



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e letterature europee,  
americane e postcoloniali

(ordinamento D.M. 509/99)

Tesi di Laurea

## **Sul mortaio con Baba-Jaga:**

DISAMBIGUAZIONE DELLA STREGA DELLE FIABE RUSSE

## **В ступе с Бабой-Ягой:**

РАЗРЕШЕНИЕ МНОГОЗНАЧНОСТИ ВЕДЬМЫ В РУССКИХ СКАЗКАХ

**Relatore**

Prof. Alessandro Scarsella

**Correlatore**

Prof. Alessandro Farsetti

**Laureanda**

Anna Sorgato

Matricola 851685

**Anno Accademico**

2021 / 2022



# Sul mortaio con Baba-Jaga:

DISAMBIGUAZIONE DELLA STREGA DELLE FIABE RUSSE

# В ступе с Бабой-Ягой:

РАЗРЕШЕНИЕ МНОГОЗНАЧНОСТИ ВЕДЬМЫ В РУССКИХ СКАЗКАХ





## Ringraziamenti

«Quell'unica convinzione mia  
che mi spinge al viaggio tra le fiabe  
è che io credo questo: le fiabe sono vere.»

Italo Calvino

L'esistenza di questa tesi è per me la conferma che i sogni, una fiaba dopo l'altra, possono diventare realtà.

Un grande ringraziamento dal profondo del cuore va al professor Alessandro Scarsella per aver accettato nuovamente il ruolo di relatore e avermi accompagnata in questa nuova avventura fatta di fiabe alla ricerca della disambiguazione di Baba-Jaga. Un altro grande ringraziamento va al professor Alessandro Farsetti per i suoi preziosi consigli nella ricerca del materiale che hanno permesso ad oggi la realizzazione di questa tesi. Ringrazio infine la mia famiglia e gli amici che come sempre mi hanno supportata, ma soprattutto sopportata specialmente nei momenti più intensi della stesura della tesi.

Grazie a tutti per l'enorme supporto perché anche grazie a voi questa fiaba ha avuto il suo lieto fine.



# Sommario

<b>Abstract.....</b>	<b>9</b>
<b>Автоморфизм .....</b>	<b>11</b>
<b>Introduzione .....</b>	<b>23</b>
<b>Parte prima – La fiaba.....</b>	<b>27</b>
<b>1. Introduzione.....</b>	<b>29</b>
<b>2. La fiaba come genere del fantastico .....</b>	<b>30</b>
2.1. Cosa si intende per fantastico? .....	30
2.2. Dove nasce il fantastico? .....	32
2.3. Come nascono i generi del fantastico?.....	33
2.4. La fiaba come genere del fantastico.....	34
<b>3. Che cos'è la fiaba? .....</b>	<b>37</b>
3.1. Il significato della parola fiaba in russo .....	38
3.2. Definizioni di fiaba .....	39
3.3. Le origini della fiaba.....	40
3.3.1. La peculiarità delle fiabe russe: l'origine proibita.....	40
3.4. Brevi accenni sulla diffusione, sulle raccolte e sugli studi della fiaba in Russia.....	42
3.4.1. La diffusione delle fiabe.....	42
3.4.2. Dalle prime forme scritte alle raccolte e gli studi sulle fiabe.....	45
3.4.3. Differenziazione della fiaba dalle altre forme letterarie.....	47
3.4.4. La classificazione delle fiabe e la loro suddivisione .....	48
3.4.5. La derivazione dal mito secondo gli studiosi russi .....	49
3.5. Il legame tra fiaba e rito .....	51
3.5.1. Il rito dell'inumazione per spiegare il processo di evoluzione <i>rito – mito - fiaba</i> .....	52
3.5.2. Il divieto del riso e il legame con il mondo dei morti.....	53
3.5.3. Il riso come creatore di vita .....	54
3.5.4. Il rito dell'iniziazione .....	55
3.5.4.1. Il rito e la foresta .....	56
3.5.4.2. Il rito e la morte.....	57
3.5.4.3. Il carattere femminile del rito .....	58
3.5.5. La fine del rito .....	59

3.5.6.	Il legame tra i riti e Baba-Jaga .....	60
<b>4.</b>	<b>Le caratteristiche e la struttura della fiaba e della fiaba di magia.....</b>	<b>61</b>
4.1.	Le caratteristiche della fiaba .....	61
4.1.1.	Le caratteristiche specifiche della fiaba di magia .....	63
4.2.	La struttura della fiaba .....	66
4.2.1.	La struttura della fiaba di magia .....	69
4.2.2.	Altre componenti essenziali della fiaba .....	76
<b>5.</b>	<b>I personaggi della fiaba e le loro funzioni.....</b>	<b>77</b>
5.1.	I personaggi delle fiabe.....	77
5.2.	Le funzioni dei personaggi .....	78
<b>6.</b>	<b>Conclusioni.....</b>	<b>79</b>
<b>Parte seconda – Baba-Jaga .....</b>		<b>81</b>
<b>7.</b>	<b>Introduzione.....</b>	<b>83</b>
<b>8.</b>	<b>Chi è Baba-Jaga.....</b>	<b>84</b>
8.1.	La definizione.....	84
8.2.	Il significato del nome.....	86
8.3.	L’origine nel paganesimo.....	89
8.3.1.	La Madre .....	89
8.3.2.	Figure mitologiche legate a Jaga.....	91
8.4.	La Signora della Foresta: il legame con la natura tra animali ed elementi atmosferici .....	94
8.5.	La guardiana di due mondi .....	96
8.6.	Tra patriarcato e cristianesimo.....	97
8.7.	La strega .....	99
8.8.	Chi è veramente Baba-Jaga? .....	102
<b>9.</b>	<b>Baba-Jaga .....</b>	<b>104</b>
9.1.	Le formule legate a Jaga .....	104
9.2.	La descrizione di Baba-Jaga .....	105
9.3.	Gli oggetti di Jaga.....	107
<b>10.</b>	<b>La casa di Baba-Jaga.....</b>	<b>109</b>
10.1.	Le formule dell’izba .....	109
10.2.	Le zampe di gallina .....	110
10.3.	La descrizione dell’izba.....	111
<b>11.</b>	<b>Il ruolo di Baba-Jaga nelle fiabe .....</b>	<b>114</b>
11.1.	Pluralità di ruoli: tra l’ambiguità del donatore e quella della strega .....	114
11.2.	Baba-Jaga nella fiaba.....	118



