

ISSN 1824-7601



Studi Slavistici

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



Studi Slavistici

Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti



XVII · 2020 · 1

Firenze University Press

Studi Slavistici

XVII • 2020 • I

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

Direttore responsabile

Nicoletta Marcialis

Segreteria di redazione

Giuseppina Larocca

Editing

Alberto Alberti

Chiara Benetollo

Progetto grafico

Alberto Alberti

Redazione

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

Comitato scientifico internazionale

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

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

Contatti

GIUSEPPINA LARocca

c/o Università degli Studi di Macerata,

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

via Illuminati 4 – 62100 Macerata

(studislavistici@associazioneslavisti.com)

ASSOCIAZIONE ITALIANA

DEGLI SLAVISTI

<http://www.associazioneslavisti.it>

(segreteria@associazioneslavisti.com)

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

via Cittadella, 7 – 50144 Firenze

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

(journals@fupress.com)

Rivista di proprietà dell'Associazione Italiana degli Slavisti

(registrato al n° 5385 – 29.XII.2004 del tribunale di Firenze)

ISSN 1824-7601 (online)

© 2020 Firenze University Press – Università degli Studi di Firenze

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



INDICE

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

BLOCCO TEMATICO

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

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

MATERIALI E DISCUSSIONI

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

RECENSIONI

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

Irina Marchesini

Mito e 'nuovo Realismo russo'. La riscrittura della tradizione caucasica in *Prazdničnaja gora* di Alisa Ganieva

1. *Scrittori di origine caucasica e 'nuovo Realismo russo'*

Nel corso dell'ultimo decennio, in quell'"affresco letterario [...] intensamente policromo e disomogeneo" (Possamai 2017: 25) che è la letteratura russa contemporanea, si è affermata una generazione di scrittori nati tra gli anni Settanta e Ottanta il cui minimo comune denominatore può essere individuato nell'interesse per la rappresentazione della vita delle persone semplici e della loro quotidianità; basti pensare, ad esempio, al grande successo di critica e pubblico riscosso dai romanzi di Andrej Aleksevič Astvatur' (1969-), Alisa Arkad'evna Ganieva² (1985-), Denis Nikolaevič Gucko³ (1969-), Roman Valer'evič Senčin⁴ (1971-), Zachar (Evgenij Nikolaevič) Prilepin⁵ (1972-), Marija

¹ Docente presso l'Università statale di San Pietroburgo e scrittore; temi cari al 'nuovo Realismo russo' si ritrovano in particolare nei suoi primi due romanzi, *Ljudi v golom* (*Naked people*, 2009; traduzione italiana a cura di G. Marcucci, 2015) e *Skunskamera* (*Il museo dei fetidi*, 2010; traduzione italiana a cura di G. Marcucci, 2012). È risultato vincitore, tra gli altri, del premio (assegnato dai lettori) "Novaja slovesnost' – NoS" nel 2012.

² Vincitrice, tra gli altri, dei premi "Oktjabr" e "Debjut" (2009), e in seguito "Triumf" (2010) per *Salam tebe, Dalgat!* (*Salaam Dalgat!*, 2009).

³ Nato a Tbilisi, nel 1987 si trasferisce a Rostov sul Don, dove attualmente vive. Nel 2005 ha vinto il premio "Russkij Buker" per il romanzo in parte autobiografico *Bez puti-sleda* (*Senza rotta*, 2005), la cui vicenda, incentrata sui tentativi di un giovane ragazzo russo di ottenere la cittadinanza russa per abbandonare definitivamente la Georgia sovietica, si iscrive a pieno nel genere del 'nuovo Realismo russo'. Si precisa che qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia, I.M.

⁴ Scrittore e critico letterario, nel 2009 è entrato nella short list dei premi letterari "Bol'saja kniga", "Russkij Buker", "Jasnaja Poljana" e "Nacional'nyj bestseller" per il romanzo *Eltyševy* (*Gli Eltyšev*, 2009). Questo romanzo, incentrato sulla saga dell'omonima famiglia, è particolarmente rappresentativo del 'nuovo Realismo russo' poiché offre al lettore un ritratto delle vicissitudini vissute dai personaggi, mettendo in luce l'unicità della loro esperienza.

⁵ Scrittore, politico e giornalista russo, è un veterano della guerra in Cecenia; di quest'ultima esperienza personale si trova importante traccia in *Patologii* (*Patologie*, 2004; traduzione italiana a cura di E. Striano). Un altro romanzo di rilievo nell'ambito del 'nuovo Realismo russo' è *San'kja* (*San'kja*, 2006; traduzione italiana a cura di E. Striano), in cui si narra la vita immaginaria del giovane attivista politico Aleksandr Tišin. Tra i più recenti e prestigiosi riconoscimenti a lui assegnati si segnalano il premio "Jasnaja Poljana" (2007) e "Bol'saja kniga" (2014).

Michajlovna Stepanova⁶ (1972-), Sergej Aleksandrovič Šargunov⁷ (1980-) e altri. L'affinità in termini di tematiche e intenti ha portato la critica, soprattutto quella più giovane, ad introdurre il controverso⁸ concetto di *novyj russkij realizm*, 'nuovo Realismo russo' o, in generale, di *novyj realizm*, 'nuovo Realismo'⁹. È parere di Šargunov che le motivazioni alla base di questo paradigmatico cambiamento in ambito letterario vadano rintracciate nel mutato gusto dei lettori:

[С]оциальность вернулась. Постмодерн сменило новое обращение к реализму, омолодившемуся через авангардные приемы. Люди изголодались по 'правде жизни'. Сейчас будут в цене романы о судьбе обычных людей – инженеров, офицеров, таксистов (Šargunov 2011).

Per questo motivo, le nozioni di “серьезность, социальность, искренность, пришедшие на смену стебовым экспериментам” (Šargunov 2010) svolgono la funzione di assi portanti del 'nuovo Realismo'.

Tali caratteristiche informano anche la prosa di un gruppo di scrittori di origine caucasica che scelgono il russo come lingua di composizione letteraria; in particolare, i loro romanzi sono ambientati in quelle terre di confine che, sin dall'Ottocento, hanno costituito nell'immaginario russo l'esotico 'Oriente'¹⁰. In una sua specifica propaggine, dunque, il

⁶ Premio “Novaja slovesnost' – NoS” per il suo romanzo *Pamjati pamjati (Alla memoria della memoria, 2017)*. A differenza delle precedenti opere citate, in questo caso la narrazione poggia le sue basi sulla documentazione storica; tale caratteristica, tuttavia, costituisce il motivo per il quale il romanzo viene considerato espressione del 'nuovo Realismo russo'. L'opera è recentemente uscita in traduzione italiana a cura di E. Bonacorsi per Bompiani (*Memoria della memoria, 2020*).

⁷ Scrittore, giornalista e personaggio politico, spesso traspone vicende personali nei suoi romanzi, come ad esempio in *Malyš nakazan (La punizione, 2003; traduzione italiana a cura di V. Piccolo, 2006)*. È risultato vincitore, tra gli altri, del premio “Debjut” (2001) e “Bol'saja kniga” (2017, secondo posto).

⁸ Per una ricostruzione del dibattito attorno al concetto di 'nuovo Realismo' in Russia si rimanda ai seguenti riferimenti bibliografici: Abiševa 2006, Bol'sakova 2008, Černjak 2010 e 2016, Čuprinin 2007 (in particolare la definizione di *novyj realizm*), Kaznačeev 2008, Pustovaja 2004 e 2005, Rotaj 2011, Senč'in 2005. In Italia, di 'nuovo Realismo' hanno parlato Guido Carpi a proposito di Zachar Prilepin (Carpi 2016: 326) e Giulia Marcucci in relazione ad Andrej Astvatur'ov (Marcucci 2018). Per quanto riguarda, invece, una sintesi delle caratteristiche del 'nuovo Realismo russo', oltre ai sopra citati riferimenti si segnala anche Chomjakov 2019, in particolare le tabelle a pp. 45-47 in cui l'autore schematizza e mette a confronto le caratteristiche del Realismo con quelle del 'nuovo Realismo'.

⁹ A differenza della dicitura russa, in cui tutti i termini sono riportati in minuscolo, nella traduzione italiana si preferisce utilizzare il maiuscolo per il sostantivo 'Realismo' in quanto nome di una corrente letteraria.

