

EUROPA ORIENTALIS 7 (1988)

CONTRIBUTI ITALIANI AL X CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI SLAVISTI (SOFIA, 1988)

VIAGGI E VIAGGIATORI NELLE FIABE POPOLARI RUSSE

GIAN PIERO PIRETTO

Parlare di “viaggio” nell’ambito delle fiabe popolari può costituire una scelta di termine impropria e non rispondente alla reale essenza del problema. Più corretto sarebbe riferirsi a “spostamenti nello spazio”, visto che questi sono i movimenti a cui l’eroe si sottopone e che affronta con spirito diverso da quello di un normale viaggiatore, sia pure letterario. Volendo verificare il genere di queste deambulazioni, le loro caratteristiche, il loro rapporto con la struttura compositiva della fiaba è indispensabile chiarire in primo luogo a quale categoria di “viaggi” si possano ricondurre gli itinerari di questi eroi e fino a che punto questi a tale concetto siano riconducibili.

Il primo problema che si pone per un’analisi di questo tipo è l’identificazione di quelli che sono gli spazi stabili entro ai quali l’eroe e gli altri personaggi vengono ad agire. Solitamente si fa partire l’azione dal villaggio natio, spazio convenzionalmente rappresentato dalla casa del protagonista o più spesso dalla “stufa russa” su cui egli giace inattivo prima della sciagura (Propp 1968) che lo costringerà alla partenza. Parliamo di sciagura in termini proppiani, come propellente all’avvio dell’intreccio, ma ci pare che si possa allargare il concetto e identificare come беда, o comunque con un fattore negativo e sgradito l’obbligo della partenza. Successivamente intervengono ambiti spaziali differenziati a seconda degli intrecci, ma ri-

conducibili ai territori limitrofi rispetto al punto di inizio della narrazione, familiari all'eroe anche se resi esotici e avventurosi da incontri e presenze magiche. A questo modo assumono caratteristiche inconsuete e straniate, boschi, foreste, fiumi, genericamente elementi naturali quotidiani colorati dalla *беда* con tinte eccezionali. La terza tappa, dal punto di vista spaziale, è il mondo totalmente magico, niente affatto quotidiano a cui l'eroe accede previo superamento delle prove iniziatiche, in cui è stata relegata l'eroina da salvare. Nel passaggio fra la seconda e la terza fase stanno le avventure di "viaggio", gli artifici legati allo spostamento nello spazio che costituiranno l'elemento centrale della nostra analisi e che costituiscono anche lo sviluppo della narrazione. Il rientro alla situazione iniziale è infatti pressoché privo di traumi e avventure, immediato e automatico, risolto con un minimo impiego di elementi spazio-temporali.

Non insisteremo ulteriormente sull'identificazione delle prove a cui l'eroe viene sottoposto con i riti iniziatici delle tribù primordiali (Propp 1972), ne sottolineeremo soltanto un aspetto che — a nostro parere — conferma le teorie proppiane: la solitudine dell'eroe. Questi parte da solo, è privo di compagni di viaggio veri e propri e, come il giovane sottoposto ad iniziazione, solo deve arrivare alla meta: solo resterà anche quando, liberata la principessa o ritrovata la madre scomparsa, in loro compagnia riprenderà il cammino verso casa, ma il ritorno sarà di brevissima durata e nulla tradirà la presenza di altre persone al suo fianco.

Cercheremo di andare oltre, prendendo in esame dettagliatamente gli elementi letterari e compositivi che costituiscono queste prove e gli ambienti in cui esse si svolgono per determinare la rilevanza di spazio e tempo in questo particolare genere del folklore russo.