11.2.1.	Baba-Jaga come donatore .....	118
11.2.2.	Baba-Jaga come antagonista .....	119
11.2.3.	Baba-Jaga ambivalente e ambigua .....	120
11.3.	I compiti di Jaga come strega all'interno della fiaba .....	120
<b>12.</b>	<b>Conclusioni: l'ambiguità di Baba-Jaga dal punto di vista del suo ruolo .....</b>	<b>121</b>
<b>Parte terza – L'analisi.....</b>		<b>123</b>
<b>13.</b>	<b>Introduzione.....</b>	<b>125</b>
<b>14.</b>	<b>Analisi delle fiabe .....</b>	<b>126</b>
14.1.	La preparazione all'analisi.....	126
14.2.	La fase di pre-analisi.....	127
14.3.	Le raccolte selezionate.....	128
14.4.	L'analisi delle fiabe selezionate.....	132
14.5.	I risultati di analisi .....	151
14.5.1.	La fiaba di tipo AT480 Kind e unkind girl .....	151
14.5.2.	Una Jaga e due diversi ruoli .....	152
14.5.3.	Il caso dell'ambiguità: eroe femminile e Baba-Jaga donatrice pura .....	152
14.5.4.	Il caso dell'ambiguità: eroi femminili in situazioni maschili.....	153
14.5.5.	Una fiaba e due diverse Baba-Jaga: l'ambiguità dentro l'ambiguità .....	154
14.5.6.	Le fiabe atipiche.....	154
14.5.6.1.	I protagonisti animali .....	154
14.5.6.2.	Una breve comparsa .....	155
14.5.6.3.	Una Jaga né buona né cattiva .....	155
14.5.6.4.	L'aiutante del nemico.....	155
14.5.6.5.	Il cannibalismo atipico.....	156
14.5.7.	Resoconto dell'ambiguità .....	156
<b>15.</b>	<b>Analisi dei cartoni animati nel periodo sovietico .....</b>	<b>157</b>
15.1.	Ivaško i Baba-Jaga (1938) .....	157
15.2.	Baba-Jaga protiv (1979) .....	158
15.3.	Letučij korabl' (1979).....	159
<b>16.</b>	<b>Jaga ai giorni nostri.....</b>	<b>160</b>
16.1.	L'incontro fra due culture: Befana incontra Baba-Jaga .....	160
16.2.	La fiaba francese Babayaga .....	161
16.3.	Il ritorno alle origini: Baba-Jaga nella serie televisiva <i>The Witcher</i> .....	162
<b>17.</b>	<b>Conclusioni.....</b>	<b>163</b>

<b><i>Parte quarta - La disambiguazione</i></b> .....	<b>165</b>
<b><i>Bibliografia e sitografia</i></b> .....	<b>173</b>

## Abstract

Questa tesi verte sull'analisi della figura di Baba-Jaga, la strega delle fiabe russe, nel tentativo di disambiguare l'immagine alquanto bipolare di questo personaggio femminile attraverso uno studio della sua figura. In particolare, verranno considerate: le peculiarità intrinseche del personaggio che si celano nelle fiabe russe, sia a livello strutturale di quest'ultime, sia per i ruoli che Baba-Jaga ricopre in esse; vengono evidenziate le caratteristiche proprie del personaggio, da quelle più celate, come il suo stesso nome, a quelle più evidenti, come gli oggetti che le appartengono. Verranno presi in considerazione gli studi di alcuni dei maggiori esperti, come Anna Natalija Malachovskaja e Andreas Johns. Inoltre, attraverso lo schema di funzioni della fiaba di magia creato da V.Ja. Propp in *Morfologia della fiaba*, verrà letta con attenzione, al medesimo scopo di disambiguazione e chiarimento, una selezione di fiabe tratte da diverse raccolte, fra le quali spiccano raccoglitori di rilievo come A.N. Afanas'ev, A.I. Nikiforov, A.M. Smirnov, G.Ja. Simina e molti altri. Per ottenere un'immagine quanto più completa della figura di Baba-Jaga verranno prese in analisi anche trasposizioni animate, cinematografiche e serie televisive dove compare questo personaggio, concludendo con una breve rassegna di questa figura ai giorni nostri.



## Автореферат

Выпускная работа выполнена на тему «В ступе с Бабой-Ягой: разрешение многозначности ведьмы в русских сказках».

Разработка состоит из введения и четырех частей. Четвертая часть соответствует заключениям.

Первая часть посвящена сказке: Баба-Яга, по сути, является одним из самых известных персонажей в русском сказочном мире, и поэтому логично и необходимо понять, что такое сказка, понять ее происхождение и узнать, какие элементы характеризуют ее и ее структуру. Первая часть состоит из шести глав, включая введение и заключение.

Первая глава служит введением к первой части.

Во второй главе анализируется жанр фантастика, что это область, в которой входят сказки: в этой короткой главе будет объяснена важность фантастический внутри сказки.

Третья глава посвящена пониманию сказки и разделена на 5 подразделов.

Первый подраздел анализирует значение слова «сказка» в русском языке, которое отличается от европейского понятия, объясняя происхождение термина: «до XVII века в русском языке слово «сказка» означало нечто достоверное, письменное или устное показание или свидетельство, имеющее юридическую силу.»<sup>1</sup> и «По-видимому, те "сказки", те показания, которые отбирались при судопроизводствах или сделках и т. д., были, как правило, настолько недостоверны, настолько наполнены ложью, что слово "сказки", первоначально означавшее 'достоверный документ', стало синонимом понятия лжи, выдумки, чего-то совершенно недостоверного.»<sup>2</sup>

Второй подраздел предлагает несколько определений термина сказка: особое значение имеет определение Проппа «поэтичность, задушевность, на красоту и глубокую правдивость сказки, на ее веселость, жизненность, сверкающее остроумие, на сочетание в ней детской наивности с глубокой мудростью и трезвым взглядом на жизнь.»<sup>3</sup> и Никифорова «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»<sup>4</sup>

Третий подраздел объясняет запрещенное происхождение русских сказок, связанные с ними запреты повествования и то, как они сохранились, несмотря на запреты.

---

<sup>1</sup> В.Я. Пропп, Русская сказка, Москва, Лабиринт, 2000, с.20.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с.10.

<sup>4</sup> Там же, с.24.

Четвертый подраздел, разделенный на пять абзацев, посвящен распространению сказок в русском контексте, первым письменным формам, а затем переходит к первым сборникам сказок и исследованиям, проводимым в рамках сказки. Что касается распространения сказок, то делается ссылка на исследование, проведенное Никифоровым о сезонности сказок и о знании сказок населением с акцентом на рассказчиков. Второй абзац продолжается рассказом от первых сборников до сборников Афанасьева. Третий абзац, с другой стороны, снова ссылаясь на исследования Никифорова, иллюстрирует дифференциацию сказок от других литературных форм, в то время как четвертый абзац иллюстрирует классификацию сказок, созданную Аарне и Томпсоном. Последний абзац посвящен выведению, по мнению российских ученых, сказки из мифа.

Пятый подраздел, разделенный на шесть абзацев, анализирует связь между сказкой и обрядом. В частности, анализируется обряд ингумации для объяснения процесса эволюции ритуал-миф-сказка, запрет риса, связанного с миром мертвых, концепция риса как создателя жизни, обряд инициации, конец обряда, связь между обрядами и Баба-Яга. В частности, обряд посвящения углубляется в следующие аспекты: из чего состоит обряд «Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т. е. выхаркивался или извергался.»<sup>5</sup>; связь с лесом, местом, где происходит обряд; связь со смертью, временная смерть, которую испытывает посвященный; женский характер обряда, то есть связь, которая создается между посвященным и его женским "я", в дополнение к кровной связи, которая устанавливается с семьей будущей жены. Анализ обряда посвящения обнаружит некоторые особенности, необходимые для объяснения двусмысленности Бабы-Яги и ее связи с самим обрядом.