¹⁰ Si vedano, su questo punto, Layton 1994, Ferrari 2005 e 2015, Magarotto 2015.

'nuovo Realismo' è rappresentato da autori come Narine Jur'evna Abgarjan¹¹ (1971-), vincitrice, nel 2016, del premio letterario "Jasnaja Poljana" nella sezione "XXI secolo" con *S neba upali tri jabloka* (*E dal cielo caddero tre mele*, 2015), un romanzo che descrive la vita semplice di una piccola comunità di montagna. Altrettanto popolare è la produzione di German Umaralievič Sadulaev (1973-), autore ceceno che proprio in Cecenia ambienta le sue storie; nel 2017 il suo romanzo *Ivan Auslender* (*Ivan Auslender*, 2017) è stato inserito nella *long list* del premio "Jasnaja Poljana".

Se si fa riferimento alle tematiche legate alla quotidianità, nonché allo spazio geografico in cui si muovono i personaggi (in questo caso specifico, il Daghestan), è senza dubbio opportuno collocare l'opera di Alisa Arkad'evna Ganieva nel novero di quelli che si potrebbero definire i 'nuovi realisti caucasici'¹². Non a caso, l'intento principale di Ganieva consiste nel mostrare "i microcosmi isolati del Caucaso, allo stesso tempo narrando di persone comuni e di collisioni umane universali comprensibili a tutti e a ciascuno su questa terra" (Murdaca 2012). Nata nel 1985 a Mosca da famiglia avara ma cresciuta tra Gunib e Machačkala, in Daghestan, nel 2002 Ganieva si ritrasferisce a Mosca, dove frequenta l'Istituto di Letteratura Gor'kij e dove attualmente vive e lavora. Nel 2009, assieme alle colleghe Elena Alekseevna Pogorelaja (1987-) e Valerija Efimovna Pustovaja (1982-), fonda il gruppo di critica letteraria 'PoPuGan', acronimo derivato dalle iniziali dei loro cognomi. Il nome di Ganieva, dunque, è legato non soltanto all'*ars scriptoria* in senso stretto, ma anche alla critica letteraria e, più precisamente, a quei giovani critici che si sono preoccupati di stabilire il perimetro del 'nuovo Realismo russo'¹³. Secondo Ganieva, il 'nuovo Realismo' è una

литературное направление, отмечающее кризис пародийного отношения к действительности и сочетающее маркировки постмодернизма ('мир как хаос', 'кризис авторитетов', акцент на телесность), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства), романтизма (разлад идеала и действительности, противопоставление 'я' и общества) с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, искания, неудовлетворенность и трагический жест (Ganieva 2007).

Il quadro del 'nuovo Realismo russo' che emerge da questa teorizzazione è oltremodo cangiante ed è certamente contraddistinto da forme flessibili, contaminate, meticce;

¹¹ Prima ancora, Abgarjan è risultata assegnataria del premio "Baby-NoS" nel 2013 per il racconto lungo *Semën Andreič. Letopis' v karakuljach* (*Semën Andreič. Cronaca in forma di scarabocchi*, 2012); peraltro, nel 2011 è anche entrata nella *long list* del prestigioso premio "Bol'saja kniga" con *Manjunja* (*Manjunja*, 2010).

¹² A questo proposito è opportuno segnalare che dal 2008 si svolge l'annuale incontro dei giovani scrittori del Caucaso del Nord, iniziativa diretta da Sergej Filatov e coordinata, nella sua prima edizione svoltasi a Nal'čik, da Alisa Ganieva.

¹³ Il caso degli scrittori che si propongono anche come teorici di una nuova tendenza letteraria è profondamente legato all'idea di costruzione di un nuovo spazio culturale russo (cfr. Kukulin 2018: 151-182).

i generi, conclude Ganieva, come spesso accade nelle fasi storiche di transizione, “как и в барокко, размыты” (Ganieva 2007). A ben vedere, questa sorta di ‘compromesso’ tra forme e modalità tradizionali di narrazione e il postmoderno si può rintracciare, in Russia, sin dai primissimi anni successivi alla dissoluzione dell’Unione Sovietica¹⁴, avvenuta ormai quasi trent’anni fa. Per descrivere questa nuova forma letteraria nata, nelle parole di Stefano Calabrese (2005: IX), “per risolvere o immunizzarci dalle difficoltà storiche”, Naum Lazarevič Lejderman (2005) ha coniato il termine *postrealizm*, ‘Postrealismo’. È parere di Lejderman, il quale osservava gli sviluppi della letteratura russa contemporanea attraverso il prisma dell’estetica postmodernista, che nel ‘Postrealismo’ il concetto di ‘mito’ giochi un ruolo fondamentale, soprattutto nel rapporto tra autore e lettore:

Особенность реалистического мифа состоит в том, что он действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (поэтика жизнеподобия) предполагает диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя постоянно сопоставлять свой опыт с ‘виртуальной реальностью’ художественного мифа – искать в вымышленном персонаже ‘знакомого незнакомца’, находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять ‘новую мифологию’ (Lejderman, Liroveckij 2003: 537-538).

In questo serrato dialogo tra autore e lettore all’insegna della *recherche* di tratti di continuità e discontinuità, di costanza e rottura, la rielaborazione e conseguente costruzione di una nuova mitologia pare costituire una tappa obbligata del percorso artistico e, per estensione, identitario.

2. *Mito e costruzione di una nuova identità*

La centralità del mito nel ‘nuovo Realismo russo’, sottolineata da Lejderman, non stupisce se si tengono in considerazione i profondi cambiamenti politici, economici, culturali e sociali che hanno modellato i contorni della Russia attuale. In particolare, come osserva Inna Kalita, dai primi anni Novanta tutte le repubbliche (ex-) sovietiche sono state chiamate a rinegoziare e ricostruire una nuova identità nazionale sulla base della rivisitazione della tradizione: “[п]роцесс естественного самоочищения наций от коммунистической идеологии, начавшийся после распада СССР, в каждой стране связан с оформлением национальной идентичности” (Kalita 2016: 68). Come noto, dal punto di vista della formazione dell’identità culturale, il mito, e soprattutto i miti di fondazione, hanno da sempre costituito un momento di affermazione per tutte le civiltà. Secondo Mircea Eliade, l’uomo arcaico conferisce al mito il valore di *exemplum*, intendendolo non soltanto come modello da seguire ed imitare, ma anche come filtro attraverso

¹⁴ Cfr., a questo proposito, l’elenco di scrittori proposti da Chomjakov (2019: 32).

il quale interpretare il mondo, il proprio scopo e il proprio posto in esso: “il mito, quale che sia la sua natura, è sempre un precedente e un esempio, non soltanto rispetto alle azioni (‘sacre’ o ‘profane’) dell’Uomo, ma anche rispetto alla propria condizione. Meglio: il mito è un precedente per i modi del reale in generale” (Eliade 1972: 431). In quanto precedente assoluto, dunque, il mito acquista un valore “apodittico” (Eliade 1985: 15) e, nonostante spesso descriva eventi fisicamente o logicamente impossibili, risulta sempre saldamente ancorato alla dimensione del reale; nelle parole di Eliade, “un mito racconta sempre che qualcosa è realmente accaduto, che un avvenimento è accaduto nel significato più profondo del termine” (*ibidem*: 7). Sul nesso tra realtà e mito si è peraltro espresso in maniera molto chiara Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, che riporta l’eccezionalità del mito alla sfera della quotidianità e alla concretezza della memoria:

[М]иф же есть не вымысел, а реальность, но реальность иного порядка, чем реальность так называемой объективной эмпирической данности. Миф есть в народной памяти сохранившийся рассказ о происшествии, совершившемся в прошлом, преодолевающий грани внешней объективной фактичности и раскрывающий фактичность идеальную, субъект-объектную (Berdjaev 1990: 18).

Il mito, dunque, non è una semplice invenzione, ma una vera e propria realtà, seppur diversa da quella empirica; inoltre, il fatto di esser collocato, a livello cronologico, in un tempo assai lontano, gli conferisce il carattere di verità assoluta e di narrazione edificante. Così, attraverso questo dispositivo estetico collettivo, l’umanità da secoli rende intellegibile e negozia la propria esperienza.