D. S. Lichačev (1973) ha dimostrato come l'intreccio sia l'elemento principe nelle fiabe popolari, e come fattori ad esso estranei non compaiano nella struttura compositiva dell'opera. Difficoltà naturali, stanchezza, inconvenienti di viaggio, malattie non rallentano la marcia dell'eroe che non può essere distratto da ostacoli di questa portata. Anche nei casi in cui la sete o la fame turbino l'eroe e lo costringano a violare un divieto, oppure dubbi e ripensamenti lo vedano abbandonare il cammino per soffermarsi a pensare, le pause saranno di brevissima durata e una soluzione, più o meno magica, sarà prontamente trovata e l'ostacolo superato. Il tutto, quando la situazione si dovesse verificare, a vantaggio e a stretta dipendenza dall'intreccio che regola l'andamento generale. Se fame o sete attirano in tentazione l'eroe, questo sarà solo perché l'intreccio lo richiede; l'ambiente non

può intervenire sull'intreccio, gli unici ostacoli, improvvisi e imprevedibili, quelli che la narrazione esige per potersi sviluppare, sono narrativi, mai naturali.

Nell'ambito di questo ambiente si svilupperà la nostra analisi per identificarne gli elementi compositivi ed esaminarne la variazione rispetto agli altri generi del folklore russo.

Mentre l'eroe delle *byline* nasceva nella maggior parte dei casi letterariamente dotato di un'estrema mobilità,¹ quello delle fiabe popolari nasce solitamente statico e inerte, votato all'immobilità spaziale, sovrano dello spazio chiuso, istintivamente inetto e passivo, talvolta addirittura connotato come *дурачѣк*, lo sciocco.

Ci serviamo della classificazione di E. Meletinskij per definire il tipo di eroe a cui faremo riferimento nel corso di questo lavoro, quello che lo studioso sovietico definisce "низкий — не подающий надежд", opposto all'eroe epico, che era reso tale dal *благородное происхождение* (Ivan Carevič), la cui caratteristica principale è invece la passività (Meletinskij 1958: 213). Da questo stato verrà strappato da cause di forza maggiore, ma la sua tendenza costante, al di là degli spostamenti contingenti che costituiscono l'ossatura della fiaba, sarà a tornare alla stufa, al villaggio, alla casa di partenza. La sua *trasformazione* sarà solo temporanea e non avrà valore simbolico, né storico, né sociale. Nulla sappiamo sul suo passato, non ci viene presentata un'evoluzione nel tempo e nello spazio precedente al suo ingresso nell'intreccio della fiaba. Parafrasando la classificazione proposta da Nekljudov (1958) a proposito degli eroi delle *byline*, potremmo così collocare l'eroe nel tempo e nello spazio:

1) immobile nello spazio e nel tempo fino alla realizzazione del primo atto eroico (non lo vediamo né crescere, né invecchiare, ma lo cogliamo in azione già adulto. Supponiamo che abbia vissuto inattivo nel villaggio fino a quel momento).

2) attivo nello spazio per tutta la durata della fiaba, finché l'intreccio glielo impone. Non invecchia né matura. Il tempo passa indefinito ma senza lasciare tracce.

¹ Il caso di Il'ja Muromec, paralizzato e forzatamente condannato all'immobilità per i primi trent'anni di vita, non rientra nella categoria della pigrizia innata, ma è da leggersi come preparazione ad imprese ancor più eroiche, evocate tramite l'artificio del contrasto. La *trasformazione* da contadino a eroe era in questo modo ulteriormente sottolineata.

delle sue avventure. Nelle *byline* era implicito l'inizio di una nuova impresa, l'unica figura statica ad oltranza era il principe Vladimir, ma gli eroi della narrazione che lo circondavano erano instancabilmente in moto.³

Consideriamo quindi che l'esame degli spostamenti nello spazio delle fiabe popolari avverrà in un ambito che non è proprio dell'eroe e costituirà un'eccezione, una violazione dello stato naturale del personaggio: il viaggio inteso come fonte di avventure da narrare, opposto alla quotidianità priva di eventi, l'inevitabile superamento di frontiera fra lo *свой* e il *чужой*, che secondo T.V. Civ'jan (1958: 31) sta alla base dell'evoluzione strutturale-letteraria delle fiabe.