В главе четыре, анализ сказки перемещается в рамках морфологические: в этой главе, на самом деле, анализируются особенности сказки, с акцентом на специфику волшебной сказки, а затем продолжить с рамкой сказка всегда с акцентом на волшебной сказки; наконец, предоставляемых другие важные элементы, которые отличают сказку. Четвертая глава разделена на два подраздела: первый подраздел посвящен особенностям сказки, с параграфом, специфичным для особенностей волшебной сказки. В частности, подчеркивается устность, цель развлечения и диверсии, важность фантастического элемента, создающего необычную ситуацию в повседневном контексте, вопросы, касающиеся времени и места, где происходит повествование, но прежде всего специфическое переплетение волшебных сказок или закон утробения, характерный для такого рода повествования.

---

<sup>5</sup> В.Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, издательство ленинградского университета, Ленинград, 1986, с.56.

Второй подраздел фокусируется на анализе композиционной структуры сказки, останавливаясь на важности повествовательной схемы, композиции и стиля сказки. Следующий абзац посвящен структуре волшебной сказки, которая берет на себя схему функций, разработанную Проппом, очерчивая основную структуру сказки в морфологическом аспекте. Закрыть подпункт, второй абзац кратко анализирует другие фундаментальные элементы для понимания сказки: этими элементами являются концепция пространства-времени, наличие двух царств и связь другого царства со смертью. В пятой главе кратко излагаются главные и второстепенные персонажи сказок. В первом подразделе указаны персонажи с общим названием роли рядом с кратким описанием, во втором подразделе, ссылаясь на функции, указанные в схеме Пропп, описываются конкретные функции в зависимости от роли. Шестая глава завершает первую часть диссертации кратким изложением собранных данных.

Вторая часть полностью посвящена изучению фигуры Бабы-джаги. Глава седьмая служит введением ко второй части.

С восьмой главы начинается анализ Бабы-Яги: в этой главе анализируется происхождение этого персонажа. В частности, чтобы создать общее представление о его фигуре, анализ начинается с определения, предложенного Мелетинским относительно этой фигуры:

«БАБА-ЯГА, в славянской мифологии лесная старуха-волшебница, ведьма. Согласно сказкам восточных и западных славян, Б.-я. живёт в лесу в «избушке на курьих ножках», пожирает людей; забор вокруг избы - из человеческих костей, на заборе черепа, вместо засова - человеческая нога, вместо запоров - руки, вместо замка - рот с острыми зубами. В печи Б.-я. старается изжарить похищенных детей. Она - антагонист героя сказки: прилетев в избу и застав в ней героя, вырезает у него из спины ремень и т. п. В некоторых сказках Б.-я. (Яга Ягишна, словенск. Ежи-баба) - мать змеев, противников богатыря. Кроме образов Б.-я., воительницы и похитительницы, сказка знает и образ дарительницы, помощника героя. У Б.-я. одна нога - костяная, она слепа (или у неё болят глаза), она – старуха с огромными грудями. Связь с дикими зверями и лесом позволяет выводить её образ из древнего образа хозяйки зверей и мира мёртвых. Вместе с тем такие атрибуты Б.-я., как лопата, которой она забрасывает в печь детей, согласуются с обрядовой интерпретацией сказок о ней как о жрице инициации. Персонажи, сходные с Б.-я., известны в германской (Фрау Холле в нем. сказках), греческой (Калипсо) и других мифологиях.»<sup>6</sup>

Определение Мелетинского включено в первый подраздел из восьми подразделов, составляющих восьмую главу.

Второй подраздел останавливается на значении имени Баба-Яга: состоящее из двух терминов, имя содержит сильную многозначность из-за неизвестного значения второго термина. Анализ второго термина расширяется во всем втором подразделе до тех пор, пока не будет достигнута следующая гипотеза: «если имя Баба-Яга является суррогатом неизвестного на сегодняшний день термина, как

---

<sup>6</sup> Е.М. Мелетинский, Мифологический словарь, Москва, «Цвелецкая Энциклопедия», 1990, с.88-89.

предполагает Форрестер, это означает, что само название этой фигуры создает ореол тайны и двусмысленности, особенно в том, что термин Яга не имеет известного значения. Наличие нескольких имен, которые все ссылаются на характер джаги, также является одним из факторов, которые делают его фигуру еще более сложной.».

Третий подраздел с двумя параграфами вместе с четвертым и пятым подразделами анализируют происхождение фигуры Бабы-Яги. Третий подраздел посвящен истокам язычества с акцентом в первом абзаце на фигуру матери как «Мать: Богиня творения – Богиня охотница, триада, заключенная в одну фигуру, которая является девой, матерью и старухой, как она тоже Яга». В облике богини творения воплощена фигура Матери-Земли, символ плодородия. Второй абзац иллюстрирует связь Бабы-Яги с другими мифологическими фигурами: среди этих фигур особенно выделяется фигура Золотой Бабы сибирского происхождения, фигуры богинь вышивки, связанные с концепцией плодородия и ткачества, в дополнение к фигурам Цирцеи и Деметры, представляющим Материнство без супругов. Еще одна мифологическая фигура, связанная с Бабой-Ягой, – это фигура Артемиды: помимо связи с охотой объединить эти две фигуры и Луну и ее лунные фазы. В концепции Русского народа Луна – это тело самой Бабы-Яги, она представляет ведьму-людоеда, которая ест свое собственное тело, чтобы регулировать плодородие растений и женщин, следуя ритму лунного цикла. В четвертом подразделе подробно анализируется внешний вид Яги как лесной леди, владеющей животными и атмосферными элементами. В частности, анализируется фигура дракона / змеи, которая соединяет Ягу с одноногими богами, богами смерти, в дополнение к возобновлению концепции самоопущения и самоосеменения. Кроме того, змея соединяет Ягу с циклом дождей. Помимо связи со змеей, также анализируется связь с другими животными, такими как пеликан и волк. Животный мир тесно связан с миром мертвых, поэтому пятый подраздел фокусируется на анализе Яги как хранителя между двумя мирами, живыми и мертвыми. В частности, анализируются внешний вид обряда посвящения и роль посредника Яги, которые ставят Ягу хранительницей царства мертвых.

Вникание в фигуру матери, о лесной даме и о хранительнице двух миров, выявят несколько факторов, связанных с многозначностью Яги, которые найдут свое собственное объяснение многозначности из-за исторической ситуации, проанализированной в шестом подразделе, связанной с приходом патриархата и принятием христианства.

В седьмом подразделе все эти элементы, объединенные друг с другом, приводят к анализу фигуры ведьмы, которая является окончательной формой Бабы-Яги.