Tenendo in considerazione il valore apodittico del mito, non pare un caso, dunque, che di fronte alla necessità di costruzione di una nuova identità, diretta conseguenza della dissoluzione dell’Unione Sovietica, numerosi artisti dell’area post-sovietica ne abbiano fatto così ampio ricorso nelle loro opere. Lontano dall’essere una semplice rappresentazione immaginaria volta alla comunicazione di valori in forma simbolica (Dumery 1957: VI), il mito trasmette a queste narrazioni un potenziale di verità assoluta, necessario per affermare un nuovo ordine delle cose. Nella sua concezione berdjaeviana, il mito risponde anche all’esigenza di rinnovamento del Realismo che, secondo Pustovaja, è possibile soltanto attraverso l’introduzione di qualcosa che si situi al di fuori dei ranghi dell’ordinario¹⁵:

[И]стинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд – нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идет все-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей (Pustovaja 2005: 25).

¹⁵ Cfr., su questo punto, il concetto di *Magical Historicism* e ‘Realismo magico’ in Etkind 2015 e Possamai 2018.

In questo senso, la ripresa del mito serve a far fronte ad almeno due necessità tra loro interconnesse: I) il rinnovamento in ambito artistico e letterario; il mito si configura così come risposta all'ironia dominante del postmoderno¹⁶; II) la costruzione di una nuova identità, sia essa nazionale, sociale o di genere, ponendosi inoltre in rapporto dialettico rispetto ai 'miti' alla base della cultura sovietica e, prima ancora, dell'impero russo¹⁷. Per via della sua forza 'bicefala', contemporaneamente orientata verso il passato e tesa al futuro, il mito viene riconosciuto da alcuni critici come una delle caratteristiche del 'nuovo Realismo russo' (cfr. l'elenco di Kulakovskaja 2011: 473).

La prosa di Ganieva, in particolare, è caratterizzata dalla convivenza sincronica e sincretica di diverse tipologie di mito all'interno di un medesimo spazio testuale. Dai riferimenti alla mitologia greca classica, alle divinità àvare, dalle creature tipiche del folklore slavo ai simboli appartenenti alla religiosità ebraica, la prosa di Ganieva ricorda quella "стремление сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве" che Bolšakova (2008) individua come altra caratteristica precipua del 'nuovo Realismo russo'. Al fine di comprendere meglio la riscrittura del mito operata da Ganieva allo scopo di costruire ed affermare una nuova identità dal punto di vista del ruolo della donna nella società post-sovietica, è necessario partire da qualche considerazione sulla letteratura come *locus* eminentemente maschile in Daghestan.

3. *Varcare la soglia proibita: mito e narrazione*

L'esordio di Ganieva ha visto la pubblicazione nel 2009 del suo primo racconto lungo *Salam tebe, Dalgat!* (*Salaam Dalgat!*, 2009), opera che le è valsa il prestigioso "Debjut" (2009), premio letterario per scrittori sotto i venticinque anni allora giunto alla sua decima edizione. Tuttavia, la premiazione è avvenuta in circostanze davvero particolari: Ganieva si era firmata con uno pseudonimo maschile, Gulla Chiračev. E così, come una pallottola (si noterà che 'gulla' in daghestano significa appunto 'pallottola'), la scrittrice irrompe sulla scena letteraria russa contemporanea. Come riportato dalla stampa, l'identità dell'autrice è stata scoperta solamente durante la cerimonia di consegna del premio (Redakcija 2009). Eppure, la giuria, composta, tra gli altri, da Zachar Prilepin e Aleksandr Iličevskij, era al corrente della sua vera identità sin dal giorno prima. Nonostante ciò, questo evento è stato per tutti sconvolgente; come ricorda Prilepin, "мы [...] были, мягко говоря, шокированы. Потому что это очень мужская проза – то, что написала Ганиева" (*ibidem*). Come spiega la stessa autrice, la scelta di presentarsi con uno pseudonimo maschile è stata anzitutto dettata dalla volontà di non contravvenire alle norme culturali di comportamento in Daghestan, dove non si ritiene decoroso per una donna vagare per la città o scrivere della

¹⁶ Si veda, a questo proposito, il modello circolare proposto da Terry Eagleton, secondo cui "literature passes from myth to irony and then reverts to myth" (Eagleton 1996: 80).

¹⁷ Sullo scardinamento dei 'miti' culturali imperiali e sovietici in epoca post-sovietica, si veda Tlostanova 2004.

vita di strada¹⁸. Per di più, l'*ars scriptoria* in generale è considerata uno spazio essenzialmente maschile all'interno del quale, per una donna, è molto difficile addentrarsi. Come suggerisce Ganieva in un'intervista, è possibile chiarire la natura 'maschile' della sua opera di debutto solamente contestualizzandola sullo sfondo della produzione letteraria daghestana. Il mondo finzionale di *Salaam Dalgat!*, spiega l'autrice, è

абсолютно мужской. Это территория во многом табуированная для женщин. Поэтому, кстати, дагестанцы-читатели говорили про книгу, что девушке из хорошей семьи неприлично писать об улицах. Так вот, псевдоним дал мне внутреннюю свободу. Только под маской Хирачева я смогла отважиться написать собственную серьезную прозу, да еще и про сегодняшнюю Махачкалу (Ganieva 2011).

Nondimeno, la decisione, per certi versi strategica, di nascondere la sua identità dietro una maschera maschile sullo sfondo di una società che confina la donna al limitato spazio domestico, affonda le sue radici anche in motivazioni artistiche. Nelle parole di Ganieva:

I imagined myself in a man's shoes during the process of writing. As if it wasn't me. The contents of my first long story *Salaam, Dalgat!*, its atmosphere, its characters, its dialogue, and energy felt so masculine, that I couldn't even think of taking a female pseudonym (Janney 2018).

Il racconto lungo, infatti, parla della vita quotidiana e di strada dei giovani daghestani, del loro difficile rapporto con l'Islam e, in generale, del decadimento delle tradizioni. Più precisamente, nella narrazione si segue da vicino il giovane Dalgat, di cui viene descritta una tipica giornata, fatta di incontri con altre persone diverse per età, professione e provenienza sociale.

Vicende simili costituiscono l'ossatura anche del primo romanzo ganieviano, *Prazdničnaja gora (La montagna in festa, 2012)*. Attraverso la focalizzazione zero, dispositivo caratteristico del Realismo, il narratore segue le vicende di Šamil', un giovane avaro, preoccupato per una voce non confermata che, con il procedere della narrazione, si fa sempre più concreta: i russi hanno deciso di innalzare un muro per separare il Daghestan dalla Federazione. Pur nel caos generale scandito da regolari manifestazioni e scioperi, la vita si ostina a scorrere normalmente nella capitale Machačkala: i giovani continuano a frequentarsi, brulicando tra i corsi; vanno in discoteca, alla ricerca di un'avventura o di semplice divertimento. Tra casa e lavoro, anche la routine quotidiana delle donne pare non essere intaccata: sulle loro bocche c'è soltanto il matrimonio dell'anno, quello di una giovane ragazza di nome El'mira e Bašir, uno dei figli della ricca famiglia Chanmagomedov. Durante i festeggiamenti, però, accadono fatti strani: gli uomini scompaiono. Queste misteriose sparizioni, evidentemente collegate con la costruzione del muro, non sono che l'inizio di una serie di eventi sconvolgenti che porteranno ad un drammatico epilogo.

¹⁸ Per via della sua attività letteraria, alcuni anni fa Ganieva ha subito pesanti minacce da parte dei suoi conterranei e da fondamentalisti islamici (cfr. Ganieva 2013).