Altri personaggi incontreremo coinvolti negli spostamenti dell'eroe, persone o animali che a loro modo "viaggiano" o vengono semplicemente a trovarsi sulla strada da lui percorsa; anche tra questi si possono identificare eroi dell'immobilità e altri del movimento, fermo restando che il "viaggiatore" principe rimane il protagonista. L'eroe delle fiabe nei suoi spostamenti non diviene mai eroe errante: si sposta perché non ne può fare a meno e la sua meta è precisa e ben nota. La deambulazione fine a se stessa, la *flânerie* compiaciuta del proprio andare, del paesaggio o delle avventure che la strada propone è estranea all'eroe delle fiabe che insegue perennemente un fine, per realizzarlo al più presto e tornarsene al pigro spazio di partenza. Quelli che egli incontra sul suo cammino non sono viaggiatori ma *местные жители*. Come suggerisce Propp (1972: 456), "l'altro regno" è quasi essenzialmente abitato da animali; i finti o pretesi viandanti non sono mai semplicemente tali ma bensì maghi o streghe sotto mentite spoglie, per altro scelte tra quelle familiari e note all'eroe: *бабушки, старухи, старики*.

Il primo passaggio di frontiera che lo riguarda, anche se non materialmente descritto dal narratore, è quello che avviene fra le mura della casa e lo spazio narrativo, che connota quest'ultimo come genericamente "esterno" rispetto a quello di partenza, anche se nel corso della fiaba assumerà alterne e differenziate caratterizzazioni.

È ancora Lichačev (1973: 31) che sottolinea come "la facilità dinamica della fiaba porti ad un ampliamento del suo spazio poetico". La mobilità acquisita dall'eroe lo porta ad attraversare i paesi più lontani e sconosciuti, a varcare mari e monti, come estrema conseguenza della

³ A proposito dello spazio letterario nelle *byline* si veda l'esauriente Giusti Fici 1987.

sua estraneità a quei luoghi, a quello spazio. Il favore dell'ambiente è però assoluto e grazie a questa caratteristica le difficoltà verranno prontamente risolte. L'opposizione "vita quotidiana – staticità – difficoltà esistenziali / spazio narrativo – dinamicità – facilità di soluzione" regola tutto l'andamento e la struttura compositiva delle fiabe popolari. La realtà storico-sociale russa è riconoscibile nei momenti in cui la narrazione si sviluppa nello spazio quotidiano, e percepibile, anche se straniata da elementi magici o fantastici, negli spazi che costituiscono il cuore della fiaba. Ogni impresa, ogni incontro si svolge in un posto nuovo, diverso dal precedente, e diversi saranno il paesaggio, gli elementi atmosferici, la natura che fa da sfondo. Questa ultima è la tradizionale natura russa: boschi e foreste, bacche e cespugli caricati di caratteristiche insolite (colori, luci, dimensioni) grazie all'intervento magico di aiutanti e animali. Non insisteremo sulle diverse identificazioni che il *тридесятое царство* assume. Ci soffermeremo soltanto sull'atteggiamento che caratterizza l'eroe-viaggiatore all'arrivo in quei luoghi. Manca in lui ogni stupore, per quanto mirabili o insolite siano le visioni che gli si parano innanzi. Non si stupisce neppure per l'*izba* su zampe di gallina; nella maggior parte dei casi in un modo o nell'altro il futuro e le future visioni gli vengono predette e anticipate e pertanto non costituiscono sorpresa.

L'azione e il movimento dell'eroe si spostano lungo svariati piani e si lanciano, talvolta anche in tagli verticali: scalate ad alte montagne, torri e palazzi sono altrettanto frequenti che le discese nei pozzi o nelle botole che portano a misteriosi sotterranei, per altro già identificati da Propp con il regno dei morti e i riti necessari per accedervi. L'ascesa verso il cielo è di solito sinonimo di maggiore difficoltà (ancora una volta resa dalla scarsa quotidianità rispetto alle abitudini di un eroe che vive in pianura) e coincide spesso con la frontiera da superare per essere ammessi in un altro mondo. Il punto di vista prevalente è quello terreno-orizzontale, scarsi sono i panorami dall'alto; anche quando l'eroe sale su torri, montagne o grotte di uccelli sono rare le descrizioni o i registri di impressioni, tranne un caso a cui ci riferiremo in seguito.