Анализ фокусируется на физических характеристиках ведьмы, начиная со скелетных ног, которые связывают ведьму с царством мертвых, а не на самой костяной ноге, а на самой эволюции фигуры ведьмы. Затем рассматривается тема слепоты ведьмы: она, на самом деле, очень часто не видит или



ослеплена. Однако эта особенность не полностью подтверждена фигурой Бабы-Яги. Из-за предполагаемой слепоты БабаЯга использует свой нюх, чтобы распознать людей, входящих в его избу: типичной является ее фраза «Фу-фу-фу, русским духом пахнет». В завершение картины ее фигуры анализируются женские элементы: они очень часто преувеличиваются или описываются вульгарно, грудь ведьмы часто огромна и опущена. Описание ведьмы указывает на признаки материнства, но в то же время тела, которое всегда было старым. К женским элементам ведьмы противопоставляется мужской элемент очага, связанный с культом мужского предка, который появляется только в конце матриархата. Также в анализе ведьмы возрождается концепция связи между фигурой повелительницы животных и царством мертвых. Последний акцент в анализе ведьмы посвящен ее эволюции в сказках с похищением ребенка: эволюция ведьмы, которая объясняется в подразделе, возобновляется, чтобы объяснить присутствие животных на службе у ведьмы, которые помогают ей похищать детей.

Восьмая подраздел завершает восьмую главу кратким изложением божественного происхождения Бабы-Яги, которое можно резюмировать словами Джоанны Хуббс:

Ее власть над природой и человечеством более ярко выражена в образе мудрой старой женщины, доброй или злой, в зависимости от того, как к ней относятся. [...] она демонстрирует знание природы и общества, которое, по-видимому, превосходит знания юных дев, [...] Яга подобна увядшему цветочному стручку, наполненному новыми семенами. Она является выражением реализованного потенциала, завершением жизненного цикла, связанного с женщиной. Она познала все: девственность (у нее нет супруга), материнство (ее детей в растительной и животной форме легион) и старость (она собирает все вещи в свою обитель, чтобы умереть). В ней циклы женской жизни завершаются, и все же она содержит их все.

Кроме того, фигура Бабы-Яги описывается по бинарной схеме, созданной Новиковым.

Весь анализ восьмой главы раскрывает элементы, которые позволяют решить многозначность фигуры Яги с общей точки зрения.

Девятая глава полностью посвящена конкретным аспектам Бабы-Яги.

В первом подразделе анализируются формулы, связанные с Ягой, начиная с ее культового «Фу-фу-фу, русским духом пахнет»: в частности, упоминаются исследования Поливки и Афанасьева, связанные с этой формулой. Поливка в своем исследовании собрала большое количество вариантов этой формулы в Славянском контексте, но именно Афанасьев объясняет реальное значение этой формулы.

Вторая анализируемая формула - это формула в ответ на героя: больше, чем конкретный анализ ответа, анализируется реакция героя на прием Яги. В частности, реакция героя различается по жанру. Герой отвечает дерзко, почти дерзко и уверенно, чтобы продемонстрировать мужское

превосходство. Герой также приказывает ведьме накормить его, в некоторых сказках даже приготовить ему ванну: обе эти просьбы связаны с обрядом посвящения.

Героиня вместо этого обращается к Яге скромно и рабски, ведьма рассматривается как фигура, у которой можно учиться.

Во втором подразделе анализ переходит к описанию Бабы-Яги: выделяются такие основные характеристики, как «На печке лежит баба-яга, костяная нога, из угла в угол, нос в потолок врос» или «Баба-яга костяная нога поскорей села на ступе, толкачом погоняет, помелом след замечает и пустилась в погоню за девочкой» и приведены некоторые более своеобразные описания, такие как

Это чудовище в ступе было в три раза больше обычных людей: «Представьте себе пресмуглую и тощую бабу семи аршин ростом, у которой на обе стороны торчали, равно как у дикой свиньи, зубы, аршина полтора длиною, притом же руки ее украшали медвежьи когти...».<sup>7</sup>

или «[...] сидящую старую старуху на стуле. Старуха вскочила со стула, носом начала в жаратке варить, языком печи пахать, и титьки через грядку вёснут.»<sup>8</sup>.

Третий подраздел посвящен объектам, принадлежащим Яге.

Наиболее значительными и отличительными элементами Яги являются ступа, на которой она путешествует, и пестик.

Эти два элемента представляют в паре женский символ, они являются символом плодородия.

Если они разделены, вместо того, ступа представляет собой элемент женской утробе, в то время как пестик элемент мужского фаллоса.

Также анализируются другие предметы, встречающиеся в сказках.

Затем анализ продолжается другими элементами, связанными с Ягой, такими как животные с изменяющейся формой (например, лягушки и змеи) или фигуры всадников, представляющие фазы дневного света и тьмы, а также жизни и смерти.

Десятая глава посвящена тому элементу, который больше всего характеризует фигуру Яги, ее жилищу: изба на куриных ножках. Десятая глава разделена на три подраздела.

Первый подраздел посвящен формуле, которая позволяет вращать избу, чтобы герой мог войти в нее. В частности, в центре внимания этого подраздела находится причина, по которой изба должна вращаться: Пропп объясняет, как изба представляет собой сторожевой пост между двумя мирами,

---

<sup>7</sup> В.А. Кошелев, Акклиматизация Бабы Яги в русской литературе, на: Русская литература, № 2 Историко-литературный журнал, Российская академия наук Институт Русской Литературы (Пушкинский Дом), 2019, с.42-43.

<sup>8</sup> *Три брата*, на: М.М. Коргуев, *Беломорские сказки*, отпечатано в тип. им. Володар-Фонтанка, Ленинград, 1938, с.141.

входная дверь смотрит в другое царство; чтобы затем войти в избу, вам нужно заставить ее повернуться, чтобы открыться в царство, где находится герой.

Это происходит потому, что изба находится на границе, видимой или невидимой, присутствующей между двумя мирами, которая непроходима, кроме как через избу. Изба находится между царством живых и царством мертвых, между этим и другим царством.

Второй подраздел полностью посвящен куриным ножкам, типичным для жилища Яги.

Зооморфный вид хижины восходит к обряду посвящения.

В дополнение к обряду инициации, чтобы быть взаимосвязано с куриных ножек существует понятие смерти и ритуалы, связанные с этим. некоторые исследования действительно считают, что куриные ножки являются результатом некоторых погребальных ритуалов: мертвого сопровождала в потусторонний мир курица.

Однако куриные ножки связаны не только с царством мертвых, но и с концепцией плодородия.

В третьем подразделе приводятся некоторые описания изби, присутствующие в сказках: описания сосредоточены исключительно на том, что окружает избу или ее внешний вид

«[...] стояла избушка яги-бабы; забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами; вместо дверей у ворот - ноги человекьи, вместо запоров - руки, вместо замка - рот с острыми зубами.»<sup>9</sup>

Одиннадцатая глава возвращается к анализу фигуры Бабы-Яги, сосредоточившись на аспекте роли, которую она играет в сказках. Эта глава также разделена на три подраздела.

В первом подразделе рассматривается множество ролей, которые Яга играет в сказках.

Особое внимание уделяется многозначности между фигурой ведьмы и фигурой дарительницы, в частности, ведьма соответствует первоначальному дарителю. Отсюда следует, что обе фигуры присущи фактору многозначности: ведьма включает в себя характеристики даритель, в то же время даритель рождается с ролью ведьма.

Анализ даритель показывает, что эта цифра амбивалентна в том, что: даритель подвергает героя испытаниям, тем самым показывая антагонистическую сторону, но в то же время дает ему дар или помощь. Эта амбивалентность подчеркивает один из элементов, который делает фигуру Бабы-Яги многозначностью.

Затем анализ переходит к фигуре антагониста в роли даритель-непреднамеренный помощник, противопоставленный фигуре вражеского дарителя. Различие этих двух ролей заключается в том, как герой получает дар или помощь от этих двух фигур.

---

<sup>9</sup> *Василиса прекрасная*, на: А. Афанасьев, *Народные русские сказки*, полное издание в одном томе, Издательство Алфа-Книга, Москва, 2018, с.124.

Однако многозначностью Яги является и ее фигура ведьмы:

«Яга — очень трудный для анализа персонаж. Ее образ слагается из ряда деталей. Эти детали, сложенные вместе из разных сказок, иногда не соответствуют друг другу, не совмещаются, не сливаются в единый образ. В основном сказка знает три разные формы яги»<sup>10</sup>.

Пропп выделяет три типа ведьм: яга-дарительница, яга-похитительница и яга-воительница.

Эти три формы тесно связаны друг с другом, в некоторых случаях они появляются внутри одной фигуры в одной сказке.

Второй подраздел разделен на три абзаца, каждый абзац посвящен одной из ролей Яги в сказках.

В первом абзаце анализируется фигура Бабы-Яги как даритель. Особое внимание уделяется деривации по донорской женской линии: в обряде инициации дар даровался тотемным предком, идущим по женской линии.

После выяснения женского происхождения даритель ее роль делится на два типа:

доброжелательный даритель, который помогает герою, как правило, не подвергая его испытаниям или требуя, чтобы героиня выполняла домашнюю работу;

враждебный или непреднамеренный или обманутый даритель, который выполняет роль антагониста и пытается уничтожить героя в нескольких формах.

Во втором абзаце анализируется фигура Бабы-Яги как антагониста.

В типологии Яги-антагониста Новиков выделяет шесть различных форм. В большинстве случаев Яга пытается пожрать героя, особенно если это ребенок. Фигура Яги-воительница также попадает в категорию Яги как антагониста.

Третий абзац ставит проблему Яги из двойственной роли: в частности, в одной и той же сказке (АТ480 Добрая и Недобрая девушка) Баба-Яга играет роль как даритель, так и антагонист.

В третьем подразделе кратко анализируются задачи Яги как ведьмы в сказках, разбивая ее действия в зависимости от жанра героя.

Двенадцатая глава кратко резюмирует анализ фигуры Бабы-Яги, происходивший во второй части. Сообщается, что информация о многозначности Яги, полученная из этого анализа, будет проанализирована в другой главе.

---

<sup>10</sup> В.Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, с.52-53.

Третья часть ставит перед собой цель определить, через анализ подборки сказок, те элементы, которые могут объяснить, почему фигура Яги остается многозначностью в сказках, несмотря на наличие фиксированных правил взаимоотношений между ролью Яги и типологией героя, с которым она вступает в отношения, которые были обнаружены в главе одиннадцатой.

Глава тринадцатая служит введением к третьей части.

Четырнадцатая глава, разделенная на пять подразделов, направлена на решение проблемы многозначности Яги путем анализа подборки сказок.

Первый подраздел объясняет процессы, сыграли в отборе сказок: были исключены из анализа всех текстов характера не популярен, как, например, сказки, прочитанные, или ссылок внутри литературных произведений другого типа. Этот выбор был продиктован несколькими факторами: Во-первых, было сочтено целесообразным сузить аналитический материал только до сказок как места рождения Бабы-Яги, во-вторых, многозначности ее фигуры возникла в народных сказках, и этот фактор сыграл важную роль в выборе ограничения области исследования.

Выбор сказок следовал следующим параметрам: сказки должны были содержать явные ссылки на фигуру Яги или женская фигура, идентифицированная как Яга, должна была заключать в себе несколько внутренних элементов фигуры Яги.

Во втором подразделе представлен этап предварительного анализа текстов.

Тексты наблюдались с точки зрения имени, под которым появляется фигура Яги, чтобы проверить, является ли имя дискриминантом при определении многогранности Яги.

Решив вопрос о названии, второй этап предварительного анализа был проведен при поддержке некоторых уже существующих исследований сказок, где появляется Баба-Яга. Эти исследования позволили создать общую картину сказок, которые будут проанализированы, и снять аналитический материал.

В третьем подразделе перечислены выбранные сказки, в четвертом подразделе приведены таблицы анализа выбранных сказок.

пятый подраздел разделен на семь абзацев, каждый абзац анализирует различную типологию многозначностей.

Первый абзац посвящен типологии сказки AT480, где Яга играет двойственную роль.

во втором абзаце анализируется присутствие только одной фигуры Яги, которая, однако, выполняет две разные роли. Предметом анализа этого абзаца являются 13-я сказка Зеленина, где Яга играет две разные роли в двух разных повествовательных циклах; сказки 141-142-161, собранные Афанасьевым,

и 109, собранные Никифоровым, где Яга сначала антагонист, затем становится невольным помощником.

Третий абзац посвящен многозначности фигуры Яги, когда она исполняет роль чистого дарителя в присутствии женского героя.

четвертый абзац частично повторяет третий абзац и анализирует многозначность Яги в присутствии героини, выполняющей функции, характерные для героя..

пятый абзац фокусируется на тех сказках, где появляются две или более фигуры, представляющие Ягу, которые, однако, играют разные роли, создавая ситуацию многозначности.

шестой абзац, разделенный на пять подпунктов, посвящен нетипичным сказкам, которые представляют из-за своей особенности вид многозначности, который нельзя объяснить..

седьмой абзац суммирует элементы многозначностей, встречающиеся в сказках.

В пятнадцатой главе акцент смещается на мультипликационную транспозицию некоторых сказок с целью проверки того, просвечивает ли многозначность, обнаруженная в письменном тексте, даже на большом экране. Все избранные мультфильмы относятся к советскому периоду.

Пятнадцатая глава разделена на три подраздела, каждый подраздел анализирует одну из сказок в мультфильме. Проанализированные мультфильмы *Ивашко и Баба-яга* (1938), *Баба-яга против* (1979), *Летучий корабль* (1979).

Шестнадцатая глава предлагает видение Бабы Яги в наши дни. глава разделена на три подраздела.

в первом подразделе анализируется сказка итальянского происхождения, рожденная с целью познакомить итальянскую и русскую культуры. в сказке снимались Бефана и Баба-Яга.

Эта современная сказка позволяет смаковать многозначность Яги, колеблющуюся между добром и злом, пытаюсь превозносить добрую натуру Яги.

Второй подраздел анализирует французскую сказку. Текст представляет собой повествование в современном ключе с элементами, которые обогащают прошлое Яги именно с целью объяснения ее злодейства.

Третий подраздел представляет собой возврат к истокам фигуры Яги. в телесериале *Ведьмак* представлена фигура Яги как тройной богини. Предметом анализа является второй эпизод второго сезона. В семнадцатой главе кратко прослеживается путь анализа всей третьей части.

Четвертая часть составляет заключительную главу тезиса. в этой главе прослеживается все исследование, проведенное в отдельных частях, переработка данных, связанных с многозначностью Яги, которые в сочетании друг с другом позволяют разрешить многозначность ее фигуры.







## Introduzione

“C'era una volta...” è così che iniziano le fiabe per narrare le imprese dell'eroe, ma se per una volta ci concentrassimo anziché sull'eroe, sulla strega che egli incontra cosa succedrebbe? E se anziché una classica strega ci trovassimo di fronte a Baba-Jaga, la strega delle fiabe russe? Forse ci accorgeremo che questa figura conosciuta per il suo cannibalismo e il suo aspetto sgradevole, è in realtà un personaggio fortemente ambiguo.

Questa tesi ruota attorno all'ambiguità di Baba-Jaga con lo scopo di disambiguare la sua figura. Ma perché Jaga è considerata ambigua se tutti la descrivono come la classica strega cattiva? All'interno di questa tesi si scoprirà come in realtà Baba-Jaga è anche una strega cattiva, ma è soprattutto una figura donatrice con origini divine.

La Parte prima è dedicata alla fiaba: Baba-Jaga, infatti, è uno dei personaggi più conosciuti nel mondo fiabistico russo ed è quindi logico e necessario comprendere cosa sia la fiaba, comprendere le sue origini e conoscere quali sono gli elementi che la caratterizzano e la sua struttura. Il primo capitolo funge da introduzione alla Parte prima. Nel secondo capitolo viene analizzato il genere del fantastico che è l'ambito in cui rientrano le fiabe: in questo breve capitolo viene spiegata l'importanza del fantastico all'interno della fiaba. Il capitolo tre è invece dedicato alla comprensione della fiaba: in primis viene analizzato il significato della parola fiaba in russo che differisce dal concetto europeo, si prosegue poi con una definizione del termine fiaba e la spiegazione delle sue origini in ambito russo. Il processo di diffusione delle fiabe in Russia differisce da quello europeo, per questo motivo all'interno del terzo capitolo ci si soffermerà sulla diffusione delle fiabe, sulle prime forme scritte, sulle raccolte più importanti e sugli studi effettuati in ambito della fiaba. Alcuni degli studi si sono concentrati sulla classificazione, sulla suddivisione delle fiabe e sulla derivazione dal mito di quest'ultime; essendo questi ultimi aspetti fondamentali per la comprensione della fiaba verranno dedicati loro dei paragrafi appositi. A conclusione del terzo capitolo sarà presente un focus sul legame tra il rito e la fiaba: questo legame risulterà di vitale importanza nella comprensione delle fiabe, che permetteranno di disambiguare la figura di Baba-Jaga. Il legame del rito con la fiaba verrà analizzato sotto diversi aspetti: l'inumazione e il suo processo di evoluzione dal rito alla fiaba, il divieto del riso e il legame con il mondo dei morti, il riso come creatore di vita, per poi analizzare con un occhio di riguardo il rito dell'iniziazione che costituisce parte integrante della narrazione delle fiabe. L'analisi del rito d'iniziazione rileverà alcune caratteristiche essenziali per spiegare l'ambiguità di Baba-Jaga e il suo legame con il rito stesso. In particolare, il capitolo terzo sarà affrontato attraverso diversi studi condotti da V.Ja. Propp, R. Jakobson, A.I. Nikiforov e E.M. Meletinskij. Nel capitolo quattro, l'analisi della fiaba si sposterà nell'ambito morfologico: in questo capitolo infatti verranno analizzate le caratteristiche della fiaba, con una particolare attenzione alle caratteristiche specifiche della fiaba di magia, per poi proseguire con la struttura

della fiaba sempre con un focus sulle fiabe di magia; verranno poi forniti altri elementi essenziali che caratterizzano la fiaba. Per l'analisi proposta nel capitolo quattro si farà particolare affidamento alla *Morfologia della fiaba* di Propp per quanto concerne la struttura della fiaba di magia, per individuarne le caratteristiche invece oltre agli studi di Propp saranno presi in considerazione come nel caso del capitolo tre anche gli studi di Jakobson, Nikiforov e Meletinskij. Infine, il capitolo cinque presenta brevemente le tipologie di personaggi delle fiabe associati alle loro funzioni principali. Il sesto capitolo chiude la prima parte della tesi con un breve riassunto sui dati raccolti.

Se la Parte prima, si focalizza sulla fiaba, la Parte seconda è interamente incentrata sullo studio della figura di Baba-Jaga. Come per il capitolo uno anche il capitolo sette funge da introduzione. Con l'ottavo capitolo inizia l'analisi di Baba-Jaga: in questo capitolo verranno analizzate le origini di questo personaggio. Nello specifico per creare un'idea generale della sua figura si partirà dalla definizione proposta da Meletinskij, per poi soffermarsi sul significato del nome di Baba-Jaga. Sin da questo capitolo si incontreranno diversi elementi che introducono e spiegano parzialmente l'ambiguità del personaggio. Il capitolo procederà quindi nell'analisi degli elementi intrinseci nella figura di Baba-Jaga partendo dall'origine nel paganesimo come figura di Madre alla quale verranno associate alcune figure mitologiche legate a Jaga per poi proseguire con l'aspetto di Signora della foresta intrinseco nella figura di Jaga, come anche il suo ruolo di guardiana fra i due mondi. L'approfondimento sulla figura della Madre, sulla Signora della foresta e sulla guardiana dei due mondi, porteranno alla luce diversi fattori implicanti l'ambiguità di Jaga, che troveranno una loro spiegazione di ambiguità dovuta alla situazione storica legata all'avvento del patriarcato e l'adozione del cristianesimo. Tutti questi elementi riuniti fra loro portano il capitolo a chiudersi analizzando la figura della strega, che è la forma finale di Baba-Jaga. Il nono capitolo focalizza la sua attenzione sulle formule che introducono la figura di Baba-Jaga nella narrazione, o che sono tipiche della figura stessa. Il capitolo proseguirà quindi con una descrizione della sua figura all'interno delle fiabe, per terminare con una rassegna degli oggetti che la contraddistinguono e che racchiudono l'essenza delle sue origini divine. Il decimo capitolo si soffermerà su quell'elemento che più caratterizza la figura di Jaga ovvero la sua abitazione: come nel caso della sua proprietaria anche la sua abitazione è legata ad alcune formule. Il focus dedicato all'izba su zampe di gallina, che è l'abitazione di Jaga, si soffermerà sulla peculiarità delle zampe di gallina e sulla descrizione presente all'interno delle fiabe. Il capitolo undici riprenderà la figura di Jaga sotto l'aspetto del suo ruolo all'interno delle fiabe: le questioni di ambiguità riscontrate fino a questo capitolo verranno amplificate dall'analisi dei ruoli che Jaga ricopre. In particolar modo ci si soffermerà sull'ambiguità legata alla figura del donatore e a quella della strega come figure generali per poi addentrarsi nello specifico dei ruoli di donatore e di antagonista ricoperti da Jaga e sulla particolarità di ambivalenza e ambiguità quando ella ricopre entrambi questi ruoli. Il capitolo si concluderà con una breve rassegna dei compiti svolti da Jaga come strega nella fiaba. A chiudere la Parte seconda il dodicesimo capitolo riassumerà brevemente l'analisi svolta sul personaggio.

La Parte terza si pone lo scopo di identificare, attraverso l'analisi di una selezione di fiabe, quegli elementi che possano spiegare il motivo per il quale la figura di Jaga rimanga ambigua all'interno delle fiabe nonostante la presenza di regole fisse di relazione fra il ruolo di Jaga e la tipologia di eroe con la quale entra in relazione, che sono state riscontrate nel capitolo undici.

Come per la Parte prima e per la Parte seconda il primo capitolo presente, il numero tredici, funge da introduzione. Il capitolo quattordici rivelerà il processo di analisi svolto con una selezione di fiabe allo scopo di disambiguare le azioni di Jaga all'interno di quest'ultime: dopo una prima fase preparatoria, verranno riportate, come prima fase di analisi, delle tabelle che identificheranno il ruolo svolto da Jaga (donatore, antagonista, ambivalente) all'interno delle singole fiabe con riferimenti al tipo di azione con la quale compare nella narrazione, la tipologia di eroe che incontra (genere e fascia d'età), oltre a sottolineare la presenza di elementi di ambiguità. In una seconda fase verranno analizzate singolarmente tutte le tipologie di ambiguità riscontrate portando alla luce quegli elementi che contribuiscono a disambiguare le azioni e la figura stessa di Jaga nella maggior parte delle casistiche riscontrate. Nel capitolo quindici l'attenzione si sposterà sulla trasposizione in cartone animato di alcune fiabe allo scopo di verificare se l'ambiguità riscontrata nel testo scritto traspare anche sul grande schermo. I cartoni animati selezionati appartengono tutti al periodo sovietico. Il capitolo sedici, invece, sposterà l'analisi nella figura di Jaga ai giorni nostri, attraverso fiabe moderne e una serie televisiva. A concludere la Parte terza, il capitolo diciassette rielaborerà parzialmente i risultati ottenuti all'interno dei capitoli quattordici, quindici e sedici.

La Parte quarta costituisce il capitolo conclusivo dove verranno tratte le conclusioni relative al percorso e allo studio svolto, nel tentativo di disambiguare quasi definitivamente la figura di Baba-Jaga che come avremo modo di scoprire in maniera approfondita nell'arco della tesi non è una semplice strega cattiva come la maggior parte delle persone pensa.



## Parte prima – La fiaba



## 1. Introduzione

In questa prima parte ci occuperemo della fiaba.

Porremmo inizialmente la nostra attenzione sul genere letterario nel quale rientra la fiaba per capire come orientarci all'interno della stessa.

Si procederà poi con un'analisi delle caratteristiche a livello antropologico per capire come viene percepita la fiaba dagli studiosi, proseguiremo quindi con un'analisi del significato della parola fiaba in russo, per poi addentrarci nelle sue origini. Sempre nello stesso capitolo si delinearanno brevemente gli studi svolti sulla fiaba da parte degli studiosi russi con un focus sulla distinzione delle fiabe dagli altri generi letterari, per poi approfondire l'origine della fiaba come derivazione dal mito. Per concludere si approfondirà il legame tra la fiaba e i riti, con un occhio di riguardo al rito di iniziazione.

Nel capitolo seguente verranno analizzate le caratteristiche della fiaba e la sua struttura, con un focus sulla fiaba di magia che costituisce oggetto dei nostri studi.

Per concludere nell'ultimo breve capitolo vengono presentate le tipologie di personaggi tipici delle fiabe di magia e le loro funzioni. Alcune caratteristiche però verranno analizzate solo nella Parte seconda, in quanto strettamente legate alla figura di Baba-Jaga.

Questa prima parte teorica ci servirà, quindi, come base di studio per analizzare le fiabe e disambiguare la figura di Baba-Jaga.

## 2. La fiaba come genere del fantastico

Il tema del fantastico è stato largamente analizzato e studiato ma non esiste una definizione che possa soddisfare appieno la sua descrizione. È necessario quindi porre l'attenzione sulle specifiche che lo caratterizzano. In particolare, dopo una panoramica generale, focalizzeremo l'attenzione sulla visione russa della fiaba come genere fantastico.

### 2.1. Cosa si intende per fantastico?

Per prima cosa bisogna porsi la seguente domanda: che cosa si intende per fantastico? La risposta sembra alquanto ovvia e semplice ma in realtà nasconde molte insidie: il genere fantastico, infatti, affonda le sue radici in un terreno accidentato costituito da feticci di credenze superate o marginali, da concetti e contenuti spesso incompatibili fra loro, dove il criterio del vero-falso non può essere utilizzato, dove il soprannaturale si confonde con il reale e ne diventa parte integrante.

Già in questa breve panoramica ci troviamo di fronte ad un grande ostacolo: l'irreale diventa realtà, mentre la realtà diventa irreale. Il genere del fantastico si basa quindi sul concetto del *Verleugnung*<sup>11</sup> ovvero smentire l'evidenza di un fatto ma allo stesso tempo riconoscerne l'esistenza, in quanto l'esistenza del soprannaturale nel racconto fantastico è parte integrante della realtà, o una versione modificata della stessa<sup>12</sup>. A sostegno di questa tesi basti pensare alle parole di G. Vico nelle sue *Opere filosofiche* (La Scienza Nuova 1725) dove spiega che la fantasia è un rimescolamento di immagini reali che associate fra loro creano qualcosa di falsamente naturale<sup>13</sup>.

È quindi possibile dedurre che il fantastico si collochi in uno spazio-tempo a metà tra il reale e l'irreale creando una connessione fra i due mondi attraverso l'immaginazione. Questo avviene grazie alla natura dell'immaginazione umana che è la stessa di quella cosmica<sup>14</sup> quindi il raggiungimento del soprannaturale (spazio-tempo fantastico) avviene dalla fusione dell'immaginazione umana (spazio-tempo reale) e dell'immaginazione cosmica (spazio-tempo irreale).

Il fantastico però non si basa soltanto sull'immaginazione, infatti senza la fantasia che funge da mezzo di funzionamento dell'immaginazione non si verrebbe a creare una sovrapposizione di immagini tale da creare qualcosa di sovranaturale, ma senza una fonte di realismo e soggettivismo l'immaginazione con la sola fantasia creerebbe qualcosa di irreale. J.R.R. Tolkien nel suo saggio "On Fairy Stories" offre una bellissima riflessione sul legame tra fantastico e fantasia:

---

<sup>11</sup> Letteralmente Abnegazione.

<sup>12</sup> Scarsella A., *Del mondo, fuori Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, Venezia, Amos Edizioni, 2017, p.16.

<sup>13</sup> Scarsella A., *Del mondo, fuori Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, p.50-51 (e relative note 69 p.64).

<sup>14</sup> Id., p.115.



I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connexions of fantasy with fantastic: with images of things that are not only “not actually present,” but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there. But while admitting that, I do not assent to the depreciative tone. That the images are of things not in the primary world (if that indeed is possible) is a virtue, not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent.<sup>15</sup>

Il genere fantastico, quindi, è una calibratura di associazione di immagini appartenenti alla sfera reale, come ad esempio la quotidianità, e alla sfera irreali, come ad esempio le superstizioni. Tutto ciò avviene grazie al concetto di meraviglia intesa non solo come concetto di stupore ma soprattutto come «meraviglioso infantile»<sup>16</sup> dove i fatti narrati vengono osservati con più attenzione.

Il risultato è una forma di straniamento che si viene a creare nel lettore, straniamento che però non deve considerarsi come effetto, bensì come causa del procedimento<sup>17</sup>. Sebbene Todorov e Šklovskij non ritenessero lo straniamento come parte del racconto fantastico, è possibile notare come il fatto che lo straniamento sia causato da un processo di analisi di qualcosa che si pone fra reale e irreali è di per sé espressione del fantastico.

---

<sup>15</sup> Tolkien J.R.R., *On Fairy Stories*, Traduzione italiana in: Tolkien J.R.R., *Albero e foglia*, VII edizione Bompiani dicembre 2004, p.62-63

<sup>16</sup> Con *meraviglioso* si fa riferimento al significato inglese del termine (*wonder*) con accezione di sorpresa mista a stupore, una sensazione pari all'incanto. Nello specifico il *meraviglioso infantile* riporta, per l'appunto, a questa sensazione di stupore che va a creare una sensazione di straniamento.

<sup>17</sup> Scarsella A., *Del mondo, fuori Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, p.163.

## 2.2. Dove nasce il fantastico?

Come anticipato nel paragrafo precedente, il fantastico spazia in un terreno apparentemente instabile dove si fondono reale e irreali, ma questo ci porta a niente di concreto. È necessario, infatti, focalizzare l'attenzione nei feticci di credenze superate o marginali.

Il fantastico nasce dal mito, che consiste in una:

Narrazione fantastica tramandata oralmente o in forma scritta, con valore spesso religioso e comunque simbolico, di gesta compiute da figure divine o da antenati (esseri mitici) che per un popolo, una cultura o una civiltà costituisce una spiegazione sia di fenomeni naturali sia dell'esperienza trascendentale, il fondamento del sistema sociale o la giustificazione del significato sacrale che si attribuisce a fatti o a personaggi storici.<sup>18</sup>

Come afferma Mircea Eliade nella sua opera *Miti, Sogni e Misteri* «il mito elaborato dalle società "primitive" costituisce il fondamento stesso della vita sociale e della cultura»<sup>19</sup>, è qualcosa di sacro che esprime una verità assoluta<sup>20</sup>. Il mito viene considerato come qualcosa di reale e sacro, la rivelazione di un mistero che viene accettata come dato di fatto. Il mito inoltre nasce con uno scopo educativo, le narrazioni vengono prese come modello da seguire dove vi sono «sovrumani che si comportano in modo esemplare»<sup>21</sup>.

Il mito nasce quindi come spiegazione di qualcosa che esiste nella realtà ma che nella mente umana rientra nella sfera dell'irrazionale/irreale: la narrazione del mito presa come verità assoluta altro non è che l'incontro fra la necessità di una spiegazione plausibile per il mondo reale e l'irreale come strumento per crearla, portando alla nascita del terreno del fantastico. Si può quindi affermare che il fantastico affonda le sue radici in un terreno che quando si è creato era caratterizzato da una forte stabilità.

Inoltre, tutt'oggi le tematiche che venivano trattate nei miti sono fonte di ispirazione e base di trame di narrazioni del fantastico, come ad esempio la lotta tra il Bene e il Male, tra l'eroe e il malvagio.

---

<sup>18</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/mito/>

<sup>19</sup> Eliade M., *Miti, sogni e misteri*, 2. Ed., Milano, Rusconi, 1986, p.15

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Id., p.8

### 2.3. Come nascono i generi del fantastico?

Dal mito nasce quindi il Fantastico ma questo non spiega come dal mito si siano creati tutti i generi del fantastico che conosciamo oggi.

Mircea Eliade afferma che: «Quando non è più accolto come una rivelazione dei "misteri", il mito si "degrada", si oscura, diventa racconto o leggenda»<sup>22</sup>. Per Eliade quindi il processo di creazione di generi letterari fantastici altro non è che il degradarsi del mito stesso.

Per Charles Nodier invece “il fantastico è una forma di primitivismo ciclico, riemergente in epoche di decadenza”<sup>23</sup>, dove “il genere fantastico risulterebbe sempre passibile di riattualizzazione in forme letterarie nuove”<sup>24</sup> spiegando così la perennità del genere fantastico che muta nel suo aspetto dal mito come fonte originale diventando poi fiaba e leggenda, per poi spostarsi nell’esotismo delle *Mille e una notte*, per tornare poi in occidente come romanzo gotico e favolistica romantica ecc... Per Nodier quindi la creazione dei generi del fantastico è una necessità di rinnovamento del mito in altre forme per poter sopravvivere, è un’evoluzione, non un degradamento.

Non ci dilungheremo oltre sulla nascita dei generi del fantastico, lasciando quindi in sospeso se i generi del fantastico sono degradazione o evoluzione del mito, in quanto il processo di nascita di questi nuovi generi ci introduce al soggetto di studio di questa analisi ovvero la fiaba: infatti, sia che si tratti di un degradamento o di un’evoluzione, la forma che segue il mito nel processo di sviluppo del fantastico è la fiaba. A sostegno di ciò Propp afferma:

Per noi il mito è una formazione propria di uno stadio precedente alla fiaba. I popoli più arretrati, più arcaici, fra quelli che conosciamo, quando sono stati scoperti dagli europei, avevano miti, ma non avevano fiabe nella moderna accezione del termine. Ciò ci dà diritto di ritenere che il mito sia una formazione appartenente a uno stadio precedente alla fiaba.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Eliade M., *Miti, sogni e misteri*, p.8

<sup>23</sup> Scarsella A., *Del mondo, fuori Ricerca del fantastico, