

Интересно, что именно Карлофф предлагает поэтессе прочесть это стихотворение на торжественном прощании с поэзией, говоря, что хорошо его знает, и даже цитируя строки по памяти. То есть, логично предположить, что этот текст стал для него главным аргументом в пользу того, что Тина Бриллиант – из настоящих последних поэтов-жрецов. В этом нам видится очередная метаирония автора-постмодерниста: в «Словаре символов» Джека Тресиддера (1999) образ попугая связан с пророчеством, кроме того, во многих традициях эти птицы из-за способности имитировать человеческую речь являются посредниками между миром реальным и потусторонним, как и поэты в

«Литературных гастролях». Таким образом, свою собственную участь Тина предсказывает загодя, а цыганка с её пророчеством из «Инициации» становится очередным двойником Елены Шварц из целой галереи зеркал, представленных в книге.

Карлофф цитирует самый финал стихотворения, где судьба птицы ещё не определена окончательно, но предсказуемо трагична (заключённый в клетку попугай не может просто улететь): «И растворяет тьма глухая/ И серый океан косматый/ Комочек красно-золотистый,/ Зелёный и голубоватый» (Шварц 2008а, С. 217). Поэтесса, которую спасает «невесть откуда взявшийся вертолёт» (Шварц 2008а, С. 220), если проводить аналогию с её собственным текстом, на самом деле застревает на границе между мирами при переходе границы, «растворённая» тьмой: заключённая в клетку собственного физического тела и ограничений, наложенных реальным миром, поэтесса, вероятно, не может окончательно приобщиться к Богам.

Ковчег «последних поэтов» неслучайно называется «Twilight» (Сумерки), что является прямой отсылкой к германско-скандинавской мифологии «Младшей Эдды», а именно к Рагнарёку, который с древнескандинавского на русский традиционно, хоть и не совсем точно, переводится как «Сумерки богов». В соответствии с мифологической традицией, Рагнарёк – это последняя битва богов с хтоническими чудовищами, которая должна закончиться поражением и гибелью первых, а кроме того, концом света, который предсказан и предопределён свыше. Так же неотвратима в «Литературных гастролях» и смерть поэтов в финале книги, и гибель поэзии в целом.

На это же указывают образы, связанные с египетским пантеоном и обрядами погребения, которые Тина видит на борту «Сумерек»: «В углу на подставке стояла модель египетского корабля, такие я видела в Британском музее и в Берлине, печальный нильский кораблик, плывущий к Озирису с грузом 200» (Шварц 2008а, С. 214). Озирис – бог подземного мира и судья умерших, поэтому в данном контексте ковчег поэзии, очевидно, становится гробом для поэтов и транспортом в царство смерти, где они смогут войти в пантеон наравне с признанными мастерами:

На сцене и вдоль стены на маленьких колонках стояли бюсты – безглазый Гораций смотрел куда-то в потолок, задёрнутый платком Шекспир вовсе не мог ничего видеть, зато Рембо, Пастернак и Цветаева, почему-то пестро раскрашенные, как будто искали твоего взгляда, и все были похожи на Нефертити. А в сторонке плыл такой же зловещий кораблик, как и в моей каюте, только он был больше и паруса на нём были оранжевые. (Шварц 2008а, С. 217)

Необходимо заметить, что египетская тема является одной из ведущих в творчестве Шварц с ранних лет. При описании танатологического пространства Петербурга она неоднократно сравнивала Неву с Нилом, а про себя говорила, что «детство провела в пирамиде» (Шварц 2008b, С. 233), имея в виду так называемый «египетский дом» по адресу ул. Захарьевская, 23.

Таким образом, для описания конца света в мире без поэзии автор не останавливается на какой-либо одной доминирующей мифопоэтической традиции, а использует сразу все возможные для того, чтобы подчеркнуть универсальное значение искусства для человечества. В начале было Слово, поэтому, по мысли Шварц, смертью Слова всё и закончится.

### 3. Заключение

Подводя итоги, стоит подчеркнуть особую роль мифопоэтики в композиции и раскрытии авторской концепции творчества и художественного мира в «Литературных гастролях». Последние носители божественного креативного начала в современном мире – поэты, демиурги «по образу и подобию», творцы. Странствия помогают им, как и Гераклу, спускавшемуся в Тартар, осознать свою неземную сущность, переродиться, а затем путь, в соответствии с мрачными пророчествами Тины-Шварц о постепенном умирании поэзии под влиянием верлибров, приводит к логическому завершению – гибели богов. Таким образом, перед нами целый жизненный цикл от осознания себя наследником архаических пантеонов до полного исчезновения.

В связи с проблематикой поэтика книги концентрируется вокруг танатологических мифов – прежде всего, посещения царства мёртвых различными культурными героями, египетского пантеона и мифов о конце света. Шварц поэтапно реконструирует мифологические интертексты, принадлежащие разным геокультурам, так как в её художественном мире глобального синкретизма все взаимосвязано со всем. Смерть поэзии, по мнению автора – универсальная трагедия, поэтому она не может быть освещена и рассказана, с точки зрения только одной культурной традиции, и требует проникновения в глубины архаического подсознания. Из мифов, относящихся к различным традициям, Шварц собирает коллаж новой геокультурной карты.

Кроме того, основной интонацией в рассказах остаётся ирония, с помощью которой автор при описании русской поэтической богемы, с одной стороны, показывает степень разложения, утрату божественной искры, а с другой, смягчает трагизм повествования и десакрализирует миф как таковой.

**Bionote:** Kristina Vorontsova holds a PhD in Philology (Russian Literature) at the Institute of Linguistics and Literary Studies in Siedlce University of Natural Sciences and Humanities (Poland). Aside from writing a book about models of space in poetry by Elena Shvarts, she has published articles and lectured extensively on imagology of the Poles and cultural geopoetics in Russian, American and Canadian literature.

**Author's address:** [kristina.vorontsova@uph.edu.pl](mailto:kristina.vorontsova@uph.edu.pl)

## Литература

- Бахтин М. 1986, *Формы времени и хронотопа в романе* // Литературно-критические статьи, Художественная литература, Москва. С. 121–290.
- Воронцова К. 2016, «Пространство-Время – Андрогин...»: модели пространства в поэзии Елены Шварц, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Дарк О. 2004, *Волна и пламень. О прозе Елены Шварц* // Знамя № 8. [http://www.litkarta.ru/dossier/dark-o-shwartz-volna/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/dark-o-shwartz-volna/view_print/) (08.07.2019).
- Зумбулидзе И. 2011, «Женская проза» в контексте современной литературы // Современная филология, Лето, Уфа. С. 21–23.
- Липовецкий М. 2000, *Концептуализм и необарокко*. [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2000-09-07/3\\_postmodern.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html) (10.07.2019).
- Мартынова О. 2010, *В лесу под Кёльном. К стихотворению Елены Шварц «Два надгробия»* // Воздух № 1. <http://newkamera.de/martynova/omartynova12.html> (10.07.2019).
- Тресиддер Д. 1999, *Словарь символов*. [https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE\\_RUSSE\\_DES\\_SYMBOLES.pdf](https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBOLES.pdf) (15.07.2019).
- Фридли В. 2010, «Элегии на стороны света» Елены Шварц // Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе, Пушкинский дом, Санкт-Петербург. С. 305–313.
- Черняк М. 2010, *Женский почерк в современной прозе: Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, В. Токарева, Е. Долгопят* // Современная русская литература, Форум, Москва. С. 161–187.
- Шварц Е. 2002, *Сочинения Елены Шварц. Стихотворения*, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург. Т. 1.
- Шварц Е. 2008а, *Сочинения Елены Шварц. Произведения в прозе*, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург. Т. 4.
- Шварц Е. 2008б, *Сочинения Елены Шварц. Стихотворения. Произведения в прозе*, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург. Т. 3.
- Шубинский В. 2004, *Чудесный случай и таинственный сон* // НЛО № 66. [http://www.litkarta.ru/dossier/shubinskiy-o-vidimoi-storone-zhizni-shwartz/dossier4681/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/shubinskiy-o-vidimoi-storone-zhizni-shwartz/dossier4681/view_print/) (10.07.2019).
- Элиаде М. 2010, *Аспекты мифа*, Академический проспект, Москва.
- Эпштейн М. 1988, *Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX вв.*, Советский писатель, Москва.
- Woroncowa K. 2015, *Wizja kultury europejskiej w wierszu Jeleny Szwarz Pływanie*, in “Źródła humanistyki europejskiej” 8, pp. 91-102.



## ALLA RICERCA DEL POPOLO PERDUTO Un tentativo di (de)costruzione del mito della *Sacerdotessa della luna*

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” CHIETI-PESCARA

**Abstract** – In this paper will be analyzed a close relationship between *Priestess of the Moon*, a novel by Croatian writer Milena Benini (1966-2020), and the Platonic myth of Atlantis, in light of the power exercised by archaic civilization. This work, as well as the author’s entire production, belongs to the genre that in Slavic cultures is called *fantastika*, an all-encompassing formula for fantasy, science fiction and horror, although in this regard Benini prefers the label of “speculative fiction”. Benini wrote the first draft of this novel in the early 1990s, in English, and started publishing it on her blog. She published the English version in 2013 and the Croatian (*Svećenica mjeseca*) in 2014. The story, that takes place in an indefinite time and clearly draws on the classical age, is the first act of a trilogy dedicated to a strong-willed woman, the young priestess Kalaide Reolis Kharaonda, endowed with superhuman powers that allow her to communicate with the goddess Matrielen. Kalaide comes into contact with Enaor, whose figure reflects various sources of inspiration: the Illyrian world, the civilization of ancient Greece, the Slavic tradition. Benini is aware of the timelessness of the myth and avoids giving the story and the characters a precise chronological position; she laid the foundations for a wide range of possibilities, prefiguring an open and epic narration, with the evolutionary profile suggested in the foreground by time and space.

**Keywords:** Milena Benini; *Priestess of the Moon*; Atlantis; myth.

Focus del presente lavoro è l’analisi dello stretto rapporto che lega *Svećenica mjeseca* (La sacerdotessa della luna, 2014), romanzo della scrittrice croata Milena Benini (1966-2020), al mito platonico di Atlantide, anche alla luce del potere fascinatore esercitato da ogni civiltà arcaica. Quest’opera, così come l’intera produzione dell’autrice, appartiene al genere che nelle culture slave è definito *fantastika*, formula onnicomprensiva sotto la quale ricadono fantasy, fantascienza e horror, e che in Occidente viene resa mediante il sintagma *speculative fiction*. Come ha precisato Oziewicz (2017; 2015), tale voce

in its most recent understanding is a fuzzy set super category that houses all non-mimetic genres – genres that in one way or another depart from imitating consensus reality – from fantasy, science fiction, and horror to their derivatives, hybrids, and cognate genres, including the gothic, dystopia,

zombie, vampire and post-apocalyptic fiction, ghost stories, weird fiction, superhero tales, alternate history, steampunk, slipstream, magic realism, retold or fractured fairy tales, and many more.

I lineamenti della fiction speculativa costituiscono un nodo critico per il contesto slavo (Ajdačić 2009; Bovsunivska 2012; Trocha 2012) e non solo (cfr. Todorov 1970; Ceserani 1983; Gunn, Candelaria 2005; Brzostek 2007), anche perché l'oscillazione irrisolta tra elemento fantastico e piano del reale è la costante di questa formula narrativa. Il recupero del mito nella *speculative fiction* è reso possibile mediante un'incessante ricerca volta a metterne in luce non solo i costituenti formali che assicurano la sua durata nel tempo, ma anche ogni aspetto accessorio, dunque mutevole. In questa dialettica fissa-mutevole (Blish 2015; Tasić 2013, p. 332), all'interno della quale Ursula Le Guin (1979, p. 73) non percepisce alcuna deriva conflittuale trattandosi di un gioco a risultato zero, nessuna delle due componenti è in grado di prevalere sull'altra (Langer 2013, p. 110); in compenso, sarebbero molti i potenziali punti di confronto in una relazione simile, se si pensa che la fantascienza è stata definita “mitologia dei nostri tempi” (Friedman 1968, p. 37; Sutton 1969; Bova 1975, p. 11; Filmus 1976, p. 97). E in effetti la fantascienza si serve della potenza creativa del mito per esplorare il mondo in cui siamo immersi, oggi rivisitato dalla scienza e dalla tecnologia, dunque trasformato alla radice. Muovendo da questo assunto si coglie l'originalità della letteratura fantascientifica: plasmare mitologie nuove a partire da materiali narrativi nuovi, anche se la presenza del repertorio mitologico non è di per sé condizione sufficiente (Clute, Nichols 2005, p. 849). Senza dubbio il genere fantasy rivela un grande debito nei confronti del mito (cfr. Campbell 1991; Oziewicz 2008; Trocha 2009), tanto da essere inteso legittimamente come l'erede della tradizione mitologica. Ma qui l'elemento fantastico – presente attraverso una selezione di *topoi* narrativi: forza cinetica, dominio della forma, doti sovrumane come capacità di comprendere il linguaggio degli animali e delle piante, telepatia, possibilità di dare e togliere la vita, dominio del tempo, visionarietà (Ajdačić 2009, p. 20-25) – è la base di partenza per una serie di speculazioni intorno al trascendente (Łaszkiwicz 2018, p. 25). Nel volume *Stories about Stories* (2014, pp. 2-3) Brian Atterby, analizzando le modalità attraverso le quali gli scrittori si servono dell'elemento fantastico per questa rielaborazione del mito, si focalizza sui principali risultati di tale forma di riscrittura. Nell'osservare il dispiegarsi del mito nel nuovo contesto, il critico ammette che in questa decostruzione la fantasy fiction non offre verità assolute bensì si limita a ipotesi. Si tratta dello stesso assunto teorico cui era giunto Miodrag Pavlović (1989, p. 6), che dell'essenza del mito sottolineava la fissità, mentre il predominio della prosa nella fiction speculativa sarebbe stato in rapporto con l'inventiva e la dimensione dinamica, componenti secondarie e non immediate. Darko Suvin, nel

tentativo di illustrare una poetica fantascientifica, dopo aver individuato lo straniamento cognitivo quale tratto determinante di questo genere (Suvin 1979), sempre in rapporto al mito, compie una distinzione tra fantascienza e fantastika, laddove la fantascienza rappresenterebbe una narrazione aperta o “epica” in linea con la prospettiva evolutiva implicita nel concetto di tempo-spazio, mentre la fantastika si configurerebbe piuttosto come narrazione chiusa o “mitologica”, segnata da un avanzare ciclico di tempo-spazio all’interno del quale vi sono zone d’ombra, sovrapposizioni e intrecci che rendono lo scenario ancora più complesso (Suvin 1989, p. 51).