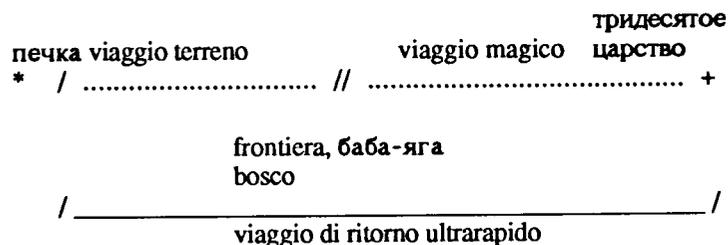
La prima frontiera simbolica che l'eroe deve oltrepassare è, come già si è notato, quella che lo immette dal quieto e monotono mondo della casa allo spazio aperto, che lo fa passibile di avventure, che lo nomina "eroe" a tutti gli effetti. Questa barriera non richiede traumi degni di essere narrati per venire superata; è un momento della vita privata del protagonista che sta a monte dell'intreccio, che ne costituisce il punto d'avvio. Molto presto nella narrazione si incontra la se-

conda, reale barriera: la soglia del bosco che marca anche la fine del viaggio che potremmo definire “terreno”, in quanto nella maggior parte dei casi si svolge senza aiuti magici e non costituisce che una preparazione all’incontro con l’aiutante magico o alla prima serie di prove.

Il bosco è lo spazio principe nelle fiabe, il primo territorio che quasi tutti gli eroi incontrano nel loro cammino, l’ostacolo comune a tutti gli intrecci. Questo è sempre fitto, buio e misterioso, chiuso e raccolto, la luce non vi penetra, nulla di più diverso paesaggisticamente e simbolicamente dal *чистое поле*, spazio privilegiato delle *byline*. Nel “viaggio” dell’eroe il bosco sta per la *баба-яга*, per il primo confine, e rappresenta la protezione assoluta eretta attorno all’*izba* della *баба-яга*, il suo spazio chiuso è una raccolta concentrica di confini:

“За тридевять земель в тридевятом царстве за огненной рекою живёт баба яга шёл, шёл, стоит дом бабы яги, кругом дома двенадцать шестов, на одиннадцати шестах по человеческой голове, только один не занятый” (*Марья Моревна*, in Afanas’ev 1984: 303).³

Solo superato il bosco gli ostacoli saranno realmente tali e le difficoltà per l’eroe si moltiplicheranno anche in seguito alla natura fantastica dei luoghi che lo vedranno agire. Il passaggio dalla *печка* all’aperto implica pochissimo spazio anche dal punto di vista narrativo, è di solito risolto con un laconico verbo: *partì, si mise in cammino, lasciò il villaggio*. Semplici azioni non commentate che lasciano soltanto intravedere il rammarico e l’inevitabilità di quella partenza. L’andamento del “viaggio” dell’eroe potrebbe essere sintetizzato graficamente così:



Anche dal punto di vista temporale la decisione è immediata, come per altro lo saranno da questo momento in poi tutte: l’eroe divenuto attivo non conoscerà esitazione, se si soffermerà a pensare sarà per brevissimo tempo, agirà con prontezza, privo di titubanze anche se non totalmente astratto dall’umanità che lo connotava in precedenza. All’in-

contro con la madre o la principessa ritrovate saprà ancora commuoversi; “si abbracciarono e piansero”, sono commenti che incontriamo ripetutamente. A questi sono però costantemente alternate esibizioni di forza, di quella nuova potenza che contraddistingue il suo nuovo stato di “eroe viaggiatore”:

“вошёл в дом, а тут его мать, обнялись, поплакали. Он и здесь испытал свои силы, бросил какой то шарик в полторы тысячи пудов” (*Кощей бессмертный*, in Afanas'ev 1984: 286).