Il matrimonio dei Chanmagomedov sembra essere il motivo delle celebrazioni promesse dal titolo; benché questa prospettiva venga volutamente disattesa, è proprio tale avvenimento a fornire il pretesto per introdurre il tema del racconto orale come prerogativa femminile, in aperta opposizione alla creazione letteraria pubblicata in forma scritta, che invece viene prevalentemente associata al mondo maschile. Per la prima volta, infatti, il protagonista apprende la notizia tra le mura domestiche, ascoltando i discorsi della madre con Marija Vasil'evna e la vicina di casa. Dei dettagli, invece, viene a conoscenza più tardi, nel primo capitolo della seconda parte, origliando la conversazione di Kamilla, la figlia della sua vicina, mentre è dalla parrucchiera per prepararsi alla cerimonia. Anche in questo caso, nella narrazione è alle donne che viene demandato il compito di raccontare storie, come peraltro accade nel Prologo, una porzione testuale per certi versi a sé stante rispetto al resto del romanzo. A questo proposito, particolarmente suggestiva è l'immagine presentata nell'*incipit*: il giovane Anvar viene spedito dagli uomini in cucina alla ricerca di un cavatappi e lì, avvolta in una nuvola di farina, trova Zumrud ed altre donne impegnate in discorsi che si potrebbero sentire in qualsiasi casa. A livello metafinzionale¹⁹, il bianco della farina ricorda la pagina immacolata e funge metaforicamente da 'portale' tra la dimensione del reale e quello dell'invenzione letteraria. L'allusione all'arte della narrazione è peraltro rafforzata dall'azione compiuta da Zumrud: utilizzando la farina, la donna ha creato un impasto che sta lavorando; come l'autrice nel mondo reale, anche lei sta simbolicamente 'impastando' le parole, che volano nell'aria mischiandosi con la farina. Legata alla sfera del suono e dell'oralità è anche la digressione innescata da una melodia, che stimola in Zumrud il ricordo d'infanzia di sua nonna, del suo duro lavoro e, in generale, della vita in montagna, con le sue tradizioni e le sue credenze:

[Т]ам большая громкоголосая старуха покачивала самодельную деревянную люльку со связанным по рукам и ногам младенцем. Зумруд вспомнил, как шупала тогда детский матрасик с проделанной в положенном месте дырочкой. В нем хрустели пахучие травы, а в изголовье таился запрятанный нож...²⁰ (Ganieva 2018).

La figura della donna che crea la vita, anzitutto attraverso il parto ma anche per mezzo dell'arte culinaria, è centrale, come si vedrà a breve, per comprendere l'uso che Ganieva fa del mito per l'affermazione di una nuova identità della donna nella società contemporanea daghestana. Un intreccio di punti di vista esclusivamente femminili si ritrova, infine, in un altro brano di poco successivo dove lo stesso evento, e cioè l'esplosione di un pullmino, viene presentato sotto forma di variazioni in cui, sebbene l'esito rimanga immutato, emergono significative discrepanze, mostrando un rapporto di stretta dipendenza tra quanto detto e la memoria.

¹⁹ Cfr. Stonehill 1988.

²⁰ Trad. it.: “[L]i una vecchia corpulenta e sguaiata [...] dondolava una culla di legno fatta a mano; dentro c’era un neonato con le mani e i piedi fasciati. Ricordò di avere tastato il materasso: aveva un buco in un punto preciso, e dentro c’erano delle erbe profumate e cricchianti. Più in alto, invece, sotto la testa, era nascosto un coltello...” (Ganieva 2015: 12).

Tali occorrenze, che abbondano all'interno del tessuto narrativo, ricordano la definizione di mito data da Aristotele²¹ nella sua *Poetica* (334-330 a.C.); qui il concetto è legato all'oralità poiché il 'mythos' altro non è che la composizione dei fatti, ovvero l'arte di organizzare e ordinare gli eventi narrati (Aristotele 1987: 137); nella tragedia, che era recitata, esso svolge un ruolo di primo piano. Per questo motivo, specifica Aristotele, la trama, o 'mythos', deve essere completa, compatta, in modo tale da essere facilmente ricordata a memoria (*ibidem*: 137). Il mito, dunque, inteso come arte orale del narrare, e, nello specifico, del tramandare storie sacre di generazione in generazione (Lessa, Vogt 1965: 142), ne *La montagna in festa* viene associato alla sfera femminile.

Quest'associazione diventa ancora più evidente se si prendono in esame i 'testi nei testi' contenuti nel romanzo. Qui, infatti, si trovano: estratti da due romanzi; un poema in versi; una serie di brani copiati da un diario personale; una poesia in quartine; un articolo di giornale. Tutte le narrazioni in forma scritta sopra elencate²² sono associate o appartengono a uomini: nel caso del primo romanzo nel romanzo, *Rož' ne rastët na kamne* (*La segale non cresce sulla pietra*), l'autore è sconosciuto; nonostante ciò, esso compare in relazione al protagonista maschile, che decide di leggerlo quando si accorge che la data di pubblicazione coincide con l'anno della sua nascita. Sempre a Šamil', che di mestiere fa il giornalista, sono collegate la poesia in quartine e l'articolo di giornale. Il secondo romanzo, il poema in versi e i brani del diario sono invece attribuiti a Machmud Tagirovič Tagirov, l'unico personaggio presentato con nome, cognome e patronimico. La sua figura si rivela particolarmente interessante poiché incarna il 'modello' di scrittore daghestano: figlio d'arte (il padre ha tradotto il Corano e scritto un poema in lingua àvara che gli portò grande notorietà in epoca sovietica), Tagirov è uno scrittore di professione, così come il suo omonimo, realmente esistito, Machmud da Kachab-Roso (1873-1919); la comunanza dal punto di vista onomastico, che Tagirov non perde occasione di sottolineare, sembra tracciare una immaginaria linea di discendenza diretta con il più grande poeta prerivoluzionario àvaro²³. A connotare il personaggio non sono solo il nome e il 'lignaggio', ma anche la descrizione delle condizioni di solitudine e isolamento in cui scrive, che danno maggior risalto alla sua figura, contraddistinta dal tratto dell'individualità. Le donne, invece, caratterizzate dal tratto dell'oralità e della coralità, sono sempre inserite in un gruppo o dipendenti da qualcun altro; in questo contesto, le loro narrazioni sono equiparate,

²¹ Su questo punto, cfr. anche Belfiore 2000.

²² Per completezza, bisogna aggiungere anche il gran numero di insegne, volantini, slogan che costellano il testo e che vengono ripetutamente citati; dei loro autori, però, non viene detto nulla. Si deve anche tener presente la lettera scritta da Asja a Šamil', unico vero documento scritto da una donna nel romanzo. Tuttavia, le caratteristiche formali e stilistiche della lettera rimandano alla dimensione dell'oralità; più che un testo redatto seguendo rigorosamente le norme dettate dal genere, la lettera di Asja è più simile ad un biglietto in cui sono annotati alcuni pensieri che, in forma orale, sarebbero stati organizzati nella stessa maniera.

²³ Per approfondimenti su Machmud da Kachab-Roso, cfr. Chajbullaev, Jusupova 1984.

poste sullo stesso livello; rispetto agli uomini, invece, esse si trovano in rapporto di subordinazione. Più precisamente, il supporto scritto conferisce autorità alla narrazione, un'autorità che alle donne, invece, è negata.

Questa rigida suddivisione, ad oggi ancora presente nella società daghestana, ne *La montagna in festa* viene sovvertita da Ganieva attraverso la riscrittura del mito, con particolare riferimento a quello àvaro. In questo mondo finzionale, infatti, si narra anche di un tempo in cui le popolazioni del Caucaso settentrionale erano ancora legate al culto delle proprie divinità autoctone; allora, gli uomini potevano creare trame, *mythoi*, liberi dalle ideologie che intaccano la parola scritta mentre le donne, attraverso i loro *mythoi*, potevano mettersi in comunicazione con le forze superiori, fungendo da tramite tra la dimensione terrena e quella ultraterrena. Di tali circostanze si parla, ad esempio, nel romanzo di Tagirov contenuto *en abyme* nel testo di Ganieva.

4. *La riscrittura del mito di Cob, Bachargan e Modu*

Le pagine del romanzo di Tagirov, che Šamil' legge distrattamente mentre si trova in coda in attesa di comprare il pane, sono quelle in cui la presenza dei miti àvari si fa più manifesta. Anche qui, come nel romanzo-contenitore, sono le donne a scambiarsi storie, racconti, financo pettegolezzi; indubbiamente, tale continuità rafforza l'immagine delle donne come generatrici di storie. Non pare casuale, data la loro funzione di *genetrixes* in senso letterale, metaforico e simbolico, il fatto che si ritrovino a parlare nei dintorni di un forno²⁴. Questo luogo è frequentato anche da una *genetrix* speciale, Chandulaj; partecipando alle conversazioni, la donna apprende una quantità di storie non soltanto di natura triviale, ma anche versi, canzoni e soprattutto informazioni sulle divinità àvare. In particolare, le viene spiegato il motivo per il quale Cob, uno dei nomi del dio del Cielo presso gli àvari, tuona. Come afferma G.A. Gadžiev, Cob non solo era la divinità più importante, ma anche la più antica di tutto il sistema di credenze daghestano²⁵ (Gadžiev 1991: 155); per questo motivo, dopo il periodo in cui la fede islamica iniziò a penetrare attivamente in Daghestan tra il XII e il XV secolo (Šichsaidov 1957: 76), il dio venne trasformato nel concetto di 'grazia divina'. Nel romanzo, il riferimento a questa divinità non sembra essere casuale, oppure inserito pretestuosamente solo per presentare il 'padre' del pantheon daghestano; invero, la leggenda legata a Cob e ai suoi figli costituisce il cuore della riscrittura ganieviana del mito in chiave femminile per affermare la centralità della donna come principio vitale nella società e, soprattutto, come principio creativo nell'arte.

Secondo le informazioni riportate da M.R. Chalidova (1992: 24-25), un giorno Cob rimane folgorato dalla vista di una bella ragazza che compare in un prato. Crogiolandosi nel sentimento d'amore disperato, il dio inizia a piangere lacrime brucianti. In seguito, la giovane, bagnandosi nella rugiada del mattino, immagina di fare il bagno nelle lacrime

²⁴ Si confronti questa ambientazione con quella del Prologo.

²⁵ Cfr. Aglarov 1988.

di un giovane innamorato di lei. Innamorata anche lei, ma dell'ignoto, rimane incinta di Cob grazie alla pioggia da lui mandata sulla terra; dalla loro unione nascono due gemelli, Bachargan e Modu, che crescono forti nonostante le avversità scatenate dalle altre divinità invidiose. L'invidia, però, è un sentimento provato anche dai coetanei dei due gemelli, che si lamentano con le divinità del pantheon; secondo la loro versione i fratelli, bagnandosi nella rugiada come prima aveva fatto la madre, privano la vegetazione dell'umidità. Inoltre, i due sono percepiti come portatori di un potere soprannaturale, in certi casi benevolo, in altri malevolo. Pur consapevoli dell'infondatezza delle accuse, i crudeli dei puniscono Bachargan e Modu trasformandoli in montagne²⁶. Modu diventa così un monte ricoperto da una lussureggiante vegetazione profumata; più tardi, al suo centro, viene seppellito il cuore della madre, mentre gli occhi vengono posizionati ai piedi di entrambe le montagne. La montagna boscosa di Bachargan, invece, sorge nei pressi di Bucra per proteggere dal vento gli abitanti del villaggio Rikvani (Rikvanib). Infuriato, Cob non permette ai malvagi abitanti di godere di un simile posto paradisiaco; decide così di trasformare Bachargan in una inospitale montagna rocciosa. Questo raro mito arcaico è sopravvissuto fino ad oggi grazie alle registrazioni e agli studi condotti nel 1968 da Chabib Sajpuev a Rikvani. Le montagne di Bachargan e Modu sono state a lungo oggetto di culto presso i locali e hanno rappresentato una vera e propria forma di orolatria (Seferbekov 2016: 215).

Ne *La montagna in festa*, la storia di Chandulaj ricalca nei suoi tratti essenziali il mito di Bachargan e Modu, invertendone però completamente il segno. La figura di Chandulaj viene da subito presentata come fuori dal comune: difatti, contravvenendo apertamente alle consuetudini della società daghestana, per lungo tempo non si è sposata, nonostante sia di bell'aspetto e porti in dote numerose terre. Di lei si innamora intensamente Kebed, un impavido scapolo di origini modeste, che però non riesce subito a conquistarla. Messa alle strette dagli anziani della comunità, Chandulaj è costretta a sposare un altro, Surakat, al quale, però, durante la prima notte di nozze non si concede. Per via della lettura discontinua di Šamil' che salta da capitolo a capitolo senza seguire l'ordine della narrazione, ad un certo punto si apprende che Chandulaj è incinta, probabilmente dell'ormai defunto Surakat, ucciso da Kebed; poiché non viene fatta menzione dell'unione carnale tra gli sposi, diventa plausibile anche l'ipotesi del concepimento verginale, in continuità con il mito àvaro²⁷ nella sua versione tradizionale. La scena del parto possiede un'enorme potenza espressiva, data dalla commistione tra la concreta realtà degli eventi intrisa nell'alchemica magia delle credenze autoctone degli àvari, qui invocate attraverso la ripetizione di specifici riti²⁸ descritti con dovizia di particolari:

²⁶ La trasformazione di un essere vivente in pietra viene menzionata anche nel Prologo, quando Maga e Anvar si allontanano dalla casa per andare a fare una passeggiata. Qui Maga racconta al giovane dell'*aždacha*, uno spirito maligno trasformato da Allah in pietra.

²⁷ Le allusioni delle donne alla paternità di Surakat possono quindi essere lette come l'interpretazione 'sociale' che le donne danno della gravidanza di Chandulaj.

²⁸ Si ricorderà, con Eliade, che "un sacrificio non soltanto riproduce esattamente il sacrificio iniziale rivelato da un dio *ab origine*, all'inizio dei tempi, ma *avviene* anche in quel medesimo mo-

[С]векровь скоро срезала с макушки Хандулай пучки волос и поджигала их, обдавая невестку дымом и пришептывая заклинания. Золовка бегала вокруг постели, рассыпая пшеничные зерна из деревянной рогатой мерки. Искусные, изъязвленные резными рисунками лари и шкатулки на полках распахнули дубовые пасти, приглашая лоно Хандулай последовать их примеру... Но плод никак не показывался.

– А ну, сестрица, – приказала Заза страдальчицной свекрови, – сыпани-ка соли в очаг! Пусть искры прожгут глаза матери иблиса, и она укатится отсюда в свои пещеры!

Свекровь метнула в огонь горсть соли, которую сельчане сами же добывали поблизости, и в то же мгновение Хандулай издала ужасный крик и лоно ее изрыгнуло одного за другим трех младенцев, всех женского пола²⁹ (Ganieva 2018).

E così, in uno spazio completamente privo di presenze maschili, Chandulaj dà alla luce non due, ma ben tre gemelle femmine, come già alcuni specifici riferimenti testuali lasciavano presagire³⁰: Chorol-Ën ('Orecchio dei Campi'), Marijan e Abida ('Coei che venera'). Dunque, nella riscrittura ganieviana la stirpe divina non soltanto aumenta numericamente, ma possiede un sesso diverso da quello dei gemelli Bachargan e Modu. Inoltre, rispetto al mito autoctono àvaro, alle tre sorelle è riservato un destino favorevole. Difatti, in seguito alla morte di Surakat, le bambine crescono serene, in un ambiente dominato dalla presenza femminile e totalmente immerso nei racconti dei miti àvari che la madre non si stanca mai di ripetere. Il fatto eccezionale di aver partorito tre gemelle è segno, per le donne del luogo, del possesso di una arcana forza magica positiva; perciò, spesso si recano da Chandulaj per chiederle di guarire i loro figli. Tuttavia, una donna senza marito e con tre figlie, che riesce persino a mantenersi da sola suscita sentimenti di dubbio e sospetto, che sfociano nella sua temporanea reclusione all'interno di una gelida caverna in cui, si dice, il ghiaccio sulle pareti non si scioglie mai. L'unica condizione posta per uscire è quella

mento mitico primordiale. In altri termini, ogni sacrificio *ripete* il sacrificio iniziale e *coincide* con esso" (Eliade 1975: 56; cfr. anche Cave 1993).

²⁹ Trad. it.: "[E] mentre la suocera tagliava una ciocca di capelli da in cima alla testa di Chandulaj e la bruciava, soffiandole addosso il fumo e bisbigliando scongiuri, la cognata correva intorno al giaciglio spargendo chicchi di grano da una gerla di legno. Dalle mensole, splendide scatole e bei cofanetti scavati dagli intarsi spalancavano le loro fauci per invitare il grembo della partoriente a fare altrettanto. Ma il frutto del ventre di Chandulaj non si mostrava ancora.

– 'Tu, sorella!' – ordinò Zaza alla suocera della povera sofferente. – Butta un pugno di sale nel fuoco! Che le scintille brucino gli occhi alla madre dell'*iblis* [diavolo, i.M.] costringendola a rintanarsi nel suo antro!

La suocera aveva appena gettato nel fuoco una manciata del sale che la gente del borgo estraeva nelle vicinanze, che Chandulaj lanciò un grido tremendo e dal suo ventre uscirono uno dietro l'altro tre creature. Tre femmine" (Ganieva 2015: 212-213).

³⁰ In una delle prime descrizioni di Chandulaj si possono già trovare delle allusioni ad un futuro parto gemellare, ad esempio nella descrizione dei suoi orecchini o dei ninnoli che adornano il suo velo: alberi identici e coppie di cavalli speculari.

di trovare un nuovo marito; Chandulaj acconsente e fa il nome di Čantilav, un forestiero benestante. Di lì a poco anche lui morirà, sempre per mano di Kebed, lasciando Chandulaj unica padrona di un regno fiorenti³¹.

Attraverso la riscrittura ganieviana, Chandulaj sembra sostituirsi al padre di tutte le divinità Cob, diventando essa stessa il centro di quel microcosmo terreno e madre non soltanto delle sue figlie, ma, in virtù dei suoi poteri curativi, anche madre putativa di tutti i bambini che le vengono portati. Inoltre, a differenza di Bachargan e Modu, le sue gemelle non subiscono alcuna punizione e anzi, crescono in un ambiente che le vede prosperare. Ne *La montagna in festa*, quindi, alle donne non è precluso quel futuro che invece viene negato nel mito àvaro ai due gemelli; tale rovesciamento nella rielaborazione del mito è legato al tratto della fertilità. Invero, i due giovani del mito originario, essendo stati trasformati in pietra, diventano di fatto sterili e, di conseguenza, sono privati della possibilità di perpetrare la propria stirpe semi-divina; in particolare, sul monte Bachargan non crescerà nemmeno una pianta. Viceversa, i personaggi femminili sono tutti gravidi di storie³², confermando il legame primigenio tra le donne e la natura della narrazione, un legame peraltro ben descritto dal narratore onnisciente a proposito di Tagirov e dei suoi protagonisti:

[В]водя какого-нибудь персонажа, он принимался за весь его род и, сам того не желая, перескакивал на братьев, сестер, кузин и кузенов, а там уж рукой подать до троюродных, четверюродных и пятиюродных. Все оказывались связаны одной пуповиной, и рукопись пухла месяц от месяца³³ (Ganieva 2018).

Si potrebbe obiettare che la riscrittura del mito di Bachargan e Modu, incentrata sulla forte figura di Chandulaj, sia inserita all'interno del romanzo *en abyme* di Machmud Tagirovič Tagirov, un personaggio di sesso maschile che, come gli altri, ne *La montagna in festa* viene generalmente associato alla parola scritta ideologizzata e, di conseguenza, potenzialmente sterile. Eppure, la scelta di collocare la riscrittura del mito proprio in questo punto non è per nulla casuale: nel complesso sistema dei personaggi ganieviani, si ricorderà che Tagirov rappresenta il modello del tipico scrittore di professione daghestano. Il fatto che la riscrittura sia trasmessa da una figura di questo calibro le conferisce indubbiamente autorità; il tratto dell'ideologizzazione, invece, si perde, poiché, come si evince dalla narrazione, il

³¹ Si veda il commento negativo di Šamil' a riguardo.

³² Tuttavia, anche le donne corrono il rischio di allontanarsi dalle loro radici e, dunque, dalla loro primigenia funzione di depositarie dei miti fondativi della propria comunità: lo dimostra il caso di Madina, la fidanzata di Šamil', avviata all'estremismo islamico dal ragazzo per il quale lascerà il protagonista. Eppure, osservando il caos creatosi al posto dell'ordine armonioso mendacemente promesso, comincerà a ricredersi e a mostrare segni di pentimento.

³³ Trad. it.: “[O]gni volta che introduceva una nuova figura era costretto a occuparsi di tutta la sua genia, e finiva – suo malgrado – a scrivere di fratelli, sorelle, cugini e cugine che si moltiplicavano a perdita d’occhio fino al secondo, terzo e quarto grado. Tutti attaccati a un unico cordone ombelicale e tutti che gonfiavano sempre più il romanzo, mese dopo mese” (Ganieva 2015: 169).

manoscritto non arriverà mai ad essere pubblicato per via della prematura dipartita del suo autore. In un romanzo traboccante di testi ideologizzati³⁴, il manoscritto di Tagirov pare essere l'unica opera scritta da un uomo in cui l'afflato lirico non si sia piegato ad altra dottrina.

La vicenda di Chandulaj diventa, dunque, uno dei cuori pulsanti del romanzo ganieviano, poiché svolge una delle funzioni precipue del mito, e cioè quella di esprimere una verità in un linguaggio nascosto o indiretto; in questo modo, essa non può essere oggettivizzata (Dinkler 1963: 488). Pertanto, l'uso di un mito autoctono àvaro reinventato in chiave femminile e inserito in una narrazione attribuita ad un uomo consente alla donna di rientrare, simbolicamente, nella sfera della creazione letteraria. Nelle parole di Ganieva,

[t]here was an attempt to battle a stereotype and an established bias against literature written by women as something narrow, mundane and petty. [...] I often had to battle condescension of older people and men of all ages. They held a belief that they were *a priori* superior to me (because of their age or sex) (Janney 2018).

Attraverso la riscrittura del mito, dunque, un territorio che, in Daghestan, è appannaggio esclusivo degli uomini, viene 'destabilizzato' dal suo interno.

A questo discorso bisogna aggiungere che la rielaborazione del mito di Cob e dei suoi figli, ai quali si sostituiscono Chandulaj e le sue tre gemelle, è impiantata in un mondo che scricchiola in ogni giuntura (Ganieva 2015: 170), in cui le moderne tecnologie dei cellulari e della rete improvvisamente non funzionano più. Con il progressivo isolamento della capitale Machačkala il tempo pare 'interrompersi' per rimanere sospeso in un eterno presente che, nella narrazione, si fonde con il tempo del mito. A questo proposito si ricorderà, con Mircea Eliade, che

il mito strappa l'Uomo al tempo che gli è proprio, al suo tempo individuale, cronologico, "storico", e lo proietta, almeno simbolicamente, nel Gran Tempo, in un istante paradossale che non può essere misurato in quanto non costituito da una durata. È come dire che il mito implica una rottura del tempo e del mondo circostante: realizza un'apertura verso il Gran Tempo, verso il Tempo sacro (Eliade 1981: 56).

La formazione dello stato di 'vuoto' temporale che si viene a creare nel romanzo ganieviano è quindi enfatizzata dalla presenza del mito che, in quanto tale, riconduce la narrazione alla fissità di quel "Gran Tempo" arcaico condiviso dall'intera comunità. In questo tempo doppiamente cristallizzato, però, il mito di Bachargan e Modu viene radicalmente

³⁴ Si ricorderà, inoltre, che a Tagirov si attribuisce anche un poema. Qui, però, l'autore sostituisce consapevolmente l'invocazione alla Natura con quella ad Allah, di fatto allontanandosi dalle tradizioni autoctone e, di conseguenza, avvicinandosi al dogma religioso. A questo proposito, Vasilij Kostyrko (2012) ritiene che sia la modernizzazione sovietica sia quella islamica siano ugualmente pericolose per la cultura dei popoli endemici daghestani: "[и] советский и исламистский вариант модернизации одинаково опасны для культуры дагестанских народов-эндемиков".

ripensato: le due figure semi-divine destinate ad una tragica fine diventano qui tre gemelle che, nel corso della loro esistenza, vivranno in prosperità, portando gioia al prossimo; inoltre, in seguito al parto, il posto del dio del Cielo Cob viene simbolicamente preso da Chandulaj. Attraverso la sua riscrittura, dunque, Ganieva non soltanto impone una sostanziale cesura con il passato, ma inventa anche un inedito mito grazie al quale la donna torna ad occupare uno spazio originariamente (anche) suo, ma dal quale era stata successivamente estromessa. Di conseguenza, il mito qui rivisto “creates a world of its own in accordance with a spiritual principle, a world which discloses an immanent rule, a characteristic necessity” (Cassirer 1955: 13). In questo caso, il mito riscritto risponde all’esigenza di convalida di un (auspicato) nuovo ordine sociale, svolgendo così quella funzione sociologica descritta da Joseph Campbell (1977, 1988). Difatti, come sostiene Bronisław Malinowski (2013: 328), “through the operation of what might be called the elementary law of sociology, myth possesses the normative power of fixing custom, of sanctioning modes of behavior, of giving dignity and importance to an institution”.

5. Conclusioni

Qualche anno fa, nel saggio introduttivo alla raccolta di racconti scritti da donne *Ženskaja proza “nulevych”: rasskazy*, da lui curata, Prilepin (2012: 12) scriveva che “[м]ужчины растворяются в темноте. Женщина выходит на свет; у нее нет другого выхода”. La riscrittura ganieviana del mito di Cob, Bachargan e Modu sembra raffigurare molto bene questo simultaneo movimento che, da un lato, vede le figure maschili indietreggiare nell’ombra, mentre, dall’altro, quelle femminili escono allo scoperto. In particolare, ne *La montagna in festa* Ganieva sceglie di riscrivere il mito àvaro attribuendo un sesso diverso ai protagonisti: invece di due gemelli, vengono alla luce tre sorelle; inoltre, al centro del microcosmo preso in esame non si trova più il dio Cob, ma la forte Chandulaj. Pur celandosi, nel testo, dietro la maschera finzionale di un personaggio maschile, attraverso la riscrittura del mito non soltanto Ganieva dà voce a quella necessità manifestata da numerose scrittrici russe degli ‘anni zero’, ma compie anche un gesto di forte rottura rispetto alla società daghestana di oggi, andando a toccare quel nervo ancora scoperto costituito dal tema dell’emancipazione delle donne nel paese islamico. In quel gioco di contrasti ben descritto dalle parole di Prilepin, la sostituzione delle divinità maschili con le figure femminili assume una portata se si vuole rivoluzionaria che può essere letta alla stregua di una cosmogonia, la quale, a sua volta, mira a mettere in discussione il ruolo della donna nella società daghestana. Inoltre, il punto di innesto di questa rielaborazione all’interno del testo – che, come si ricorderà, compare in un romanzo nel romanzo il cui autore è un personaggio di sesso maschile – suggerisce un’interpretazione legata alla problematizzazione della figura della donna scrittrice in un mondo in cui questa professione viene svolta principalmente dagli uomini.

È tuttavia interessante rilevare il fatto che la portata innovativa del gesto di Ganieva si muove nel solco della tradizione autoctona àvara. *La montagna in festa* è indubbiamente un’opera che riflette sulle radici storiche e culturali degli Àvari, a partire dai loro miti fon-

dativi e dall'antico ruolo svolto dalle donne nella società arcaica daghestana. Nella prosa di matrice realista ganieviana si possono udire gli echi di antiche leggende, di miti forse ormai dimenticati nel Daghestan di oggi, un paese a maggioranza musulmana in piena transizione verso la modernità. Il tratto distintivo di Ganieva, che la differenzia rispetto alle altre scrittrici di origine caucasica entrate oggi nel canone della letteratura russa contemporanea consiste proprio in questo: i temi cari al 'nuovo Realismo russo', come la concretezza degli oggetti e dei destini dei personaggi, persone comuni alle prese con problemi di vita quotidiana, sono qui imbevuti nel 'brodo primordiale' del mito, che sospende la narrazione in una dimensione 'altra', atemporale. Attraverso l'uso del mito, e, in particolare, attraverso la riscrittura della storia di Cob, Bachargan e Modu, Ganieva rinnova il Realismo nella direzione auspicata da Pustovaja (2005: 25). In questo modo Ganieva conserva il distillato forse più prezioso della cultura daghestana precedente alla conversione all'Islam, consegnandolo alla pagina scritta in lingua russa, indispensabile strumento che le ha reso possibile ottenere il successo nella Federazione di cui il Daghestan fa parte.

Va sottolineato, in chiusura, che pur non essendo Ganieva etnicamente russa la sua opera è comunque entrata a far parte del canone letterario russo contemporaneo *in primis* grazie alla scelta di usare la lingua russa per la composizione, lingua che le ha consentito di accedere a quei concorsi letterari che l'hanno poi consacrata nel panorama editoriale russo³⁵ di oggi. Il russo, però, le ha soprattutto aperto le porte ad uno spazio interdetto alle donne nella cultura daghestana, ovvero quello della scrittura, permettendole di uscire dall'ombra.

Bibliografia

- Abiševa 2006: U.K. Abiševa, *Novye tendencii v realizme XX v.*, "Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta", 2006, 1, pp. 109-128.
- Aglarov 1988: M.A. Aglarov, *Iz verovanij narodov Zapadnogo Dagestana (božestvo Cioj)*, in: M.A. Aglarov, *Problemy mifologii i verovanij narodov Dagestana*, Machačkala 1988, pp. 67-71.
- Aristotele 1987: Aristotele, *Poetica*, Milano 1987.
- Belfiore 2000: E. Belfiore, *Narratological Plots And Aristotle's Mythos*, "Arethusa", XXXIII, 2000, 1, pp. 37-70.
- Berdjaev 1990: N.A. Berdjaev, *Smysl istorii*, Moskva 1990 (1923¹).

³⁵ Attraverso i suoi romanzi e racconti lunghi, Ganieva ha anche ricordato al pubblico russo la sua atavica fascinazione per le 'cose caucasiche'. Come ricorda Edith Clowes, per molti scrittori russi il Caucaso e le sue popolazioni hanno costituito una ambientazione 'aliena', grazie alla quale i loro personaggi hanno trovato sé stessi e definito la loro identità (Clowes 2011: 141). Ne *La montagna in festa* il tema caucasico è riconoscibilissimo, non soltanto attraverso l'uso del mito, ma anche attraverso i *realia*, le descrizioni di abiti, luoghi, paesaggi, sebbene non indulga mai in questi particolari, che risultano invece dosati con cura.

- Bolšakova 2008: A.Ju. Bolšakova, *Sovremennaja russkaja proza meždu realizmom i modernizmom*, "Russkaja slovesnost", 2008, 2, pp. 36-41.
- Calabrese 2005: S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino 2005.
- Campbell 1977: J. Campbell, *The Masks of God: Oriental Mythology*, New York 1977.
- Campbell 1988: J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London 1988.
- Carpi 2016: G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, II. *Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016.
- Cassirer 1955: E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, II, New Haven 1955.
- Cave 1993: D. Cave, *Mircea Eliade's Vision for a New Humanism*, New York 1993.
- Černjak 2010: M.A. Černjak, *Russkaja literatura v XXI veke. Pervoe desjatiletie: diagnozy i prognozy (Meždunarodnaja naučnaja konferencija)*, "Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta", 2010, 10, pp. 71-76.
- Černjak 2016: M.A. Černjak, "Novyj realizm" *sovremennoj prozy v kontekste russkogo tradicionalizma*, in: N.V. Kovtun (red.), *Russkij tradicionalizm: istorija, ideologija, poëtika, literaturnaja refleksija*, Moskva 2016, pp. 317-330.
- Chajbullaev, Jusupova 1984: S.M. Chajbullaev, Č.S. Jusupova, *Chudožestvennyj mir Machmuda iz Kachab-Roso: sbornik statej*, Machačkala 1984.
- Chalidova 1992: M.R. Chalidova, *Mifologičeskij i istoričeskij epos narodov Dagestana*, Machačkala 1992.
- Chomjakov 2019: V.I. Chomjakov, *Novejšaja russkaja proza*, Moskva-Berlin 2019.
- Clowes 2011: E.W. Clowes, *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca-London 2011.
- Čuprinin 2007: S. Čuprinin, *Russkaja literatura segodnja. Žizn' po ponjatijam*, Moskva 2007.
- Dinkler 1963: E. Dinkler, *Myth in the New Testament*, in: G.A. Buttrick (ed.), *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, III, Nashville 1963, pp. 486-490.
- Dumery 1957: H. Dumery, *Philosophie de la religion*, I, Paris 1957.
- Eagleton 1996: T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis 1996.
- Eliade 1972: M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1972.
- Eliade 1975: M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Bologna 1975.
- Eliade 1981: M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano 1981.
- Eliade 1985: M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano 1985.
- Etkind 2015: A. Etkind, *Magical Historicism*, in: *Russian Literature Since 1991*, Cambridge 2015, pp. 104-119.
- Ferrari 2005: A. Ferrari, *Il Caucaso: popoli e conflitti di una frontiera europea*, Roma 2005.

- Ferrari 2015: A. Ferrari, *Quando il Caucaso incontrò la Russia: cinque storie esemplari*, Milano 2015.
- Gadžiev 1991: G.A. Gadžiev, *Doislamskie verovanija i obrjady narodov Nagornogo Dagestana*, Moskva 1991.
- Ganieva 2007: A.A. Ganieva, *I skučno, i grustno. Motivy izgojstva i otčuzdenija v sovremennoj proze*, "Novyj mir", 2007, 3, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/gar5.html> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2011: TS, *O rusckoj kritike i sedom Kavkaze* [Intervista ad Alisa Ganieva], "Čitaem vmeste", 01.06.2011, <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/o-rusckoj-kritike-i-sedom-kavkaze> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2013: *Alisa Ganieva: "Istinnaja krasota Kavkaza v našem mnogoobrazii"*, "Vestnik Kavkaza", 24.04.13, <<http://vestnikavkaza.ru/interview/Alisa-Ganieva-Istinnaya-krasota-Kavkaza-v-nashem-mnogoobrazii.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2015: A. Ganieva, *La montagna in festa*, trad. it. a cura di C. Zonghetti, Roma 2015.
- Ganieva 2018: A. Ganieva, *Prazdničnaja gora*, Moskva 2018.
- Janney 2018: M. Janney, *Alisa Ganieva, The Russian Writer Defying Expectations*, "The Culture Trip", 31.05.18, <<https://theculturetrip.com/europe/russia/articles/alisa-ganieva-russian-writer-defying-expectations/>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Kalita 2016: I. Kalita, "Novyj realizm" rusckoj literatury v zerkale manifestov XXI veka, "Slavica Litteraria", XIX, 2016, 1, pp. 67-80.
- Kaznačeev 2008: S.M. Kaznačeev, *Problema novogo realizma: regeneracija metoda*, "Filologičeskie nauki", 2008, 1, pp. 24-35.
- Kostyrko 2012: V. Kostyrko, *Džigit i përi v tumane*, "Russkij Žurnal", 24.12.2012, <<http://www.russ.ru/pole/Prazdnicnaya-gora-Alisy-Ganievoj>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Kukulin 2018: I. Kukulin, *Russia as Whole and as Fragments*, in: K.M.F. Platt (ed.), *Global Russian Cultures*, Madison (WI) 2018, pp. 151-182.
- Kulakovskaja 2011: E.I. Kulakovskaja, *Novyj realizm: specifika i osnovnye čerty*, "Kul'tura i tekst: elektronnyj naučnyj žurnal", 2011, 12, pp. 472-474.
- Layton 1994: S. Layton, *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994.
- Lejderman, Lipoveckij 2003: N.L. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *Rusckaja literatura XX veka. 1950-1990-e gody*, Moskva 2003.
- Lejderman 2005: N.L. Lejderman, *Postrealizm: teoretičeskij očerk*, Ekaterinburg 2005.

- Lessa, Vogt 1965: W.A. Lessa, E.Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, New York 1965 (1958').
- Magarotto 2015: L. Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, Firenze 2015.
- Malinowski 2013: B. Malinowski, *Malinowski Collected Works*, II, London 2013 (1922').
- Marcucci 2018: G. Marcucci, *Smells, Things, Sounds: Signs of the Past in the Works by A. Astvatsaturov*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences", XI, 2018, 3, pp. 374-384.
- Murdaca 2012: M.E. Murdaca, *Alisa Ganieva. Se il Caucaso si separasse dalla Russia*, "Osservatorio Balcani e Caucaso – Transeuropa", 27.12.12, <<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Daghestan/Alisa-Ganieva-se-il-Caucaso-si-separasse-dalla-Russia-127531>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Possamai 2017: D. Possamai, *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)*, in: L. Piccolo (a cura di), *Violazioni: letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, Roma 2017, pp. 21-35.
- Possamai 2018: D. Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova 2018.
- Prilepin 2012: Z. Prilepin, *Žensčina vychodit na svet*, in: Z. Prilepin (pod red.), *14. Ženskaja proza "nulevych": rasskazy*, Moskva 2012, pp. 7-12.
- Pustovaja 2004: V.E. Pustovaja, *Novoe "ja" sovremennoj prozy: ob očiščenii pisatel'skoj ličnosti. V. Makanin, S. Gandlevskij – R. Senčin – I. Kočergin / V.E. Pustovaja*, "Novyj mir", 2004, 8, pp. 153-173.
- Pustovaja 2005: V.E. Pustovaja, *Poražency i preobražency. O dvuch aktual'nych vzgledach na realizm V.E. Pustovaja*, "Oktjabr", 2005, 5, pp. 153-164.
- Redakcija 2009: [Redakcija], *Sostojalos' vručenie jubilejnoj premii "Debjut"*, "Polit-nn.ru", 17.12.09, <<http://www.polit-nn.ru/?pt=news&view=single&id=111099>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Rotaj 2011: E.M. Rotaj, *"Novyj russkij realizm": osnovnye priznaki literaturnogo projekta*, "Kul'turnaja žizn' Juga Rossii", 2011, 3 (41), pp. 73-74.
- Šargunov 2010: S. Šargunov, *Mnogoe pokazet etot god i sledujuščij. Otvety pisatelja i publicista Sergeja Šargunova na voprosy, zadannye v chode internet-konferencii na sajte "Belomorkanal"*, <<https://shargunov.com/intervyu/sergey-shargunov-mnogoe-pokazhet-etot-god-i-sleduyushchij.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Šargunov 2011: S. Šargunov, *Priključenija slov. Interv'ju [s I. Tolstogo]*, "Rossijskaja gazeta", 2011, 5 (5381), 14.01.2011. <<https://rg.ru/2011/01/14/shargunov.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).

- Seferbekov 2016: M. Seferbekov, *Notes on Mountain Cults in Dagestan*, "Iran and the Caucasus", XX, 2016, 2, pp. 215-218, DOI: <https://doi.org/10.1163/1573384X-20160205>.
- Senčín 2005: R.V. Senčín, *Novyj Realizm*, "Znamja", 2005, 5, pp. 192-193.
- Šichsaidov 1957: A.R. Šichsaidov, *O proniknovenii christianstva i islama v Dagestan*, III, Machačkala 1957.
- Stonehill 1988: B. Stonehill, *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction From Joyce to Pynchon*, Philadelphia 1988.
- Tlostanova 2004: M. Tlostanova, *Žit' nikogda, pisat' niotkuda. Postsovetskaja literatura i estetika transkul'turacii*, Moskva 2004.

Abstract

Irina Marchesini

Myth and 'New Russian Realism'. Alisa Ganieva's Rewriting of the Caucasian Tradition in Prazdničnaja Gora

According to Lejderman and Lipoveckij, the creation of a new mythology and, in general, the use of myth is a pivotal feature of contemporary Russian literature, with specific reference to the post-Soviet era (2003: 537-538). E.I. Kulakovskaja also retraces its presence in a new artistic project, the so-called 'new Russian Realism'. In her prose works, Alisa Ganieva (1985-), one of the 'new Russian realists', makes creative use of Greek, Slavic, and Avar myths. Notably, her first novel *Prazdničnaja gora* (2012, translated into English as *The Mountain and the Wall*, 2015) is imbued with mythology. The present essay is focused on Ganieva's rewriting of the myth of Cob (*Цоб*), the Avar Lord of the sky, and his twin children, Bachargan and Modu in *The Mountain and the Wall*. Ultimately, this analysis demonstrates that through the deconstruction and rewriting of Cob's myth, Ganieva reaffirms the central role women play as a vital principle in society and, most importantly, in the field of art. Read against the background of the present-day Dagestani society, Ganieva's aesthetic choice proves to be revolutionary.

Keywords

Myth; Cob; Dagestani Culture; Contemporary Russian Literature; Ganieva; New Russian Realism; Twins.