Un raffronto tra mito e fiction speculativa presuppone pertanto un’analisi da condurre sul duplice piano semantico e morfologico. Ljudmila Stojanova (1989, p. 60) si sofferma sull’aspetto semantico più specifico, ossia l’interesse collettivo, tipico di tutte le narrazioni in cui l’azione mira a salvaguardare il destino di una stirpe e dove la problematica affrontata, travalicando le sorti individuali, assume una chiara connotazione sociale. La studiosa fa inoltre presente che la fiction speculativa del XX secolo presuppone una specie di unione semantica, rientrando nel fenomeno archetipico psico-collettivo dell’uomo che ambisce al superamento di se stesso per dominare le barriere fisiche e, soprattutto, quelle psichiche dello spazio e del tempo (Stojanova 1989, p. 61). Proprio come il mito, la *speculative fiction* si propone di valicare ogni limite umano, mentre un tratto morfologico comune è dato dall’utilizzo di uno strumento materiale (oggetto magico, frutto, elemento della natura ecc.) che tuttavia, diversamente da quanto avviene nel mito, non sempre è complementare alla storia (Stojanova 1989, p. 66). E se il mito, come d’altro canto anche la fiaba, privilegia la coesione dell’intreccio, qui intesa come requisito essenziale per ambire a una morale, nella fiction speculativa si punta sulla dinamicità degli eventi e sulla psicologia dei personaggi (Stojanova 1989, p. 67). Non a caso, per Ursula Le Guin “A fantasy is a journey. It is a journey into the subconscious mind, just as psychoanalysis is. Like psychoanalysis, it can be dangerous; and *it will change you*” (1979, p. 93). E poco oltre: “[...] in fantasy there is nothing but the writer’s vision of the world” (Le Guin 1979, p. 95). Richiamando l’attenzione sullo stile dell’autore di fantasy, Le Guin sottolineava che per creare ciò che Tolkien ha definito “a secondary universe” occorre realizzare un mondo nuovo: “A world where no voice has ever spoken before; where the act of speech is the act of creation. The only voice that speaks there is the creator’s voice. And every word counts” (Le Guin 1979, p. 95).

L’assunto “ogni parola conti” sembra condensare il pensiero di Milena Benini, “an award-winning Croatian *speculative fiction* author who writes short stories, serialized novels and very interesting theoretical essays on SF genre, feminism and vampires” (Perković 2015). La scrittrice è infatti la principale esponente della fiction speculativa croata, massima espressione di

un fenomeno noto in croato come *znanstvena fantastika* (“fantastika scientifica”).<sup>1</sup> Una caratteristica tanto più singolare quando si scopre che nella corrispettiva tradizione americana la presenza femminile era sporadica, sia come personaggio/protagonista di storie sia come autrice. Si spiega così perché alcune di queste donne, nel momento in cui decisero di dedicarsi alla fantascienza, cercassero a tutti i costi di tener celata l’identità, come nel caso di Alice Bradley Sheldon (1915-1987), conosciuta dai lettori con lo pseudonimo maschile di James Tiptree Jr. La fantascienza rappresentava (e rappresenta ancora ai nostri giorni) un importante veicolo comunicativo per esprimere nuove idee sul ruolo dei sessi e sull’*engagement* della donna nella cultura popolare (cfr. Maskalan 2006). Pertanto è davvero singolare che nessuna delle principali autrici si sia mai cimentata nell’*hard-science*, varietà che si distingue per frequenti quanto profonde incursioni nel campo della fisica e della tecnologia; ed è ugualmente motivo di riflessione il fatto che siano relativamente poche le lettrici interessate al genere, come se per una qualche misteriosa ragione le donne si tenessero inconsciamente al di fuori di una simile esperienza (Merrick 2003, p. 241). A quanto pare gli autori di sesso femminile propenderebbero per la cosiddetta narrativa “SS”, cioè *Sword-and-Sorcery*, alla lettera “spada e stregoneria” (Peterson 2012, p. 105),

<sup>1</sup> Tra i precursori della fantasy e della fantascienza croate si annovera Marija Jurić Zagorka (1873-1957) (Šakić 2008; Adžija 2016), autrice di *Crveni ocean* (Oceano rosso, 1918-1919), romanzo d’avventura in bilico tra utopia, satira e profezia, l’unico del suo genere nella ricca produzione di questa scrittrice, uscito a puntate in “Jutarnji list”. L’azione, all’inizio ambientata a Zagabria, si sposta successivamente in Francia e in Belgio per trasferirsi nell’americana isola del Terrore, là dove un gruppo di scienziati in arrivo da ogni parte del mondo fa scoperte di portata micidiale mentre sullo sfondo si staglia una storia d’amore, tratto ricorrente nella narrativa di Jurić Zagorka. Il romanzo rientra nel genere della letteratura utopica (Šakić 2008, p. 182), ma negli ultimi tempi è stato rivalutato anche alla luce dei recenti *gender studies* (Oklopčić, Saulić 2016). Insieme a Marija Jurić Zagorka meritano una menzione Vladimir Nazor (1876-1949) con *Crveni tank* (Carro armato rosso, 1922; cfr. Paščenko 2017) e Milan Šufflay, che ha scritto sotto lo pseudonimo di Eamon O’Leigh (1879-1931), con *Na Pacifiku god. 2255* (Sul Pacifico anno 2255), pubblicato nel 1924, prima opera di fantascienza della letteratura croata e da intendersi come una sorta di polemica contro Herbert George Wells, ricca di suggestioni orientaliste e percorsa da fremiti antimodernisti, ma ancor prima riflessione futurista sul progresso della specie umana (cfr. Nemeč 1997). Anno chiave della letteratura fantascientifica croata è il 1976, quando fu fondata la rivista “Sirius”: da allora si assisterà a un boom di racconti, seguiti con crescente interesse dal pubblico non solo croato ma dell’intera Jugoslavia, grazie al coinvolgimento di “Sfera”, la società zagabrese per la fantascienza. Di lì in poi la produzione avrebbe acquisito in Croazia un preciso status, assimilata alla letteratura d’autore e non più soltanto a quella di genere. Si nota inoltre che a partire da quel periodo la presenza femminile assumerà un peso rilevante, diventando l’emblema di un repertorio che dagli anni Ottanta del secolo scorso registra voci come Vesna Popović, Tatjana Vranić, Biljana Mateljan, alle quali si sono aggiunte Veronika Santo e Vesna Gorše. Il successo della fantascienza croata al femminile è continuato nei delicati anni Novanta delle guerre balcaniche, con Tatjana Jambrišak, Marina Jadrečić, Jasmina Blažić, Milena Benini e Viktorija Faust, seguite a loro volta da Tereza Rukober, Gordana Kokanović-Krušelj, Nada Mihaljević, Iva Šakić-Ristić, Sanja Tenjer e Katarina Brbore.

varietà di fantasy eroica (*heroic fantasy*) ispirata alla mitologia e all'epica classica (*in primis* all'Odissea), oppure sarebbero attratti dalla *New-Wave science fiction*, che si differenzia per tendenze politicamente liberali. Secondo tale interpretazione la fantascienza si configura come una sorta di forum tematico aperto a ogni donna desiderosa di esporre le proprie analisi sulla società contemporanea, con un'attenzione specifica al ruolo dei sessi e a ogni ipotesi sul futuro dell'umanità (Bainbridge 1982; Mikulan 2019). Il nuovo ruolo della donna nella fantascienza si coglie nel crescente peso che assume la prospettiva femminile, che tuttavia nella storia non altera, secondo Sam Lundwall (Shinn 1986, p. 1), gli statuti del genere.

In proposito Benini intende sottrarsi a possibili etichette, ma costretta a scegliersene una opta per la formula di “fiction speculativa” (la cui sigla inglese, SF, coincide con quella di *science fiction*), specificando che in Croazia molte, tante donne si cimentano in questa tipologia di scrittura e in diverse forme:

Sotto questo versante siamo in realtà più avanti del resto del mondo perché la fiction speculativa fino a poco tempo fa veniva considerata genere prettamente maschile, mentre da noi è del tutto normale che a occuparsene siano anche le donne. Anzi, come ha scritto uno dei nostri curatori di antologie di SF<sup>2</sup>, le donne sono una forza della SF croata. (Pavliša 2015)

Nel commentare gli elementi chiave che contribuiscono a fissare i confini teorici della “finzione speculativa”, Benini (Bertek 2015) afferma che simili aspetti non vanno oltre le mere questioni di scenografia, perché il trittico fantascienza-fantasy-horror ruota unicamente intorno all'interrogativo inglese “What if?”, e cioè: “Che cosa succederebbe / sarebbe successo se...”, anche se in fondo, come obietta la stessa Benini, si tratta di storie di esseri umani che in assenza di una caratterizzazione soprannaturale non apparirebbero così affascinanti: “In realtà è del tutto indifferente il luogo in cui si trovano quegli umani: la stessa idea di genere letterario è un'invenzione del marketing che guida il lettore nella scelta del libro mediante il tipo di ambientazione che più gli interessa” (Bertek 2015). Come notato da Benini, ogni libro, proprio come uno specchio, restituisce un particolare punto di vista sui singoli aspetti della vita umana, sulle questioni universali e sui rapporti tra gli individui. “Direi”, sottolinea sempre la scrittrice croata, “che semplicemente non bisogna aver paura che la scenografia di un romanzo o di un racconto sia diversa da quanto vediamo attorno a noi. Perché, in fin dei conti, si tratta davvero solo di scenografia” (Pavliša 2015).

<sup>2</sup> Si tratta dell'antologia della novella fantascientifica croata del periodo 1976-2006, a cura di Šakić, Žiljak 2006. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, le traduzioni dei testi citati sono mie.

E in questo caso la scenografia del romanzo<sup>3</sup> indugia innanzitutto sul conflitto, momento topico evocato per la suggestione della sua forza annientatrice. L'azione, che vede come protagonista la giovane sacerdotessa Kalaide Reolis Kharaonda, unica erede della stirpe dei Reolis, si colloca in un tempo indefinito, mentre la storia, che attinge palesemente all'età classica, è il primo atto di una trilogia dedicata a questa donna volitiva iniziata ai culti misterici, nonché dotata di poteri sovrumani che le permettono di comunicare con la dea Matrielen. Kalaide entra in contatto con Enaor, soprannominato Stariji, cioè "Vetusto", discendente di un antico quanto oscuro popolo. Grazie all'estesa gamma di spunti ai quali la fiction speculativa si presta, vengono affrontati il tema dell'identità del popolo insieme ad altri nodi come famiglia, lingua, guerra, quest'ultima al centro di una profonda riflessione per il suo carico di orrori. Se non è possibile fissare le coordinate della trama perché gli stessi confini cronologici sono evanescenti, si riconoscono tuttavia tre privilegiate fonti d'ispirazione: il mondo illirico, la civiltà dell'antica Grecia, la tradizione slava. Altrettanto sfumata nei suoi lineamenti surreali è la geografia dei luoghi, con lande dai nomi evocativi e carichi di mistero: Haraja (patria di Kalaide), Kale (regione meridionale dell'Haraja, un tempo indipendente), Perdael (territorio a ponente), Ghardsarn (il paese del Nord), Korikta e Tardira (i lidi orientali al di là del mare) e Orhsarn (la terra di nord-ovest).

Tra ambientazione fantascientifica e suggestioni fantasy, lo studioso Matko Vladanović (2015) enuclea tre punti focali, nel primo dei quali esamina la questione degli dèi. Nella versione inglese il sottotitolo del romanzo è infatti *The pawns of gods*, cioè "Le marionette degli dèi", visibile rimando al primo libro delle Leggi di Platone dove, secondo il filosofo greco, l'uomo è "come un meraviglioso giocattolo fabbricato dagli dèi" (Platone 1996b, p. 60). L'impianto narrativo prescelto dall'autrice accentua la caratterizzazione ultraterrena della storia e dei due protagonisti. Il ruolo degli dèi, all'apparenza centrale, passa qui in secondo piano proprio perché in una fiction speculativa l'autore sembra evitare la riproduzione mimetica: gli dèi si muovono senza una norma morale, al di fuori di un possibile "protocollo divino". È vero che nella *Sacerdotessa della luna* le divinità hanno fattezze umane e acquistano risalto grazie a una descrizione realistica che fa di loro creature quasi tangibili, spesso preda degli istinti e propense ai capricci come

<sup>3</sup> La vicenda editoriale del romanzo *Svećenica mjeseca* è insolita e si discosta sensibilmente dal secondo libro della trilogia, *Da En*, che l'autrice aveva dato alle stampe senza troppe difficoltà (Benini 2015). Non essendo più riuscita a trovare un editore, Milena Benini aveva dovuto seguire la via del Web e affidarsi al suo blog "Milerama". Nel 2008 aderì alla formula di Jurić Zagorka che pubblicava i suoi romanzi a puntate, ma con una differenza: al posto della carta stampata aveva optato per una diffusione digitale a cadenza settimanale. In seguito il romanzo uscì in Canada, in edizione inglese (Benini 2013), e soltanto nel 2014 fu tradotto in croato e pubblicato da "Zagrebačka naklada".

nella migliore tradizione del pantheon greco; tuttavia una simile rappresentazione del divino, quasi del tutto priva di aura metafisica, rende assai problematico il rapporto con il potere. È in questa prospettiva che prende corpo la dialettica tra l'assoluto del divino e il destino individuale, tenuto conto che anche la guerra con le sue cruento battaglie si combatte sotto la bandiera degli dèi (Shinn 1986, p. 19). Il secondo nodo critico è rappresentato dal punto di vista femminile del racconto, simboleggiato dalla figura di Kalaide, che si muove alla scoperta del mondo per andare innanzitutto alla ricerca di sé. Ogni cosa si rivelerà nuova agli occhi di questa "vestale" cresciuta tra le mura protettive del convento delle sacerdotesse della luna, ma questo non la distoglierà dall'affrontare imprese su imprese in un contesto che solitamente concede alla donna solo due ruoli: vergine cosmica e dama in pericolo. Il terzo punto è rappresentato dalla storia d'amore tra Kalaide ed Enaor, il guerriero della stirpe dei Vetusti.

Attraverso la figura di Enaor affiora alla memoria l'epopea di un antico popolo, tema già affrontato da Clive Barker nella dark fantasy *Weaveworld* (1987) e ripreso in ambito slavo-meridionale da Boban Knežević nel romanzo *Poslednji Srbin* (L'ultimo serbo, 2009). La città di Anlahlan, governata da "Enaor vail Telel Thair, dar en Anlajlan", è il fulcro simbolico di questa fiction speculativa. Secondo Darko Suvin (1978) l'epopea di una civiltà ormai scomparsa, ricostruita a partire da un bagaglio di nozioni geografiche ed etnografiche esterne all'autore, non costituisce di per sé un elemento di novità (*novum*), a meno che non si tratti di un *novum* sociopolitico (utopico-distopico), tecnologico o di altro tipo, che allora consentirebbe al racconto di rientrare a buon diritto nel genere della fantascienza. Ed è ancora Suvin a elencare i capisaldi tematici e formali di questo plot narrativo, nel quale una civiltà remota è ricostruita attraverso la tradizionale fisionomia di una società tribale, schiavistica e feudale. Tuttavia lo studioso riconosce come questa "nostalgia del primitivo" giochi un ruolo di primo piano nello sviluppo storico della fantascienza, pur costituendo un elemento latente che solleva ripetute domande sul destino di una società per secoli rimasta lontana dalle correnti del progresso. Tale elemento conduce al cosiddetto "Lost-Race Tale", modello di narrazione che presuppone

uncouth combinations of tribal, slave-owning, and feudal societies, usually with a beautiful princess and wicked high priest in trio with the virtuous white explorer-protagonist. This nostalgia of primitivism has been highly influential in the historical development of SF, but that does not make the lost-race tale SF. (Suvin 1978)

A un'attenta osservazione, la "nostalgia del primitivo" (Suvin 2007, pp. 30-31) solleva la questione del rapporto testuale, contestuale e intertestuale, secondo cui nessun testo, per quanto portatore di un significato univoco, può opporsi al

contesto che lo circonda, a meno che non si dica che il contesto permei il testo per il solo fatto che il primo si colloca sotto la superficie del secondo, quasi insinuato tra le unità semantiche, tanto da determinarne forma e significato. Il contesto, in questo caso, è rappresentato dal mito platonico di Atlantide, il presunto continente al di là delle colonne d'Ercole, nel bel mezzo dell'Oceano che da esso prende il nome. Dominio di Poseidone dopo che gli dèi si erano spartiti il mondo, terra su cui antichi re avevano fatto edificare città, Atlantide annoverava regioni fertili e ricche di oro, rame, ferro e oricalco. Prima del cataclisma che l'avrebbe sommersa dalle acque, Atlantide superava per estensione Libia e Asia, e i suoi sovrani miravano a conquistare l'Africa e l'Europa. Come noto, la più antica notizia di Atlantide si ha nei dialoghi platonici *Timeo (ovvero della natura)* (p. 21) e *Crizia* (p. 108). Ed è proprio nel *Timeo* che Platone, attraverso il racconto del vecchio Crizia, narra del viaggio che il saggio Solone aveva intrapreso nel 590 a.C. alla volta dell'Egitto (lì Pitagora avrebbe trascorso 22 anni) dove fu accolto con grandi onori. Quando i sacerdoti gli riferirono “antiche cose”, Solone dovette riconoscere che sia lui sia i Greci nulla sapevano delle remote storie del mondo, persino più antiche delle storie di Grecia. Questo gli diceva uno degli anziani sacerdoti egizi intorno alla “migliore e [...] più bella razza di uomini”:

“Solone, Solone, sempre fanciulli siete voi altri greci, mai vecchio è un greco”. E Solone, udito questo: “Cosa vuoi dire?”. E allora il sacerdote: “Tutti giovani siete di spirito! Ché in voi nessuna opinione antica, prova di vecchia tradizione, avete, né sapienza alcuna bianca di tempo. Ed eccone il perché. Molte distruzioni di uomini ci sono state e di tanti generi, e vi saranno ancora, e il fuoco e l'acqua ne sono stati la causa maggiore, e per altre cause infinite altre distruzioni minori. [...] Così, e da voi e da noi, e in ogni altro luogo di cui si sia sentito parlare, se qualcosa di bello, di grande, di notevole, insomma, è avvenuto, tutto è stato qui scritto fin dalla antichità nei tempi, e la memoria ne è stata salvata.

Presso di voi però e presso gli altri popoli non appena vi sia stata una certa evoluzione nella scrittura ed in tutto ciò di cui hanno bisogno le città, ecco che nuovamente, a regolari intervalli di tempo, quasi fosse una malattia, si aprono le cateratte del cielo, e di voi non sopravvivono che gli illetterati e gl'ignoranti. E così, ogni volta, tornate giovani, senza nulla sapere di ciò che è stato qui, di ciò che avvenne presso voi, nei tempi antichi. E queste vostre genealogie che tu, Solone, ora ci esponi, ben poco differiscono dalle favole dei fanciulli. Innanzi tutto non ricordate che un solo diluvio terrestre, mentre tanti altri ve ne furono prima: e per di più ignorate che nel vostro paese nacque la migliore e la più bella razza di uomini, ed ignorate anche che tu e tutta la vostra presente cittadinanza discendete da quegli uomini, ché di loro si salvò una certa semenza. E lo ignorate perché, durante le numerose altre generazioni, i sopravvissuti son morti, senza sapere nulla di lettere. (Platone 1996a, pp. 730-732)

Il mito di Atlantide, che nel discorso del sacerdote egizio si riallaccia alla memoria di antiche civiltà dotate di conoscenze straordinarie e di poteri

ignoti alle generazioni successive, è al centro di una profonda rielaborazione da parte di Milena Benini, compiuta sulla scorta di un altro scrittore slavo-meridionale, Borislav Pekić (1930-1992), che nel suo “epos antropologico” *Atlantida* (1988-1989) – ultimo atto di una trilogia che contempla *Besnilo* (Rabbia, 1983) e *1999* (1984) – aveva narrato lo scontro della civiltà degli umani con quella dei robot, ambedue risolte a dominare la Terra. E proprio nella contrapposizione tra gli abitanti di Atlantide, dotati di un’anima, e i robot che ne sono privi si coglie una fitta sequenza di richiami intertestuali con l’omonimo mito che prefigura la lotta incessante tra chi ha il dono dell’anima (gli Atlantidei, umani nel vero senso della parola) e chi popola quei territori ancorché privo di un afflato spirituale (i robot dalle sembianze umane e nulla più). La differenza è data tutta dall’espressione di quest’anima, che traspare dagli occhi d’oro e di ferro dei personaggi: al popolo antico e a quello dell’anima corrispondono rispettivamente Kalaide, la protagonista umana, e il suo partner “Vetusto”, che vivono in un tempo indefinito e in luoghi sconvolti da guerre. Ma tra i due, invece dell’ostilità, sembra instaurarsi un rapporto simbiotico. Se entrambi hanno un’anima, se ne servono in forme diverse: in questo senso la sacerdotessa avrà solo da imparare da Enaor, che come molti suoi consimili abita “oduvjek” (da sempre) (Benini 2014, p. 42) la città di Anlahlan, soprannominata anche “Cvijet Zime” (Fiore dell’Inverno).

La nostalgia per il mondo primitivo cui fa cenno Suvin porta all’inevitabile ricerca di civiltà scomparse, cosicché il contatto tra la sacerdotessa della “giovane stirpe” e l’Enaor del popolo antico si sostanzia attraverso il linguaggio: grazie alla maschera della sua protagonista femminile, l’autrice mostra particolare interesse per la filologia, specialmente per le lingue estinte, quelle dei Vetusti e dei Ghardi, etnia, quest’ultima, con cui la popolazione di Haraja è in guerra da tempi immemorabili. In un secondo dialogo platonico, il *Cratilo*, vi è una riflessione sul linguaggio, che a detta di Socrate, interlocutore qui portavoce delle tesi dell’autore, si evolve nel corso del tempo (Platone 1950, p. 250). Nel linguaggio, infatti, si coglie il prodotto principe della storia umana (cfr. Di Cesare 1980), strumento del pensiero e mezzo al servizio della verità. In tal senso, se compito dell’uomo è inseguire la verità, per l’autrice essa deve essere cercata in primo luogo nelle parole, perciò alla fine del romanzo Milena Benini allega un “Dizionario di parole e nomi stranieri”, un breve regesto dei lemmi esotici seguito dai nomi dei personaggi. Sono tre le lingue a confronto: l’“harajski”, il “ghardski” e lo “jezik starijih” di cui però sono omesse le rispettive strutture. Non per nulla Umberto Eco nella *Ricerca della lingua perduta* aveva espressamente evitato di affrontare le “lingue romanzesche o poetiche, e cioè [*le*] lingue fittizie” alla maniera di Tolkien perché: “Per la maggior parte questi casi presentano solo spezzoni di linguaggio che presuppongono una lingua di cui però né il

lessico né la sintassi vengono dati per esteso” (Eco 1993, pp. 8-9). Di spezzoni linguistici si può parlare anche in riferimento all’opera di Milena Benini, anche se la nota allegata al dizionario potrebbe a prima vista apparire promettente da un versante linguistico, specialmente quando avverte il lettore che “tutto si pronuncia esattamente come è scritto [...]. L’unica eccezione è data dalle voci ghardiche ‘ch’ (gutturale dura h) e ‘gh’ (gutturale molle h). Se, però, pronunciate ‘ch’ come ‘h’ e ‘gh’ come ‘g’, nessuno vi rimprovererà” (Benini 2014, p. 315). Si tratta della peculiarità che connota la lingua croata dalla fine del XIX secolo, quando nel 1889 il governo, in opposizione alla precedente grafia etimologica, aveva optato per un’unica grafia fonetica (Broz 1893, p. IV) che avrebbe dovuto rafforzare l’unione tra croati e serbi, al tempo ritenuta più importante di quella con cechi, polacchi e russi, con i quali fino ad allora i croati avevano condiviso il sistema grafico etimologico (Vince 1975, p. 133). A tale proposito Tomo Maretić nel 1899 osservava come gli antichi scrittori croati si servissero perlopiù della grafia fonetica, mentre l’anno successivo Jagić aveva precisato, ricorrendo all’esempio della pronuncia dell’affricata postalveolare sorda, che l’incertezza ortografica dei tempi precedenti non era da stigmatizzare, in quanto elemento distintivo della cultura letteraria croata:

Se i nostri avi nei secoli precedenti avevano lo stesso concetto di unità letteraria che le idee del nostro tempo alla fine hanno introdotto tra le genti degli anni quaranta, oggi troveremmo scritto al posto di *č* forse *cs* oppure *ch* oppure *cz*, e sarebbe troppo riduttivo affermare che i testi letterari resi con simile grafia non sarebbero potuti progredire così come quelli in cui invece compare *č*. (Jagić 1948, p. 487)

L’autrice sembra soprassedere con eleganza a ogni secolare diatriba linguistica, ma nonostante tutto il suo approccio filologico non va al di là di quel glossario finale, in linea con Andrić che faceva seguire ai suoi romanzi un “dizionario dei turcismi”. Significativa, in questo caso, la preferenza accordata al piano del lessico, con esclusione di quelli morfologico e sintattico, scelta tanto più evidente nel passo in cui Badgor di Glamarn, fratellastro di Enaor nonché comandante dei Ghardi che muovono guerra ad Haraja, viene definito “*tenchorlarn*, il più forte capo del clan” (Benini 2014, p. 106). Nel corso della narrazione rimane inevasa ogni legittima aspettativa di spiegazione filologica, difatti non si va oltre questo scarno elenco di termini artificiali. Rispetto a Tolkien, che nel *Signore degli anelli* (1954-1955) ricorreva all’espedito di una lingua fittizia cui riservava frequenti glosse testuali e apposite appendici, l’operazione di Benini appare poco più che una timida imitazione. Eppure l’autrice nel suo blog ha affermato a chiare lettere: “I linguify for a living”, dimostrando così di avere a cuore le questioni metalinguistiche. O forse è soltanto curiosità spicciola, come denotano

l'episodio del ghardo (Benini 2014, pp. 37, 80) e la parlata "harajski", così amata dalla sacerdotessa, al punto che traduce dalla lingua di Perdael a quella di Haraja.

Forse l'autrice non ha dedicato la dovuta attenzione alle questioni di lingua, ma non si può comunque negare il fascino da lei provato per gli idiomi arcaici. Certo, per far sì che l'aspetto linguistico diventasse uno dei perni del romanzo, allora occorre pensare a una parlata fittizia, concepita però in modo tale da risultare comprensibile al lettore. Per giungere a questo risultato l'autrice, nel dar fondo alla sua capacità inventiva, doveva per paradosso prendere le distanze dal linguaggio. Diversamente da *Babel-17* (1966) di Samuel R. Delany, dove non si ricorre a una lingua fittizia, e diversamente da *1984* (dove la neolingua, anch'essa frutto di invenzione, compare sotto forma di singole unità lessicali) ma anche da *Arancia meccanica* (1962), celebre romanzo fantapolitico di Anthony Burgess scritto solo in parte in un linguaggio inventato (Nadsat), Benini si limita a un discorso metalinguistico di superficie. Il suo romanzo è in croato, anche quando i personaggi dicono di esprimersi nella lingua di Haraja. Soltanto in due momenti si intravede il tentativo di elaborare una sintassi: il primo è testimoniato dall'espressione *Barlornacheich* (Benini 2014, p. 37) che dovrebbe corrispondere all'affermazione ghardica: "Io sono Barlornach", e dove Barlornach starebbe per "combattente demoniaco"; il secondo momento si ha con l'enunciato ghardico "Eise starneten eigensurd", che significherebbe "Lei è la sposa del Signore spregevole", dove risulta curiosa la morfologia della prima e della seconda persona al singolare, con l'enclitica copulativa anticipata (*eich*, "io sono", *eise* "lei è") presente soltanto al femminile anche nel dizionario allegato.<sup>4</sup>

Il fatto che l'autrice nutra una passione per la lingua dei Vetusti è forse da ricondurre alla sua sfera culturale d'appartenenza, giacché l'abbreviazione *hr.*, che sta per *harajski* (lingua di Haraja), richiama *hr.* di *hrvatski*, cioè della lingua della Hrvatska, paese nativo della scrittrice, dove tra l'altro la ricerca del passato (pan)slavo e in particolare di quello croato vanta una lunga tradizione. Già Ilija Crijević (Aelius Lampridius Cervinus, 1463-1520), umanista raguseo e poeta laureato, si era soffermato sulle origini della propria città, come accennava nell'ode a Ragusa *Oda Dubrovniku*. In *Super comoedia veteri et satyra et nova, cum Plauti apologia*, Crijević aveva definito la lingua dei ragusei "stribiligo illyrica" o "scythica lingua", rifacendosi alle popolazioni scitiche e sarmatiche. Tale suggestione fu poi ripresa alla fine del XVII secolo per essere sviluppata e trasposta nell'ideale

<sup>4</sup> Per qualche inspiegabile motivo la corrispondenza tra i termini che compaiono nel testo e quelli riportati nel "dizionario" non è perfetta: al di là dell'alternanza di maiuscole e minuscole nelle grafie, la stessa definizione dei lemmi appare talvolta non priva di incongruenze.

del pancroatismo a opera del nobile di origini tedesche Pavao Ritter Vitezović (1652-1713), che faceva discendere l'intera popolazione degli slavi dagli slavo-croati che parlavano appunto la lingua slavo-croata. E fu un domenicano dell'isola di Hvar, Vinko Pribojević (secc. XV-XVI), a compiere il primo studio sistematico sull'origine slava delle lingue balcaniche, sostenendo l'apparentamento di queste con il latino in un testo apologetico (*De origine successibusque Slavorum*) pubblicato a Venezia nel 1532: in tale sede Pribojević avanzò anche la tesi secondo cui tutte le figure storiche dei Balcani erano slave e parlavano il mitico "Illyrius", antenato di tutte le lingue slave.

Se Milena Benini si proponeva di andare alla ricerca della verità o di sondare il ventaglio delle possibilità offerte dalla fiction speculativa, non poteva non concordare con Platone, e cioè con le tesi esposte da Socrate nel *Cratilo*, quando nella finzione del dialogo il filosofo afferma: "È evidente che si deve ricercare qualcos'altro, al di fuori dei nomi, che ci manifesti, senza ricorrere a nomi, quali di questi siano veri, mostrando con chiarezza la verità delle cose" (Platone 1950, p. 265). Le prime creature degli dèi, i Vetusti, "plasmate meglio delle popolazioni giovani" (Benini 2014, p. 76) sono dotate di un cervello e di un'anima superiori, circondate da "muri impenetrabili" (Benini 2014, p. 40) che difendono la loro capacità di comunicare e mediare con gli dèi. Platone riconobbe nell'anima uno degli espedienti che rende possibile la mediazione tra il mondo fisico e quello metafisico; nel *Timeo* essa è concepita in tre forme, con gradi di perfezione discendenti: l'anima del mondo, l'anima degli dèi inferi e l'essenza divina dell'anima individuale, dal momento che – secondo l'insegnamento del filosofo – un cosmo perfetto deve accogliere in sé ogni genere di viventi. Il cosmo platonico sarebbe pertanto un corpo immenso, una creatura viva realizzata da un'intelligenza febbrile protesa al bene, il Demiurgo, che dalla contemplazione di un modello ideale, intelligibile e immutabile (le idee) volge a un progetto corporeo e sensibile (il cosmo fisico). Il contatto con questa dimensione tutta oggettiva, complice la presenza dell'Altro, diviene il passaggio indispensabile attraverso cui l'anima può esplicitare al meglio le sue facoltà cognitive. La convinzione di Pekić circa un contatto reso possibile da capacità telepatiche trova un corrispettivo in Milena Benini, che opta per un artificio – agevolata dal neologismo *sivozor* – nel descrivere lo spazio spirituale di comunicazione che si apre tra le anime, in questo caso tra Enaor, ultimo testimone di una civiltà, e la "donna umana" (Benini 2014, p. 45), la sacerdotessa Kalaide.

Nell'impianto teorico del romanzo di Benini, Haraja è il paese della filosofia e dell'arte e, come tale, terreno fertile per la filosofia di Platone, che aveva adattato al suo sistema di pensiero la tradizione orfico-pitagorica della trasmigrazione delle anime e della memoria rinnovata. Secondo Platone, l'anima è predisposta a incarnarsi e nel corso dell'esistenza terrena acquisisce

idee e conoscenze destinate all'oblio nel momento in cui attinge alla fonte del Lete, poco prima di tornare a nuova vita. Tuttavia tali conoscenze persistono in forma latente nella persona reincarnata ed essa le può richiamare in superficie e farle rivivere grazie all'apporto della filosofia. Anche se gli abitanti di Haraja non godono del beneficio della reincarnazione, essi potranno comunque accrescere il loro livello spirituale stando a contatto con il popolo vetusto della città di Anlahlan. Sarà in quella occasione che lo Straniero, il Vetusto, si staglierà come un dio dei tempi passati: “L'assenza di peli, il candore non umano della pelle, i muscoli finemente scolpiti, immobili – sembrava una statua di un qualche dio antico, crudele” (Benini 2014, pp. 37-38). E se l'aspetto e il contegno di Enaor segnano il forte stacco dalle creature umane tanto da far ipotizzare un'entità aliena – a provarlo sono la sua pelle algida, simile a quella del camaleonte, e gli occhi di ghiaccio dotati di una vista ultrasensibile che scandaglia l'ambiente circostante –, il suo lato spirituale esplicita invece la volontà di costruire un ponte tra il suo popolo e le altre civiltà, per concedere anche agli umani il privilegio di addentrarsi nella pura dimensione spirituale. A Enaor è stato rivelato che quel cammino è precluso agli uomini, ma nonostante l'ostacolo egli avverte le capacità innate della donna, e solo a lei è pronto a insegnare come stringere quel legame, come dar vita al contatto tra le loro anime, tra le loro essenze vitali (Benini 2014, p. 71). Sarà quel contatto a permettere all'individuo di Anlahlan, convinto che i popoli più giovani siano in realtà più deboli e sprovvisti del dono della saggezza (Benini 2014, p. 205), di avere un figlio dalla giovane sacerdotessa, che nel corso della narrazione è chiamata semplicemente “Donna”. Al termine della storia, il tratto saliente di questa civiltà, la più antica dell'universo, consisterà nella capacità di ricondurre alla sfera intellettuale ogni percezione derivata dai cinque sensi (Benini 2014, p. 243), mentre la virtù della Donna, secondo l'autrice, è data da una perfetta sintesi di cervello e cuore. Il “labirinto femminile” (Benini 2014, p. 20) dei pensieri porterà Kalaide, “donna umana”, a dedurre che le belle e sagge – in una parola “perfette” (Benini 2014, p. 282) – donne del popolo di Anlahlan sono, per via della loro stessa natura spirituale, creature sterili, motivo della loro estinzione (Benini 2014, p. 283). È una spiegazione razionale che lascia trasparire più di un punto in comune con le teorie sulla tramontata civiltà degli Atlantidei.<sup>5</sup>

Nel tentativo di illustrare in forma oggettiva le cause della scomparsa di un popolo, Benini aveva però tralasciato l'idea di base del *Timeo*, ripresa anche nel *Crizia*, che fa del testo platonico il contesto ideale. Sullo sfondo del

<sup>5</sup> Non è un caso se Benini sette anni prima aveva tradotto il fumetto *L'enigme de l'Atlantide* (1955-1956) dell'artista belga Edgar P. Jacobs (1904-1987), dove i protagonisti Blake e Mortimer sono fatti prigionieri dai discendenti di questo popolo leggendario.

primo dialogo si staglia infatti il concetto di matematica, perché se *máthēma* significa appunto “sapienza”, allora i rapporti connessi ai valori numerici e alle figure geometriche diventano lo strumento privilegiato per l’anima cosmica intenta nel suo ruolo creativo. La tesi esposta nel *Timeo* allude alla numerologia come fonte di spiritualità con un richiamo al pitagorismo platonico, perché la matematica è “la sintassi del mondo”. Le congetture della sacerdotessa della luna sull’imminente sparizione di una civiltà antica (dunque superiore) restano circoscritte al pensiero razionale della donna, svuotando la dimensione cosmica di ogni accento metafisico. E se l’ipotesi della giovane Kalaide viene posta a confronto con la numerologia adottata da Pekić in *Atlantida*, laddove i numeri sono concepiti in duplice forma – quella robotica li rende visibili, mentre quella atlantidea fornisce a essi una collocazione ideale nella numerologia di Atlantide e in virtù di una diversa interpretazione che ne fa dei capisaldi sacri, ma di una sacralità che lega a sé le anime (Pekić 2001, p. 365) –, ci si rende allora conto che in questa fiction speculativa il lettore forse non si trova di fronte a sola scenografia, cosa di cui è convinta Milena Benini. In questo senso non si tratta di limitarsi a osservare i confini del fantastico speculativo e di optare tra fantasy e fantascienza, e neppure di considerare le tematiche della SF come materia adatta alle donne.

La questione assume piuttosto un’altra valenza anche perché nelle pieghe della scrittura si colgono le leggi matematiche ontologicamente intermedie tra la realtà sensibile e le idee che la governano (cfr. Vidmar 2013). Come sostiene Platone nella *Repubblica*, i matematici

utilizzano figure visibili e ci ragionano sopra, sebbene non pensino a quelle bensì ai loro modelli rispettivi: [...]. Delle figure che costruiscono e disegnano, quasi fossero ombre e immagini riflesse nell’acqua, si servono come se fossero immagini anch’esse, cercando di contemplare l’essenza di quelle entità che si comprendono solo col pensiero. (1990, p. 533)

È lo stesso motivo per cui i tentativi di descrivere in forma piana e accessibile il *sivozor* e le capacità spirituali di Enaor, quando egli erige una barriera cerebrale attorno a sé, falliscono già in partenza e rischiano di far ricadere la storia nella mistica androcentrica della fantascienza (Shaw 2000, p. 4), tanto più se le fondamenta del ragionamento non sono solide come quelle dell’antica civiltà degli Atlantidei, che nel binomio “la migliore e la più bella razza di uomini” avevano compiuto una sintesi della donna al di là di ogni logica. Come ricorda Benini (2007, p. 83), non ha importanza se in Croazia non ci si chiede se la fantascienza sia adatta alle donne, perché la controversia si sposta su un altro terreno: piuttosto l’opinione pubblica è del parere che tale genere sia il nutrimento di gente stravagante. Proprio perché la gente “stravagante”, forse per le ragioni fin qui esposte, un segno lo lascia comunque, uomini o donne che siano.

In conclusione, Benini è consapevole dell'atemporalità del mito e ha evitato di dare alla storia e ai personaggi una precisa collocazione cronologica; piuttosto ha posto le premesse per un ampio ventaglio di possibilità, prefigurando una narrazione aperta e dal respiro epico, con in primo piano il profilo evolutivo suggerito dal tempo e dallo spazio, anche se non sono esclusi quegli intrecci che fanno pensare a una struttura ciclica. Si delinea così una personale visione del mondo che oltrepassa di gran lunga la mera scenografia, come l'autrice vorrebbe far credere. Ma la narrazione fantastica e speculativa sollecita nel lettore un dilemma costante intorno al vero significato del testo (Solar 2007, p. 115), e di qui la domanda sul valore che la vita riveste in un romanzo che rievoca "la migliore e la più bella razza di uomini". Qual è la morale della storia? Trascendere la guerra? O forse affrontarla da un piano più elevato? Ciò che l'autrice di sicuro intende evitare è che il conflitto tra Haraja e Ghardsarn assuma una prospettiva di eternità. Le due popolazioni, per le loro qualità intrinseche, andrebbero tenute separate, semmai, nel caso della civiltà di Haraja, arricchite grazie al frutto dell'amore tra la giovane sacerdotessa e l'esponente di quella civiltà remota e superiore. Di conseguenza, la ricerca filologica del passato avrebbe come fine non tanto la verità ma la creazione del mito. Un mito eterno e incorruttibile che fa a meno di una realtà paradisiaca e si oppone a quei tentativi di narrazione che omettono la presenza dell'istinto primario, così lesto a provocare l'annientamento della civiltà umana. Di contro, la minaccia di estinzione dell'etnia dei Vetusti svela il proposito dell'autrice di intervenire sul mito per modificarlo e, di conseguenza, per modificare anche la storia, la cui ossatura è data da *chronos*. Come teorizza Pekić (1997, p. 229), "nel mito le cause creano le conseguenze, che nascono sempre dalle cause". Benini ha bussato alla porta del mito (e anche a quella della storia) ma "nello spazio e nel tempo, ogni porta è falsa. La vera porta è al di fuori di spazio e tempo. [...] Bisogna aprire il nuovo" (Pekić 1996, p. 13). Il tentativo compiuto è da ripetere cosicché l'autrice nella sua saga si farà tentare ancora dalla strada del mito (Benini 2015; Benini 2017a) nell'intento di (de)costruirlo, plasmando i protagonisti di questo popolo quasi estinto secondo i principi della narrazione che si era proposta, in analogia con il racconto del sacerdote egiziano che parla di una civiltà che ricomincia sempre da capo. A prescindere dal fatto che in questa narrazione fantastica e speculativa il mito compare sotto le forme di digressione, reminiscenza o allusione, di fronte alla "coppa dell'abbondanza" che rappresenta pur sempre un mito, come commenta il giovane Enaor (Benini 2014, p. 235), la storia subirà senza dubbio una contaminazione, anche se ogni volta lascerà spazio a nuovi spunti, e perché no, a un radicato intento speculativo.

**Bionota:** Persida Lazarević Di Giacomo è Professore Associato di Lingua e Letteratura Serbo-croata presso l'Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara. È autrice di numerose pubblicazioni; i suoi temi di ricerca vanno dall'Illuminismo slavo-meridionale, alle relazioni slavo-meridionali con l'Italia nel XVIII-XIX secolo, alla tradizione orale slavo-meridionale, alla letteratura serba contemporanea.

**Recapito autore:** [persida.lazarevic@unich.it](mailto:persida.lazarevic@unich.it)

## Riferimenti bibliografici

- Adžija M. 2016, *Budućnost i zbilja – Crveni ocean Marije Jurić Zagorke, satira, utopija ili predskazanje*, in Čale Feldman L. i Dremel A. (ur.), *Crveni ocean: prakse, taktike i strategije rodnog otpora*, Centar za ženske studije, Zagreb, pp. 11-18.
- Ajdačić D. 2009, *Tematologija fantastike u slovenskim književnostima*, in *Futuroslavija. Studije o slovenskoj naučnoj fantastici. II prošireno izdanje*, TIA Janus, Beograd, pp. 13-26.
- Atterby B. 2014, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, OUP USA, New York.
- Bainbridge W.S. 1982, *Women in science fiction*, in “Sex Roles” VIII 10, pp. 1081-1093.
- Benini M. 2007, *Zar vam nije dosta to što ste žene? Žene u hrvatskom SF-u*, in “Treća” IX 2, pp. 76-83.
- Benini M. 2013, *Priestess of the Moon: Pawns of the Gods*, MuseltUp, Los Gatos (CA).
- Benini M. 2014, *Svećenica mjeseca*, Zagrebačka naklada, Zagreb.
- Benini M. 2015, *Da En*, Zagrebačka naklada, Zagreb.
- Benini M. 2017a, *Kvadrila*, Zagrebačka nagrada Zagreb.
- Benini M. 2017b, *Speculative and Dark Fiction in Croatia*, <http://press.futurefire.net/2017/09/speculative-and-dark-fiction-in-croatia.html> (29.10.19).
- Bertek T. 2015, *Milena Benini: Spekulativna fikcija je plodno polje za subverziju*, in “VoxFeminae”, <https://voxfeminae.net/kultura/milena-benini-spekulativna-fikcija-je-plodno-polje-za-subverziju> (29.10.19).
- Blish J. 2015, *Mythology*, in *The Encyclopedia of Science Fiction*, <http://www.sf-encyclopedia.com/entrymythology> (10.11.20).
- Bova B. 1975, *The Role of Science Fiction*, in Bretnor R. (ed.) *Science Fiction Today and Tomorrow*, Penguin, New York.
- Bovsuniv's'ka T. 2012, *Epistemologična nestabil'nist meži fantastyky*, in Semenjuk G.F. (red.), *Slov'jans'ka fantastyka. Zbirnyk naukovykh prac'*, Kyivs'kyj nacional'nyj universytet im. T. Ševčenka, Kyiv, pp. 9-14.
- Broz I. 1893, *Hrvatski pravopis*, Kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljska vlada, Zagreb.
- Brzostek D. 2007, *Między prognozą a utopią. Science fiction wobec paradygmatu racjonalności*, in Ajdačić D. i Jović B. (ur.), *Slovenska naučna fantastika. Zbornik radova*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 155-180.
- Campbell J. 1991, *The Masks of God: Creative Mythology*, The Viking Press, New York.
- Ceserani R. 1983, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Chernyshova T. 2004, *Science Fiction and Myth Creation in Our Age*, in “Science Fiction Studies” XXXI 3, pp. 345-357.
- Clute J. and Nichols P. 2005, *Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York.
- CWS 2016, *5 books from Croatia*, <https://travelhonestly.com/wp-content/uploads/2017/08/5-Books-From-Croatia-2016-final.pdf> (29.10.19).
- Di Cesare D. 1980, *La semantica nella filosofia greca*, Bulzoni, Roma.
- Eco U. 1993, *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Roma-Bari.
- Filmus R.M. 1976, *Naučna fantastika kao mit*, in Živković Z. (ur.), *Naučna fantastika. Zbornik teorijskih radova*, BIGZ, Beograd, pp. 70-114.
- Friedman A.B. 1968, *The Best Turnips on the Creek*, in “The New York Review of Books” March 28, p. 37.
- Gunn J.E. and Candelaria M. (eds.) 2005, *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Scarecrow Press, Lanham (MD).

- Jacobs E.P. 1957, *L'énigme de l'Atlantide*, Les Éditions du Lombard, Bruxelles, prijevod Benini M. 2007, *Zagonetka Atlantide*, Bookglobe, Zagreb.
- Jagić V. 1948, *Izabrani kraći spisi*, Uredio i članke sa stranih jezika preveo M. Kombol, Matica hrvatska, Zagreb, pp. 485-491.
- Knežević B. 2009, *Poslednji Srbin*, Alnari, Beograd.
- Langer J. 2013, *Case Studies in Reading2: Key Theoretical and Critical Texts in Science Fiction Studies*, in Hubble N. and Mousoutzanis A. (eds.), *The Science Fiction Handbook*, Bloomsbury Academic, London, New Delhi, New York, Sydney, Bloomsbury, pp. 100-124.
- Łaszkiwicz W. 2018, *Fantasy Literature and Christianity: A Study of the Mistborn, Coldfire, Fionavar Tapestry and Chronicles of Thomas Covenant Series*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina.
- LeGuin U.K. 1979, *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, Ultramarine Publishing, Putnam.
- Maretić T. 1889, *Istorija hrvatskoga pravopisa latinskijem slovima*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Maskalan A. 2006, *Žene i znanstvena fantastika: analiza britanske i američke ZF-književnosti*, in "Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja" 44 4 (174), pp. 461-483.
- Merrick H. 2003, *Gender in science fiction*, in James E. e Mendlesohn F. (eds.), *The Cambridge companion to science fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 241-252.
- Mikulan K. 2019, *Od objekta muške fantazije do subjekta društvene promjene: prikaz ženskih likova u suvremenoj znanstvenofantastičnoj književnosti*, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Nemec K. 1997, *Prvi hrvatski science-fiction*, in "Croatica" 45/46, pp. 337-346.
- Njamcu A. 2012, *Legendarno-mifologičeskije tradiciji v sovremenoj fantastike*, in Semenjuk G.F. (red.), *Slov'jans'ka fantasyka. Zbirnyk naukovyh prac'*, Kyïvs'kyj nacional'nyj universytet im. T. Ševčenka, Kyïv, pp. 39-51.
- Oklopčić B. i Saulić L. 2016, *Negativka (the Dark Lady) kao strategija rodnog otpora u djelima Marije Jurić Zagorke*, in Čale Feldman L. i Dremel A. (ur.), *Crveni ocean: prakse, taktike i strategije rodnog otpora*, Centar za ženske studije, Zagreb, pp. 19-28.
- Oziewicz M. 2008, *One Earth, One People: The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland, Jefferson (NC).
- Oziewicz M.C. 2015, *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading*, Taylor & Francis Ltd, New York.
- Oziewicz M. 2017, *Speculative fiction*, <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78> (29.10.19).
- Oziewicz M. 2019, *Speculative Fiction*, in *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Press USA, <https://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78> (29.10.19).
- Paščenko J. 2017, *Povijesna kontekstualizacija pripovijetke Vladimira Nazora Crveni tank (1922.)*, in "Filozofska istraživanja" XXXVII 2, pp. 317-334.
- Pavliša M. 2015, *Tolkienovih klonova ima previše, nisu zanimljivi*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/tolkienovih-klonova-ima-previsse-nisuzanimljivi-20151020/print> (29.10.19).
- Pavlović M. 1989, *Fantastika u antropološkom ključu*, in Palavestra P. (ur.), *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, XLIV/9, Srpska

- akademija nauka i umetnosti, Beograd, pp. 3-7.
- Pekić B. 1996, *Rađanje Atlantide*, BIGZ, Beograd.
- Pekić B. 1997, *U traganju za Zlatnim runom*, BIGZ, Beograd.
- Pekić B. 2001, *Atlantida*, Solaris, Novi Sad.
- Perković M.M. 2015, *Interview: Milena Benini*, <http://rantalica.com/1375/interview-milena-benini> (29.10.19).
- Peterson J. 2012, *Playing at the world*, Unreason Press, San Diego.
- Platone 1950, *Dialoghi, Eutifrone, Apologia di Socrate, Critone, Fedone, Cratilo, Teeteto*, Laterza, Bari, vol. I.
- Platone 1990, *La Repubblica*, Mondadori, Milano.
- Platone 1996a, *Dialoghi politici. Lettere, Repubblica, Timeo, Crizia, Politico*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, vol. I.
- Platone 1996b, *Dialoghi politici. Lettere, Leggi, Epinomide, Minosse, Clitofonte, Menesseno*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, vol. II.
- Reid R.A. (ed.) 2009, *Women in Science Fiction and Fantasy*, Greenwood Press, Westport (CT).
- Šakić T. 2008, *Zagorka i počeci hrvatske znanstvene fantastike*, in Grdešić M. i Jakobović Fribec S. (ur.), *Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke*, Centar za ženske studije, Zagreb, pp. 181-202.
- Šakić T. i Žiljak A. (ur.) 2006, *Ad Astra: antologija hrvatske znanstvenofantastične novele 1976-2006*, Mentor, Zagreb.
- Science Fiction on Women – Science Fiction by Women 1980*, in “Science Fiction Studies” VII 20, <https://www.depauw.edu/sfs/covers/cov20.htm> (29.10.19).
- Shaw D. 2000, *Women, Science and Fiction: The Frankenstein Inheritance*, Palgrave Macmillan, New York.
- Shinn T.J. 1986, *Worlds Within Women: Myth and Mythmaking in Fantastic Literature by Women*, Greenwood Press, New York.
- Šišković D. 2006, *Na pragu novog zlatnog doba?*, in “Vijenac” 312, 16/02/2006, <http://www.matica.hr/vijenac/312/na-pragu-novog-zlatnog-doba-7938> (29.10.19).
- Solar M. 2007, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Stojanova Lj. 1989, *Bajka i mit – koreni naučne fantastike*, in Palavestra P. (ur.), *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, XLIV/9, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, pp. 59-73.
- Sutton Th.C. and Sutton M. 1969, *Science Fiction as Mythology*, in “Western Folklore” XXVIII 4, pp. 230-237.
- Suvin D. 1976, *Russian Science Fiction, 1956-1974: A Bibliography*, Dragon Press, Elizabethtown (NY).
- Suvin D. 1978, *On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies*, in “Science Fiction Studies” V 14, part 1, <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm> (29.10.19).
- Suvin D. 1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven.
- Suvin D. 1989, *Teze o poetici naučne fantastike*, in Palavestra P. (ur.), *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, XLIV/9, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, pp. 49-55.
- Suvin D. 2007, *Što li preostaje od Zamjatinova Mi nakon smjene Levijatana: mora li kolektivizam biti protiv naroda?*, in Ajdačić D. i Jović B. (ur.), *Slovenska naučna fantastika. Zbornik radova*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 29-68.

- Tasić M.J. 2013, *Naučna utemeljenost mita u naučno fantastičnoj književnosti*, in *Zbornik radova. Prva međunarodna naučna konferencija. Jezik, književnost i mitologija*, Alfa Univerzitet, Beograd, pp. 329-342.
- Todorov T. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris.
- Trocha B. 2009, *Degradacija mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
- Trocha B. 2012, *Źródła i funkcje mitycznych cytacji w rosyjskiej, ukraińskiej, czeskiej i polskiej literaturze popularnej po 1990 roku*, in Semenjuk G.F. (red.), *Slov'jans'ka fantastyka. Zbirnyk naukovyh prac'*, Kyivs'kyj nacional'nyj universytet im. T. Ševčenko, Kyiv, pp. 66-76.
- Vidmar I. 2013, *Thought Experiments, Hypotheses, and Cognitive Dimension of Literary Fiction*, in "Synthesis philosophica" XXVIII 1-2, pp. 177-193.
- Vince Z. 1975, *Zaokret u hrvatskom književnom jeziku potkraj 19. stoljeća*, in "Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu" VI 6, pp. 131-159.
- Vladanović M. 2015a, *Milena Benini: Svećenica mjeseca*, in "Moderna vremena", <https://www.mvinfo.hr/clanak/milena-benini-svecenica-mjeseca> (29.10.19).
- Vladanović M. 2015b, *Milena Benini: Htjela sam biti Zagorka kad porastem*, in "Moderna vremena", <https://www.mvinfo.hr/clanak/milena-benini-htjela-sam-bit-zagorka-kad-porastem> (29.10.19).

## ARACNE E LE SUE FIGLIE

### La strategia del ragno nella letteratura femminile polacca contemporanea\*

ANDREA F. DE CARLO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

**Abstract** – The classic myths have always been an expression of patriarchal and misogynistic culture. Currently, female writers feel the urgent need to take possession of classical mythology in such a way as to (re)create it *ex novo* according to their own needs and feelings. In this article, by comparing the works of several contemporary Polish contemporary women's works, the author intends to achieve an intratextual and intertextual "journey" through the prism of the Arachne myth. It also aims to carry out an intercultural and interdisciplinary analysis of this myth, considering that mythology connects classical and modern civilization.

**Keywords:** Arachne; Athena; mothers and daughters; female genealogy; rewriting of the myth.

## 1. Sulle tracce del mito

Con l'intento di proporre soluzioni alternative e perseguire la strada opposta a quella tracciata dalla cultura patriarcale, le scrittrici contemporanee polacche riscrivono e reinventano quei miti che sono da sempre espressione di una visione del mondo fallocentrica e misogina, in cui l'eroe è sempre uomo e le donne sono relegate al ruolo esclusivo di madri, figlie, sorelle, spose e prede (Giacobino 2005, p. 213). Le autrici tentano oggi di "appropriarsi" della mitologia classica in modo da riscriverla *ex novo* secondo i propri bisogni e le proprie necessità (cfr. Szczuka 2001, pp. 19-20). In campo letterario questa strategia di riscrittura della fabula mitica, biblica, fiabesca, romanzesca, biografica e storica di stampo patriarcale è chiamata dalla critica femminista "apocrifizzazione" (*apokryfizacja*) del mito (Szybowicz 2010, pp. 34-44). Essa appare particolarmente significativa poiché la nuova eco che va a creare, rispetto all'originale da cui è mutuata, risuona estranea e produce effetti sorprendenti. Al mito classico, che presenta un'immagine semplificata e

\* Si tratta di una versione corretta e aggiornata dell'articolo De Carlo 2018.

stereotipata della donna (bella, delicata, sensuale), di cui non viene tollerata alcuna intemperanza né ribellione alla volontà del padre-padrone, le scrittrici oppongono universi femminili nuovi e positivi, avvalendosi di tecniche di scrittura singolari ed efficaci. Tramite la decostruzione del mito esse intendono mostrare come la società patriarcale abbia manipolato e applicato vari sistemi di oppressione sulle donne. All'interno di questo proposito si evince l'importanza di costruire ciò che la psicoanalista e linguista Julia Kristeva definisce *ordine semiotico* o materno, vale a dire quel rapporto che precede la fase edipica in cui la relazione madri-figli sarebbe esclusiva (Restaino 2002, p. 53). Privilegiare l'*ordine semiotico* della madre significa recuperare e rinsaldare il rapporto madre-figlia, che per Kristeva rimane speciale anche dopo la fase edipica, nonché valorizzare tutto ciò che è femminile, in quanto estromesso, negato nel linguaggio e dalle concettualizzazioni maschili. L'*ordine semiotico* si contrappone al cosiddetto *ordine simbolico* di matrice lacaniana, ossia al linguaggio del padre, alla tradizione fallocratica occidentale, quale sistema linguistico e dunque concettuale dominante, assorbito nella fase edipica dell'infanzia. Kristeva non accetta però la tesi di una scrittura "sessuata", anche se essa può essere praticata dalle donne al fine di introdurre nel linguaggio l'*ordine semiotico* della madre (Restaino 2002, p. 53). Questo assunto di Kristeva è accettato da una parte della critica letteraria che, al fine di sostenere il carattere oggettivo, universale della produzione letteraria, rifiuta di ripartire la letteratura secondo la tradizionale dicotomia di genere.<sup>1</sup> Tuttavia, vi sono studiosi che al contrario concepiscono la letteratura secondo il sistema binario maschio/femmina e si concentrano sull'analisi di quegli elementi peculiari che differenziano la letteratura "femminile" da quella "maschile" (De Carlo 2017, p. 120).

Le poetiche femministe riflettono sul dialogo sofisticato e creativo che le scrittrici contemporanee intavolano con il mito e il loro legame con le culture letterarie e le comunità di lettori con cui si identificano. La critica femminista ha analizzato alcune figure mitologiche legate ad attività ritenute da sempre prerogativa delle donne, in particolare quella tessile (si pensi ad Aracne, Arianna, Filomela e Penelope). Queste figure sono state rilette come simboli di donne artiste le cui opere hanno il potere di introdurre dei cambiamenti sociali e al tempo stesso sono diventate emblemi di ribellione verso l'oppressione della società patriarcale.

<sup>1</sup> A titolo di esempio si potrebbe menzionare l'analisi proposta da Błażej Warkocki (2002; 2007) delle opere di Izabela Filipiak. Esistono infatti tentativi narrativi volti a superare la differenza binaria di genere, si pensi alle identità ibride proposte dalla stessa Filipiak oppure agli esperimenti degli anni Sessanta della scrittrice femminista francese Monique Wittig (*Opoponax*, 1964; *Les Guérillères*, 1969), che mettono in discussione l'*ordine simbolico* di stampo patriarcale.

La figura di Aracne,<sup>2</sup> in particolare, è entrata nella tradizione letteraria come simbolo della raffinata arte della tessitura e resta tale dall'antichità fino ai giorni nostri. In tal modo questa attività è diventata un ambito semantico permanente che presenta importanti implicazioni culturali (cfr. Scheid, Svenbro 1994; Rosati 2004): per esempio, per le sue caratteristiche è stata sempre equiparata alla creazione letteraria, divenendo finanche una metafora del "testo" (Rosati 2004). In un suo articolo sul mito ovidiano nella tradizione antica, il ricercatore italiano Gianpiero Rosati sostiene che la storia di Aracne "non solo ne è l'illustrazione narrativa più compiuta, ma costituisce una sorta di *aition* della metafora stessa (e di quella associata del poeta-ragno)" (Rosati 1999; 2004). Allo stesso tempo, il mito di Aracne rappresenta nelle coscienze la difesa della scrittura femminile dagli attacchi sferrati dall'autorità patriarcale, che fa ricorso alla forza, pur di influenzare la scrittrice o l'artista e privarle conseguentemente del libero arbitrio e dell'autonomia.

Molte femministe occidentali della seconda generazione, su esempio del famoso studio di Nancy K. Miller, *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic* (1986), hanno considerato il mito di Aracne come metafora della donna-autrice e della singolarità della sua scrittura (cfr. Weigle 1982; Daly 1990; Heilbrun 1990; Kłosińska 2001; Szczuka 2003; Świerkosz 2015; 2017; Dembińska-Pawełec 2018; Jaworska 2020); inoltre hanno affrontato alcuni nuclei problematici della scrittura e del linguaggio.

La maggior parte della critica letteraria femminista si è concentrata sulla linea di interpretazione tracciata da Miller. Qui al contrario, attraverso l'analisi di alcuni esempi significativi, il nostro obiettivo è essenzialmente quello di rileggere alcune opere di scrittrici polacche contemporanee attraverso il prisma del mito di Aracne, in quanto esso rimanda non solo al rapporto tra donna e scrittura, ma anche a due aspetti culturali fondamentali: uno più generale, la ribellione e la sfida alla legge del padre, al cui interno si inserisce il secondo, vale a dire il complesso e talvolta conflittuale rapporto tra donne che include anche quello tra madri e figlie. In altre parole, i riferimenti al mito di Aracne o alla sua riformulazione rappresenta una sorta di denuncia della genealogia femminile interrotta, che è stata studiata in

<sup>2</sup> La storia di Aracne è raccontata nel VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 1-145). Secondo quanto suppongono gli studiosi, il mito di Aracne e Atena (o Minerva) potrebbe essere di origine greca pervenutoci per il tramite romano (cfr. Byatt 1999; Ballestra-Puech 2006; Świerkosz 2015 p. 71; 2017, p. 8). Aracne, maestra nell'arte della tessitura e del ricamo non si considera meno capace di Atena e rifiuta il consiglio di non entrare in lizza con la marziale. Durante la competizione, ambedue le sfidanti si ispirano a principî ideologici ed estetici opposti: senso della gerarchia, ordine, autocontrollo nell'arazzo di Atena; protesta, denuncia del dispotismo degli dei nella tela di Aracne. Alla fine, la dea è costretta a riconoscere che il lavoro della sua rivale è perfetto quanto il suo, ma punisce crudelmente la fanciulla per aver osato mettere in discussione la sua autorità, trasformandola in un ragno e condannandola in tal modo a tessere per sempre una fragile tela in ricordo della sua sconfitta (Rosati 2004).

modo approfondito dalla psicoanalista belga Luce Irigaray e che, come vedremo, riaffiora in molte delle opere che verranno qui esaminate.

## 2. La genealogia femminile

Il mito di Aracne e Atena può essere letto come un esempio di genealogia femminile che è stata interrotta, proibita o negata dalla cultura patriarcale. Questa negazione è incarnata dalla figura di Atena, ma non solo: nei racconti mitologici si possono individuare altri esempi, quali la figura di Elettra nell'*Oresteia* di Eschilo. Luce Irigaray osserva che, a parte alcune eccezioni (come nel mito di Demetra e Persefone), il legame madre-figlia appare raramente nella letteratura mitologica, dal momento che questo rapporto è stato messo in secondo piano dalla cultura fallocentrica (cfr. Mrozik 2012, p. 200). Dalla critica femminista i miti sono considerati come parte della preistoria del patriarcato (Irigaray 1989). Anche l'americana Adrienne Rich (1976) osserva che i racconti mitologici sono privi di narrazioni sui legami tra madri e figlie. Si rammarica anche dell'assenza di discussioni riguardo a queste relazioni e considera tali mancanze persino tragiche dal momento che influiscono negativamente sulla costruzione dell'identità femminile.

In generale, le prime riflessioni sociologiche e psicologiche sul rapporto tra madre e figlia arrivarono con la seconda ondata femminista degli anni Settanta (cfr. Araszkiewicz 2001, p. 672). La studiosa polacca Agata Araszkiewicz afferma che “la relazione madre-figlia non fu tanto eliminata dalla cultura quanto resa invisibile e assoggettata alla tradizione patrilineare dei rapporti tra uomini” (Araszkiewicz 2001, p. 675).<sup>3</sup>

I miti pervenuti sino a noi sono una messa in scena già patriarcale, che mira a nascondere più che a mostrare, a istruire più che a raccontare. Irigaray parla di mascheramento operato dalla cultura fallocentrica e distingue due dimensioni nella linea genealogica: una verticale che è quella madre-figlia e una orizzontale che è la sorellanza (Irigaray 1984, pp. 86-87). La verticalità, secondo Irigaray, è una dimensione negata al divenire donna nella nostra cultura. Il legame tra madre e figlia, figlia e madre deve spezzarsi perché la figlia divenga donna (Irigaray 1984, p. 87; cfr. anche Serkowska 2018, p. 60; Mrozik 2012, p. 200). Nella sua lezione XXXIII (*Femminilità*), in *Introduzione alla psicoanalisi*, Sigmund Freud sottolinea con maggior forza ciò che è già noto e storicamente determinato: la genealogia femminile viene soppressa a vantaggio della relazione figlio-padre, per lasciare il posto solo al

<sup>3</sup> Qui e successivamente, le traduzioni dal polacco, dove non diversamente indicato, sono mie – ADC.

consolidamento e all'idealizzazione dell'immagine del padre, marito e patriarca.

Adrienne Rich riconosce che la disparità della relazione madre-figlia rispetto a quella padre-figlio non solo provoca un allontanamento e la mancanza di comprensione tra donne, ma contribuisce altresì a far emergere conflitti più profondi. Pertanto, il femminismo ha cercato di ascrivere al patriarcato la condizione conflittuale madre-figlia tramite una duplice operazione: una palese razionalizzazione, secondo cui il patriarcato avrebbe asservito le madri rendendole odiose alle figlie; e una meno dichiarata ma più rilevante, per cui le donne indirizzano agli uomini quei sentimenti negativi che originariamente rivolgevano alle loro madri. In base a tali teorie, il mito di Aracne potrebbe rappresentare emblematicamente la mancanza soprattutto della solidarietà tra donne. Il fatto è che Aracne avrebbe avuto l'ardire di non riconoscere le qualità e le doti di Atena:

La mortale, inoltre, insolentendo l'altra, che aveva assunto le parvenze di una vecchia, avrebbe addirittura ardito sfidare a gara la marziale, nonché intellettuale Atena, dea della sapienza, delle scienze, delle arti, ma anche della guerra – ente generato non già da un utero di una donna bensì partorita, armata di tutto punto, direttamente dal capo di Giove, squarciato all'uopo da un'accetta; il quale padre si sarebbe arrogato anche la potenza riproduttrice senza essere obbligato a ricorrere a un ventre di donna. (Crotti 2017, p. 86)

Infatti, Atena o Minerva figlia di Zeus o Giove, nata dalla testa di suo padre, privata di una madre, non sente alcuna affinità con le altre donne e, di conseguenza, non nutre alcuna solidarietà nei loro confronti. Sembra appartenere piuttosto al brutale, rigido e razionale mondo maschile anziché femminile (Świerkosz 2015, p. 79; 2017, p. 24).

### 3. La Grande Madre

Nella letteratura polacca un esempio particolarmente significativo di vittima della società patriarcale è la protagonista del romanzo *Absolutna amnezja* (Amnesia assoluta, 1995) di Izabela Filipiak. La diciassettenne Marianna, trascurata da una madre assente, terrorizzata da un padre dispotico e mortificata dal sistema scolastico, è destinata – al pari di Aracne – a perdere. La madre della protagonista, Krystyna, che nel corso della narrazione è soprannominata l'Immacolata, è una donna distratta, narcisista che ha smesso di occuparsi della figlia, impegnandosi solo nella sua professione medica e dedicandosi alle attività clandestine di opposizione che negli anni Settanta e Ottanta erano in corso nella Repubblica Popolare di Polonia. Anche se la madre appartiene all'opposizione anticomunista e sembra essere una donna forte e indipendente, a casa si lascia dominare dal marito. Ciò la spinge a

nutrire sentimenti contraddittori nei suoi confronti: se da una parte teme di perderlo, dall'altra lo disprezza. Marianna, dunque, trascurata dalla madre, è in balia solo del padre che la considera di sua proprietà, motivo per cui probabilmente nel romanzo è nominato con l'appellativo di segretario (Amenta 2010, pp. 20-21). La somiglianza con il tipico ritratto del segretario del Partito Operaio Unificato Polacco suggerisce che è un simbolico oppositore politico della moglie, che invece cerca la sua indipendenza nelle attività cospirative contro il regime comunista.

Krystyna è una donna forte, mascolina, indipendente, quasi asessuata, e al tempo stesso è una vittima che non si ribella al volere del marito-padre-padrone. In un certo senso ricorda la figura di Atena, “custode del patriarcato”, una “donna fallica”, la sorella cattiva che ignora la solidarietà tra donne (Świerkosz 2015, p. 78).

Tuttavia, la chiave per comprendere la situazione è considerare Atena non tanto il frutto della cultura patriarcale che rifiuta la propria femminilità, quanto riconoscere la sua duplice natura di Grande Madre. Questo archetipo si manifesta con una chiara ambivalenza: una madre capace di essere da una parte tenera e protettiva e dall'altra “fatale”. Nell'iconografia cristiana all'immagine di una buona madre, la Vergine Maria, mostrata nell'atto di allattare al seno (*Maria lactans*), viene contrapposta quella di una genitrice crudele che nutre invece dei serpenti (De Carlo 2017, p. 128).

Nelle rappresentazioni mitiche la “madre terribile” è incarnata da personaggi che sono manifestazioni del male e del terrore, quali le Gorgoni, le Erinni, le Furie, la stessa Medusa anguicrinata, le streghe e i vampiri, che rappresentano il lato oscuro del femminile. La figura di Atena, che nella mitologia è trattata come una “madre fatale”, “spietata”, “cattiva sorella”, è un uomo sotto le mentite spoglie di donna che opera in un mondo autenticamente femminile. Pertanto si tratterebbe del frutto “avvelenato” della cultura patriarcale, una sorta di donna con una testa maschile (Świerkosz 2015, p. 79).

La strega DeMonstra, madre della protagonista di *Alma* di Filipiak, è la prosopopea perfetta della “madre terribile”. La matriarca è una sorta di incarnazione postmoderna di Medea, che ha facoltà di trasformarsi in animale, conosce le arti magiche ed è una spietata infanticida. L'autrice ribalta la struttura patriarcale dominante nel mito: la dea Atena nasce dalla testa di suo padre, mentre Alma è generata dalla testa di sua madre (cfr. Sobolczyk 2015).

È pur vero che il mito di Aracne può essere interpretato anzitutto come simbolo di una ribellione contro l'autorità del padre e le sue personificazioni: il marito, lo Stato, il potere, la religione e la famiglia. A quest'ultima in particolare le donne per scelta o paura sottostanno sacrificando la propria libertà e così facendo diventano guardiane dell'ordine sociale precostituito

dall'uomo. Nel mito, quello che è importante è la sfida tra Aracne e Atena, poiché la trama della dea è una rappresentazione teocentrica del potere repressivo, che disciplina i ribelli in nome dell'ordine, mentre il lavoro di Aracne è una protesta femminocentrica contro gli abusi sanciti da quel potere (Świerkosz 2015, p. 79).

La critica femminista ha fatto di Aracne un archetipo dell'opera delle donne, mentre Atena come tessitrice compare raramente e più spesso nel ruolo di antieroina. Filipiak ha intrapreso tuttavia un inatteso tentativo di riabilitare la figura mitologica di Atena quale simbolo della creatività e della produzione letteraria femminili; come si è rivelato, tale tentativo non voleva essere tanto una revisione quanto una rivendicazione della narrazione mitologica (Świerkosz 2014, p. 150; 2017, pp. 177-239).

#### 4. Atena redenta

Sulla base della biografia della scrittrice Stanisława Przybyszewska (1901-1935), figlia illegittima del famoso scrittore modernista Stanisław Przybyszewski (1868-1927), Izabela Filipiak rilegge la figurazione della dea nel saggio *Atena* (2001), inserito a mo' di introduzione nella brochure contenente la rappresentazione teatrale *Stacha* di Anna Schiller.

L'autrice di *Absolutna amnezja* coglie un parallelo tra il rapporto di Stacha con suo padre e la nascita della dea. Filipiak spiega: “È figlia di un padre che ha fagocitato sua moglie. Nel mito Zeus divora Meti che è incinta perché era stato avvertito che il figlio da lei partorito si sarebbe rivelato più forte di suo padre.” (Filipiak 2001, p. V). Questo atto di fagocitare la donna viene sottolineato da Filipiak poiché Przybyszewski, nel suo manifesto del pansessualismo *Totenmesse (Requiem aeternam)*, afferma il suo ideale di uomo: “È colui che fagocita una donna. È un pioniere, perché nel mondo ideale che verrà sopravvivranno solo gli uomini, senza le donne. Przybyszewski, che – finché poteva – si era lasciato alle spalle figli e cadaveri, amava lamentarsi delle donne che lo amavano” (Filipiak 2001, p. V). Non possiamo dimenticare in fondo che si tratta dello stesso Przybyszewski che nella sua corrispondenza dichiarò: “In una donna amo me stesso, solo me stesso, il mio Io segreto, intensificato alla massima potenza, che si rivelerà d'improvviso nell'Amore” (cit. da Kossak 1973, p. 78). E parlando di sua moglie Dagny,<sup>4</sup> lo scrittore afferma: “La amo al pari della

<sup>4</sup> Si tratta della scrittrice norvegese Dagny Juel-Przybyszewska (1867-1901), famosa per essere stata amante di vari artisti di spicco, fra gli altri il drammaturgo e pittore svedese August Strindberg e il pittore norvegese Edvard Munch. Nel 1893, sposò Przybyszewski. Morì in tragiche circostanze in una camera d'albergo a Tbilisi, in Georgia, nel 1901, tre giorni prima del suo trentaquattresimo compleanno.

grande opera dell'anima mia che attraverso lei si è generata" (cit. da Kossak 1973, p. 125). Secondo Filipiak, Stanisławska è "figlia di suo padre", per tale motivo "non sapeva o non voleva usare la saggezza di sua madre per rendere la sua vita non solo creativa, ma più piena e migliore" (Filipiak 2001, p. VIII).

Stanisławska viene descritta da Filipiak come una donna asessuale, autorevole, orgogliosa, concentrata esclusivamente nel suo lavoro, completamente lontana da figure quali Afrodite e Aracne (Świerkosz 2014, p. 151). Filipiak scrive che in fondo Stacha: "Vuole essere una personalità creativa, intellettuale, razionale e obiettiva. Vuole essere 'una lama d'acciaio forgiata dal ghiaccio, una lama che conosce la verità del mondo'. Un raggio di luce luminoso e intenso. Atena." (Filipiak 2001, p. VI).

Secondo l'interpretazione di Filipiak, il padre aveva ordinato ad Atena di credere al racconto sovranaturale della sua nascita avvenuta dalla testa di un uomo, per nascondere le tracce del suo crimine e continuare a mantenere il potere. In tal modo, Atena non è esclusivamente la figlia del patriarcato, la cosiddetta "donna fallica", ma è anche la vittima di suo padre, che era conscio del fatto che una ribellione sarebbe stata la fine del suo potere. Anche il conflitto tra Atena e Aracne è scatenato – secondo la scrittrice – dal padre degli dèi, dal momento che si tratta di due donne, di due incarnazioni dell'arte femminile, due tragici destini che, in accordo con la volontà di Zeus, non avrebbero dovuto mai incontrarsi né parlare con un'unica voce (Świerkosz 2014, pp. 152-153).

Le intuizioni di Filipiak sono in parte vicine al pensiero della psicologa Patrizia Adami Rook. La studiosa, nel suo libro *Le due Femminilità: la crisi della coscienza femminile nel sogno e nel mito* (1983), afferma che la Grande Madre e le raffigurazioni mostruose del femminile (Erinni, Gorgoni, Furie ecc.) sono solo immagini del subconscio maschile che non riguardano la sfera delle rappresentazioni sociali. Atena sarebbe pertanto una figura femminile creata dall'uomo e come tale non può essere trattata come un archetipo o un ritratto di donna. Per comprendere al meglio e dominare l'angoscia, l'uomo crea immagini mitiche che gli permettono di comprendere, superare le sue paure e addomesticare l'altro da sé.

Il femminismo, volendo contrapporsi ai racconti patriarcali sulle donne, aspira alla creazione di una mitologia propria, incontaminata dai "padri" e della loro lingua. Al tempo stesso le femministe sanno bene che è quasi impossibile filtrare, separare la "verità dell'esperienza femminile" dai "racconti patriarcali sulle donne" (Świerkosz 2014, p. 154).

## 5. La rivolta delle figlie

La scia di relazioni madri-figlie si fonda non solo sull'ambivalenza, ma anche sulla discontinuità che si esplicita nella concettualizzazione di questo legame. Se le femministe da una parte considerano la figura della madre strettamente legata al sistema patriarcale, posta a guardia dell'eterosessualità coercitiva ed eteronormativa, dall'altra, hanno dimostrato che la stessa maternità, soggetta a reinterpretazione, può essere uno dei possibili strumenti per combattere le norme patriarcali (Świerkosz 2014, p. 283).

D'altronde, come abbiamo già precedentemente affermato, il mito di Aracne può essere interpretato come espressione di ribellione contro l'autorità del padre, del marito, dello Stato, della religione e della famiglia. La donna è così costretta a sottomettersi, a sacrificare la propria libertà e diventare custode dell'ordine sociale imposto dall'uomo. Lo scontro generazionale tra madri e figlie nei romanzi contemporanei, specialmente ambientati nell'ultimo periodo del socialismo, è inevitabile. Se le prime infatti sono legate ai vecchi valori patriarcali, le seconde si ribellano ai dettami sociali, come avviene in *E.E.* di Olga Tokarczuk, nel già summenzionato *Absolutna amnezja* di Filipiak oppure nella saga della famiglia di Wałbrzych, celebrata nel secondo volume di Joanna Bator *Chmurdalia* (2010) e il successivo *Ciemno, prawie noc* (Buio, quasi notte, 2012) (cfr. Mroziak 2012). I rapporti affettivi tra madri e figlie sono compromessi anche da eventi traumatici, subiti dalle madri, l'Olocausto o il marzo 1968, *Wielka wymiana ognia* (Il grande scambio di fuoco, 2018) di Zyta Rudzka, oppure *Szum* (Rumore, 2014) di Magdalena Tulli.

Nella letteratura polacca contemporanea un esempio di donna intimorita dal marito è presente nel romanzo *Absolutna amnezja*. La madre è in grado non solo di provare compassione per sua figlia, ma anche di sentirsi indignata per il destino a cui è condannata. Tuttavia, nei momenti critici, scompare o si ritira, rivelando la sua insicurezza e incapacità di agire. La paura del rifiuto e dell'abbandono ritorna con forza sorprendente e così la madre diventa preda delle allucinazioni, delle paure e dei presentimenti che le affollano la mente.

A differenza di sua madre-Atena, Marianna-Aracne si ribella al processo di formazione sociale e culturale dell'individuo. Partecipa alla ribellione scolastica che si svolge sullo sfondo dello sciopero nel cantiere navale di Danzica. L'autrice mostra che vi è una collisione tra la sfera privata e quella pubblica.<sup>5</sup> Ciò è evidente in *Absolutna amnezja* non solo nel legame madre-

<sup>5</sup> In un sistema sociale dal quale non si può sfuggire, l'unica cosa che resta da fare alle protagoniste è opporsi al processo di spersonalizzazione praticato dalla scuola e dalla famiglia. Esse sono associate dalle scrittrici o a un campo di concentrazione, come nel caso di *Absolutna*

figlia, ma anche nella relazione di Marianna con sua nonna Aldona. Quest'ultima si mostra remissiva e devota con suo figlio, sopporta in silenzio l'arroganza e la brutalità dell'uomo, anche se questo atteggiamento non ha nulla a che fare con quello che mostra verso il marito la madre di Marianna. Il comportamento di Aldona infatti non è dettato tanto dalla paura dell'abbandono o della solitudine, quanto al contrario, dal voler raggiungere – tramite la sofferenza e l'umiliazione – lo stato di grazia (Amenta 2010, p. 21). Dopo la morte, l'anima di Aldona appare a Marianna, per mostrarle la via dell'"assoluto", ma la protagonista rifiuta, perché non vuole sacrificarsi, non vuole diventare una vittima proprio come la leggendaria Ifigenia (cfr. Janion 1996, pp. 319-344). Decide che non vuole essere un capro espiatorio: "Non voglio nessun assoluto, voglio solo andarmene" (Filipiak 2006, p. 267), dice l'eroina. Marianna contrappone la memoria come unica forma di resistenza all'amnesia imposta dal potere e alla deificazione quale ricompensa per il martirio. Il romanzo termina con una frase simbolica: "dimenticare è la più maldestra delle fughe. Quindi se ne andò, senza voltarsi indietro" (Filipiak 2006, p. 268; cfr. altresì Jaworska 2016, p. 163). Il ricercatore polacco Błażej Warkocki a tal proposito asserisce: "È un gesto veramente rivoluzionario. È un atto di pura negazione e di consapevole sovversione. Un rifiuto delle regole del gioco. È come se Cenerentola si rendesse conto all'improvviso di essere oggetto di manipolazione e decidesse di abbandonare la sua fiaba. E così fa anche Marianna." (Warkocki 2003, p. 104; trad. it. di Amenta 2010, p. 21).

Un'altra descrizione della complicata relazione tra madre e figlia si trova nel romanzo *E.E.* di Tokarczuk (1995). L'eroina Erna Eltzner, le cui iniziali danno il titolo al romanzo, nasce in una ricca famiglia borghese. Sua madre è una bionda sensibile, leggermente egocentrica e puerile che, sebbene abbia una cuoca e una domestica che l'aiutano nella gestione della casa, è costantemente stanca a causa delle responsabilità familiari.

Il marito è un uomo concreto, continuamente impegnato nel lavoro, trascorre poco tempo con la sua famiglia tanto da non ricordare l'età delle sue figlie e da confondere persino i loro nomi. Il rapporto tra madre e figlia è particolarmente interessante, in quanto mostra una sorta di antagonismo tra immaturità e maturità. Anche le due sorelle più giovani di Erna, le gemelle Christine e Katharine, svolgono un ruolo importante in questa relazione "tossica" tra madre e figlia, anche esse hanno un conflitto velato con la madre. Le sorelle gemelle rappresentano il periodo di spensieratezza, di libertà dalle convenzioni sociali e dagli obblighi che la cultura e la società patriarcali impongono alle donne e alle madri (cfr. Dragun 2007).

*amnezja* di Filipiak, oppure a un regime totalitario come avviene in *Siostra* di Małgorzata Saramonowicz e *Matura wiewióry* di Natasza Goerke (Dragun 2007).

Erna, che possiede abilità medianiche, è una vittima della manipolazione materna, mentre le sorelle più giovani cercano di proteggerla dai capricci della donna. La sua posizione in famiglia non è definita: non è più una bambina e neanche una donna. La sua identità – al pari dell'eroina del romanzo di Filipiak – “è sospesa nell'adolescenza” (Dragun 2007). Ma la prima mestruazione coincide con la perdita del suo dono medianico, e ciò provoca una profonda delusione nella madre. L'inizio del ciclo mestruale è il momento che sancisce il passaggio dall'infanzia alla maturità; la ragazza, diventando adulta, sarà condannata al ruolo di moglie e madre.

Lo sviluppo psicofisico femminile è contraddistinto dal simbolismo del sangue: attraverso il sangue mestruale una ragazza, divenuta donna, può generare una nuova vita. In questo modo, il sangue diventa un segno di vita ed è strettamente correlato al latte. Non è un caso che nel romanzo *Prawiek i inne czasy* (1996) di Tokarczuk, Kłoska oppure Spighetta, come viene reso il nome della protagonista nella traduzione italiana, che vive al confine tra due mondi – reale e magico, riacquista le sue capacità metapsichiche dopo aver dato alla luce la figlia Ruta. Solo la nascita di un figlio, come nel romanzo di Tokarczuk, consente anche a Maria Auderska, la protagonista di *Siostra (La sorella)*, 1996) di Małgorzata Saramonowicz, di ritrovare se stessa e di prendere consapevolezza della sua vita.

Nel caso di Marianna di *Absolutna amnezja*, con l'arrivo del primo ciclo mestruale, la protagonista è consapevole di perdere il controllo del proprio corpo, non essendo più di sua proprietà ma delle istituzioni, specchio del patriarcato (Janion 1996, p. 340). Se da un lato questa trasformazione significa probabilmente una sorta di perdita di libertà, dall'altro è “l'inizio del potere femminile quale energia creativa” (Janion 1996, p. 342).

## 6. Metamorfosi simbolica

Al fine di promuovere con la loro letteratura strategie emancipative, le autrici sentono il bisogno di costruire un proprio universo simbolico, recuperare la relazione genealogica tra donne e risolvere il conflittuale rapporto tra madri e figlie. L'amicizia tra donne di tutte le età è una delle tematiche principali delle opere di Miłka Malzahn, *Baronowa Późna Jesień* (Baronessa Tardo Inverno, 2001), *Nie ma mono. Opowiadania są* (Non c'è mono. Ci sono i racconti, 2007). In questa prosa al femminile si può includere quel fenomeno parallelo che i critici definiscono con il termine generale di “letteratura delle minoranze sessuali”, soprattutto nella sua versione lesbica. Non mancano romanzi in cui le tematiche centrali sono spesso i legami amorosi tra donne, la ricerca identitaria fuori dai condizionamenti eteronormativi e il superamento degli stereotipi di genere. Qui si pensi alle opere della stessa Filipiak, Ewa Schilling (*Akacja*, Acacia, 2001) e Monika Mostowik

(*Akrobatki*, Acrobate, 2006). Le autrici inoltre esigono la libertà sessuale, *Miłość po polsku* (L'amore alla polacca, 2010) e *Trans* (2011) di Gretkowska, rompendo antichi tabù patriarcali, *Nielegalne związki* (Legami illegali, 2010) di Grażyna Plebanek.

Uno degli strumenti utili nella lotta al patriarcato si rivela infatti essere la sessualità. Le donne possono rendersi indipendenti dal maschio attraverso l'autoerotismo o gli amori saffici. Un esempio di autoerotismo audace si trova nei racconti contenuti nella raccolta *Fractale* (1994; 2<sup>a</sup> ed. 2004) di Natasza Goerke, in cui la protagonista del racconto *Polowanie u Rezy Pahlawi* (A caccia da Reza Pahlavi) si comporta come un animale che, guidato dall'istinto, si lecca continuamente il manto. La sua lotta contro il potere falloocratico, tramite la pratica dell'autoerotismo, è destinata però a fallire: in una visione onirica la protagonista si trasforma in un lupo rinchiuso in un labirinto, che alla fine verrà stanato e ucciso da un cacciatore. La donna è privata così del suo piacere autentico e autoreferenziale. L'uccisione del "lupo interiore" la conduce alla sconfitta, alla perdita della sua libertà, alla sottomissione dell'uomo e, di conseguenza, al ruolo cui è predestinata – ossia diventare moglie e madre. Il lupo in generale personifica non solo la natura selvaggia e solitaria, ma anche sociale poiché è un animale gregario. Nel momento in cui esso si ribella all'autorità del capo branco, viene esiliato dal gruppo.<sup>6</sup>

In generale, occorre chiarire che le protagoniste che popolano le opere di Goerke rifiutano la sessualità, si pensi a *Księga Pasztetów* (Il libro dei paté, 1997), *Pożegnanie plazmy* (Addio al plasma, 1999), *Fractale* (Frattali). Anche nelle opere di Filipiak si nota che la donna può raggiungere la soddisfazione erotica solo con altre donne. Nel racconto *SKA* (tratto dalla raccolta *Śmierć i spirala*, La morte e la spirale, 1992), solo il contatto con l'utero materno, l'unione del corpo con quello di un'altra donna dà un senso di comunità spirituale e appagamento carnale.

Ambedue le scrittrici sostengono l'idea che i rapporti sessuali con uomini non siano dettati da un reale desiderio, ma che si tratti piuttosto di un doloroso obbligo sociale. Oltretutto, la sessualità è legata al rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta. Questa transizione può avvenire privando una donna del contatto con il suo corpo, separando la madre dalla figlia, come nel caso dei racconti *Ariadna z Naksos* (Arianna di Naxos) e *Życzenie Sabiny* (Il desiderio di Sabina) dalla raccolta *Gra na wielu bębenkach* (2001) di Tokarczuk, o di abuso sessuale e incestuoso, come avviene nei romanzi – *Klinika lalek* (La clinica delle bambole, 1997) di Małgorzata Holender,

<sup>6</sup> È interessante notare che nella mitologia slava o celtica il lupo è associato alla divinità lunare. Simboleggia il potere e il trionfo delle forze lunari (cfr. Fleming 1997; Szyjewski 2004; Kopaliński 2015).

*Absolutna amnezja* di Filipiak, *Prawiek i inne czasy* di Tokarczuk, *Siostra* di Saramonowicz e il debutto letterario *Miasto-ja-miasto* (Città-io-città, 1998) di Inga Iwasiów (Dragun 2007).

L'idea secondo cui l'attività sessuale libererebbe le donne dagli uomini è stata sollevata da un'altra scrittrice femminista, Manuela Gretkowska che, a differenza di Goerke e Filipiak, propone una sessualità attiva – quale espressione di una femminilità matura, sicura di sé e responsabile. Per Gretkowska, il sesso non è uno strumento di oppressione maschile, ma un piacere di cui una donna non dovrebbe mai privarsi. Nei suoi romanzi, una ragazza o una donna anziana (*Tarot paryski*, I tarocchi parigini, 1993), ma anche, contrariamente alla credenza popolare, una donna incinta (*Polka*, Polacca, 2001), non si negano piaceri erotici (Dragun 2007; cfr. altresì Serkowska 2012). Al contrario, sono le donne a prendere l'iniziativa, come in *Tarot paryski* oppure *Latin Lover* (1995). Nelle sue opere, l'atteggiamento di Gretkowska è quello di scombinare i ruoli tra donne e uomini: si veda *Podręcznik do ludzi* (Manuale per la gente), i già summenzionati *Tarot paryski*, *Polka* e altri.

Le protagoniste di Filipiak, Saramonowicz e Goerke vivono la fine della loro infanzia: la perdita della verginità significa una brutale entrata nell'età adulta. Tutto ciò è presentato come un rituale di passaggio violento da una spensierata fanciullezza ad un'insondabile maturità. In *Absolutna amnezja* esiste persino una polizia per il controllo del corpo chiamata "Policja Menstrualna" (Polizia Mestruale), che ispeziona i corpi delle ragazze e disciplina i loro cambiamenti fisici e intellettuali (cfr. Janion 1996, p. 326). Ciò significa che il primo controllo delle forze selvagge della giovinezza, simboleggiato dalla dea Artemide,<sup>7</sup> cede il passo alla sottomissione al potere sessuale di Eros e Afrodite.<sup>8</sup>

Questa forma puerile e indifesa dell'archetipo della figlia deve dunque morire simbolicamente affinché una donna raggiunga la sua maturità. Esistono vari miti che raccontano i rituali di passaggio dallo stato di fanciulla a quello di donna (per esempio, il mito di Ifigenia, evocato in *Absolutna amnezja*), spesso rappresentato da vergini destinate al sacrificio secondo l'antico ciclo di morte e rinascita.

Nell'antica Grecia, i sacrifici e le cerimonie praticati prima del matrimonio erano indicati con il termine *proteleia*. In uno di questi riti i genitori accompagnavano le loro figlie sull'Acropoli, per dedicare le loro

<sup>7</sup> Nella mitologia greca Artemide era la dea tutelare dell'infanzia e dello sviluppo fisico e sessuale. Al pari di Atena, Artemide non si unì mai in matrimonio, restando vergine. Prediligeva la piena autonomia, per tale motivo è considerata un simbolo di ribellione per il rifiuto di qualsiasi coercizione imposta dalla società (cfr. Janion 1996, p. 332).

<sup>8</sup> In questo contesto, possiamo considerare Afrodite come lo stereotipo della bella donna assoggettata al desiderio maschile.

offerte alle dee, di solito ad Artemide (o, secondo altri, Afrodite). Durante questo rituale veniva bruciato un oggetto personale, come un giocattolo o una ciocca di capelli che rappresentava la fine della pubertà. In generale, le future spose sacrificavano le proprie bambole.

Nel romanzo di Filipiak, questo rito di passaggio della cultura patriarcale ricorda persino l'Olocausto: il padre-segretario organizza una *pogrom* di bambole in giardino. Marianna viene inizialmente trattata come un fantoccio che deve “morire sul rogo sacrificale” (Janion 1996, p. 338). Tuttavia, questo sacrificio rappresenta la rinascita, parimenti al mito della Fenice (Janion 1996, p. 343), o piuttosto possiamo parlare di una metamorfosi simbolica – in questo caso Marianna si trasforma in un “ragno”, benché – come nel mito di Aracne – questa metamorfosi non sia qualcosa di indolore e piacevole, ma è una vera e propria sofferenza, un'esperienza dolorosa.

**Bionota:** Andrea F. De Carlo è professore a contratto e assegnista di ricerca di Lingua e Letteratura Polacca presso l'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” ed è abilitato a professore associato nel settore concorsuale “Slavistica”. I suoi ambiti di ricerca comprendono la letteratura polacca, i rapporti culturali fra Italia e Polonia, la traduzione poetica. I risultati delle sue ricerche sono pubblicati in diverse riviste polacche e italiane. Ha pubblicato vari articoli su Sienkiewicz, Kraszewski, Leśmian, Kapuściński, Filipiak, Tokarczuk e molti altri, nonché è autore della monografia *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante*, Orientalia Parthenopea Edizioni, Napoli 2019. Attualmente lavora all'edizione critica della traduzione polacca della *Divina Commedia* a opera di J.I. Kraszewski.

**Recapito autore:** [afdecarlo@unior.it](mailto:afdecarlo@unior.it)

## Riferimenti bibliografici

### Letteratura primaria

- Bator J. 2010, *Chmurdalia*, W.A.B., Warszawa.
- Bator J. 2012, *Ciemno, prawie noc*, W.A.B., Warszawa.
- Filipiak I. 1992, *Śmierć i spirala*, Wyd. A., Wrocław.
- Filipiak I. 2001, *Atena*, in Schiller A., *Stacha*, reżyseria I. Kempa, Teatr Nowy, Łódź, pp. IV-VIII.
- Filipiak I. 2003, *Alma*, Wyd. Literackie, Kraków.
- Filipiak I. 2006, *Absolutna amnezja*, tCHu, Warszawa.
- Goerke N. 1994, *Fractale. Sklepy prześcieradłowe*, Obserwator, Poznań [2<sup>a</sup> ed. 2004, *Fractale*, Prószyński i S-ka, Warszawa].
- Goerke N. 1997, *Księga pasztetów*, Obserwator, Poznań.
- Goerke N. 1999, *Pożegnanie plazmy*, Wyd. Czarne, Wołowiec.
- Gretkowska M. 1993, *Tarot paryski*, Oficyna Literacka, Kraków.
- Gretkowska M. 1995, *Latin Lover*, W.A.B., Warszawa.
- Gretkowska M. 1996, *Podręcznik do ludzi*, Beba Mazeppo&Co., Warszawa.
- Gretkowska M. 1998, *Namiętnik*, W.A.B., Warszawa.
- Gretkowska M. 2001, *Polka*, W.A.B., Warszawa.
- Gretkowska M. 2010, *Miłość po polsku*, Świat Książki, Warszawa.
- Gretkowska M. 2011, *Trans*, Świat Książki, Warszawa.
- Holender M. 1997, *Klinika lalek*, Wyd. Ewa Korczewska, Warszawa.
- Iwasiów I. 1998, *Miasto-ja-miasto*, Wyd. „Kurier-Press”, Szczecin.
- Malzahn M. 2001, *Baronowa Późna Jesień*, Wydawnictwo HOMINI S.C., Bydgoszcz.
- Malzahn M. 2007, *Nie ma mono. Opowiadania są*, Wydawnictwo FA-art, Katowice.
- Mostowik M. 2006, *Akrobatki*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Plebanek G. 2010, *Nielegalne związki*, W.A.B., Warszawa.
- Rudzka Z. 2018, *Wielka wymiana ognia*, W.A.B., Warszawa.
- Saramonowicz M. 1996, *Siostra*, Wyd. W.A.B., Warszawa.
- Schilling E. 2001, *Akacja*, Borussia, Olsztyn.
- Tokarczuk O. 1999, *E.E.*, Wyd. Ruta, Wałbrzych. [2<sup>a</sup> ed. 2006, *E.E.*, Wyd. Literackie, Kraków].
- Tokarczuk O. 2000, *Prawiek i inne czasy*, Wyd. Ruta, Wałbrzych.
- Tulli M. 2014, *Szum*, Wydawnictwo Znak literanova, Kraków.

### Letteratura secondaria

- Adami Rook P. 1983, *Le due Femminilità: la crisi della coscienza femminile nel sogno e nel mito*, Bulzoni, Roma.
- Amenta A. 2010, “*Tutti un tempo sono stati cresciuti da un proprio segretario*”. *Il rapporto padre-figlia in Absolutna amnezja di Izabela Filipiak*, in Alessi M., Baccarini I. e Cifariello A. (a cura di), *Padri e Figli. Testo-Arti-Metodologia-Ricerca*, Nuova Cultura, Roma, pp. 15-22.
- Araszkiewicz A. 2001, *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, in Hornung M., Jędrzejczak M. i Korsak T. (red.), *Ciało Płeć Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Wiedza Powszechna, Warszawa, pp. 671-705.
- Ballestra-Puech S. 2006, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz S. A., Genève.

- Boyd Carol J. 1989, *Mothers and Daughters: a Discussion of Theory and Research*, in "Journal of Marriage and Family" 2, vol. 51, pp. 291-301.
- Burzyńska A. 2006, *Feminizm*, in Burzyńska A. i Markowski M.P., *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Wyd. Znak, Kraków, pp. 389-437.
- Byatt S. 1999, *Arachne*, in "The Threepenny Review" 78, pp. 20-23.
- Crotti I. 2017, *Aracne e/o Atena: per una metaforica duale del femminile in Italo Calvino*, in "La modernità Letteraria" 10, pp. 79-92.
- Daly M. 1978, *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston [2<sup>a</sup> ed. 1990].
- De Carlo A.F. 2017, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, in "Postscriptum Polonistyczne" 2, pp. 119-131.
- De Carlo A.F. 2018, *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i przeformułowań mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej*, in Cudak R., Pospiszil K. i Tambor J. (red.), *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, VI Światowy Kongres Polonistów, Katowice, 22-25 czerwca 2016, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, pp. 568-585.
- Demińska-Pawelec J. 2018, *Arachne z ulotną nicią. Sygnatura kobieca w późniejszej poezji Bogusławy Latawiec*, in "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 32 (52), pp. 267-283.
- Dragun G. 2007, *Dorosnąć i zniknąć, a może pozostać dziewczynką na zawsze? Dylematy bohaterki współczesnej prozy*, <http://www.obieg.pl/artmix/1776> (20.04.2018).
- Eliade M. 1971, *Mefistofele e l'androgino*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Fleming F. 1997, *Celtowie. Herosi świtu*, Wyd. Amber, Warszawa.
- Giacobino M. 2005, *Guerriere, ermafrodite, cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Il Dito e La Luna, Milano.
- Handler Spitz E. 1990, *Mothers and Daughters: Ancient and Modern Myths*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 4, vol. 48 (*Feminism and Traditional Aesthetics*), pp. 411-420.
- Heilbrun C. 1990, *What was Penelope Unweaving*, in Heilbrun C., *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia University Press, New York, pp. 103-111.
- Irigaray L. 1989, *Le mystère oublié des généalogies féminines*, in Irigaray L., *Le temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, éd. LGF, Le livre du poche, Paris, pp. 67-84.
- Janion M. 1996, *Kobiety i duch inności*, Wyd. Sic!, Warszawa.
- Jaworska K. 2016, *La straniera di Maria Kuncewiczowa e altri madri aliene*, in Banjanin L., Jaworska K. e Maurizio M. (a cura di), *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale*, Stilo Editrice, Modugno (Bari), pp. 149-173.
- Jaworska K. 2020, *Penelope e altre orditrici nella poesia polacca contemporanea*, in "Studi Slavistici" 1, XVII, pp. 135-153.
- Kłosińska K. 2001, *Kobieta autorka*, in Nasiłowska A. (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Kopaliński W. 2015, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa.
- Kossak E.K. 1973, *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, PIW, Warszawa.
- Miller N.K. 1986, *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic*, in Miller N.K. (ed.), *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, New York, pp. 270-295.

- Mrozik A. 2012, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Paley G. 1978, *Other Mothers*, in "Feminist Studies" 2, vol. 4 (*Toward a Feminist Theory of Motherhood*), pp. 166-169.
- Restaino F. 2002, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in Cavarero A. e Restaino F., *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Mondadori, Milano, pp. 3-77.
- Rich A. 1976, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York.
- Rosati G. 1999, *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in Hinds S., Barchiesi A. and Hardie Ph. (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge Philological Society, Cambridge, pp. 240-253.
- Rosati G. 2004, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardoantica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, in "Dictynna" 1, <https://dictynna.revues.org/174> (08.04.2018).
- Scheid J. et Svenbro J. 1994, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Editions de la Découverte, Paris.
- Serkowska H. 2002, *Wokół recepcji „Ciało-w-ciało” Luce Irigaray we Włoszech*, in "Teksty Drugie" 5, pp. 150-154.
- Serkowska H. 2012, *La vecchia è donna: letteratura polacca contemporanea*, in Melon E., Passerini L., Ricaldone L. e Spina L. (a cura di), *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio febbraio-marzo 2008*, CIRSDe, Università degli Studi di Torino, Torino, pp. 115-124.
- Serkowska H. 2018, *Madre-figlia: un binomio complesso*, in "Studia Romanica Posnaniensia" 43/3, pp. 59-70.
- Sobolczyk P. 2015, *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o Almie Izabeli Filipiak)*, in "Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 4, pp. 29-50.
- Świerkosz M. 2014, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Świerkosz M. 2015, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, in "Teksty drugie" 6, pp. 70-90.
- Świerkosz M. 2017, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Szczuka K. 2003, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, in Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFKa, Kraków, pp. 27-45.
- Szybowicz E. 2010, *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak*, in Borkowskiej G. i Wiśniewskiej L. (red.), *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, pp. 34-44.
- Szyjewski A. 2004, *Religia Słowian*, WAM, Kraków.
- Warkocki B. 2003, *Dziewczynka subwersywna. Wokół Absolutnej amnezji Izabeli Filipiak*, in Kowalczyk I. i Zierkiewicz E. (red.), *W poszukiwaniu malej dziewczynki*, Konsola, Poznań, pp. 97-104.
- Warkocki B. 2007, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Weigle M. 1982, *Spiders and Spinsters. Woman and Mithology*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

© 2020 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>