Il suo stato di automa al servizio dell'intreccio non è quindi totale e assoluto, ma filtrato da un residuo di quell'umanità a cui l'eroe tende più o meno consciamente a tornare. I tratti di quest'umanità che l'intreccio ha voluto, per proprie esigenze e necessità, conservare ad oltranza riguardano la caparbità, la testardaggine, la curiosità dell'eroe, che costituiscono la base operativa per lo sviluppo della narrazione.⁴

Mancano completamente quelli che nei canti popolari sono gli sfoghi del passeggero allo *ямщик*, i lamenti di un essere umano che durante uno spostamento spaziale reso faticoso e difficile dagli elementi naturali aggiunti alla situazione emotiva, trova conforto al proprio andare penoso nel rapporto con colui che è l'esecutore materiale del suo incedere nella steppa. Tipico di quell'andamento era la ripetizione ad oltranza del verbo di moto accompagnata da visioni del paesaggio sconfinato e da rappresentazioni della solitudine dei viaggiatori:

“едет, едет, едет к ней ...”

(*Тройка мчится, тройка скачет*, русская народная песня.)

“и умолк мой ямщик, а дорога
предо мной далека, далека ...”

(*Однозвучно гремит к олокольчик*, русская нар. песня)

“Вот мчится тройка почтовая

По Волге матушке зимой,

Ямщик уныло напевая,

Качает буйной головой”

(*Вот мчится тройка почтовая*, русская нар. песня).

senza che la meta o la ragione del viaggio venissero comunicate, senza che frontiere o barriere di sorta, al di là di quelle naturali, si erges-

⁴ Vedi le funzioni “divieto (II)”, “infrazione (III)” della *Morfologia della fiaba* di Propp.

sero ad interrompere il cammino. Nelle fiabe tutto è invece calcolato e mirato. Gli спутники dell'eroe sono silenziosi ed efficienti, non sprecano parole che non siano quelle necessarie al raggiungimento dello scopo, all'ottenimento del mezzo magico. A questo tendono anche le ormai mitiche parole scambiate tra eroe e баба-яга al loro incontro:

“Здравствуй, царевич. Дело пытаешь или от дела лытаешь. Эх, бабушка. Напой, накорми, да потом расспроси” (Морской царь и Василиса Премудрая in Afanas'ev 1984: II, 139)

Queste parole interrogatorie potrebbero anche essere lette come indagine sullo scopo del viaggio, come giustificazione fornita al movimento dell'eroe e contemporanea connotazione dello stesso come дело, avventura.

I movimenti che caratterizzano i personaggi sono rapidi e bruschi, volti a non perdere tempo prezioso e a non lasciarsi trarre in inganno da eventuali incontri fatti lungo il cammino. Questo è infatti l'atteggiamento dominante dei rapporti umani che intercorrono tra il “viaggiatore” e i suoi casuali compagni: diffidenza e sospetto vanno di pari passo a tentativi di inganno e di frode. Solo una volta, preve prove di iniziazione, il rapporto sarà favorevole e amichevole e lo спутник si chiamerà donatore. Gli spostamenti nel tempo e nello spazio sono sempre imprecisi e indefiniti, l'imboccare un viottolo, il percorrere un certo tragitto, il procedere in verticale o in orizzontale sono lasciati volutamente vaghi, a discrezione dell'intreccio.

A questo proposito, sfruttando le indicazioni seppur imprecise e fumose, sorge un'interessante possibilità di lettura del rapporto spazio temporale.

D.S. Lichačev (1985: 257) a proposito dello *Слово о Полку Игореве* introduce il concetto secondo cui “nella Russia antica il passato stava davanti (вперед) soltanto perché dà origine ad una serie di eventi, mentre presente e futuro stanno dietro (сзади) perché chiudono questa serie”. Non intendiamo trasporre di peso questi concetti in un ambito diverso seppure affine, semplicemente usare le stesse categorie di analisi per arrivare alla nostra conclusione. Nelle fiabe popolari l'interazione “davanti-dietro”, “passato-futuro”, viene collegata strettamente all'azione dell'eroe. Citiamo ad esempio una fiaba in cui particolarmente evidente è il rapporto spazio-tempo in relazione all'intreccio: *Морской царь и Василиса Премудрая*.

L'eroe vola in groppa ad un'aquila "al di là dei tre mari". Superati i confini delle terre conosciute l'aquila gli domanda:

"Посмотри-ка, что над нами и что под нами"

La risposta lascia ancora nell'ambito di una spazialità tradizionale:

"Над нами небо, под нами земля".

La mutazione inizia quando l'aquila domanda:

"Что по правую сторону и что по левую".

A destra verrà segnalato un чистое поле, sinonimo di avventura e ignoto secondo la tradizione bylinica, a sinistra una casa. Nella casa di una delle sorelle dell'aquila, più esattamente nel cortile, per le tradizionali tre volte aquila e cavaliere atterreranno. Il re non verrà ammesso nella casa ma lasciato nello широкий двор, ancora una reminiscenza bylinica, la prima tappa che il добрый молодец superava prima di avventurarsi in campo aperto. La furia dell'aquila per questo trattamento porterà al rogo di queste case che, viste dall'alto del cielo, assumeranno collocazioni spazio-temporali diverse. La casa che si trovava a sinistra nel presente, si sposterà indietro e appatterrà al passato, mentre nuove case appariranno a destra e a sinistra in alternativa al campo aperto. La domanda dell'aquila non sarà più: "che c'è sopra o sotto di noi?", bensì "che cosa c'è dietro?" Entrambe le soluzioni d'atterraggio rappresentano l'avventura, la scelta di atterrare sta per il futuro, l'ignoto. Quello che rappresentava il futuro e stava a sinistra ora coincide con il passato e sta dietro. Dopo le visite alle sorelle e le relative accoglienze i rapporti spazio-temporali cambiano.

In questa chiave si può leggere anche a nostro modo di vedere il misterioso ruotare che l'izba su zampe di gallina opera a richiesta dell'eroe. Propp sostiene che quest'ultimo per misteriose ragioni non possa girarle attorno, non possa aggirare i confini che la circondano, non sia inspiegabilmente autorizzato a cambiare spazio tramite una semplice serie di passi. Il motivo potrebbe essere un'esigenza di variazione temporale, ottenibile soltanto con uno spostamento spaziale più pregnante di un banale movimento dell'eroe, appunto la rotazione della casetta che aprirebbe la porta al futuro mutando la situazione spaziale, variando i rapporti dimensionali, catapultando tempo e spazio.

La rotazione imposta all'izba dall'eroe muta il passato in futuro, il gioco del tempo può essere la risposta all'impossibilità di varcare

quella frontiera che oltre a linea di demarcazione di per sé invalicabile diventa anche serie temporale, gioco di позади e впереди, прошлое e будущее.

BIBLIOGRAFIA

Afanas'ev A. N.

1984 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, Москва 1984.

Civ'jan T.V.

1958 К семантике пространственных элементов в волшебной сказке. — In: Типологические исследования по фольклору, Москва 1958, pp. 191-213.

Giusti Fici F.

1987 Lo spazio e il tempo nell'epos popolare russo (ciclo di Kiev). — "La ricerca folklorica" 1987, n. 15: 91-102.

Lichačev D.S.

1973 Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie. (Per una impostazione del problema). — In: Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS (a cura di Ju. Lotman e B. Uspenskij), Torino 1973, pp. 26-39.

1985 Слово о полку Игореве и культура его времени, Ленинград 1985.

Meletinskij M.

1958 Герой волшебной сказки. Происхождение образа, Москва 1958.

Nekljudov S. Ju.

1958 Статистические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора — In: Типологические исследования по фольклору, Москва 1958, pp. 182-190.

1973 Il sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa. — In: Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS (a cura di Ju. Lotman e B. Uspenskij), Torino 1973, pp. 107-124.

Propp V. Ja.

1968 Morfologia della fiaba, Torino 1968.

1972 Le radici storiche dei racconti di fate, Torino 1972.

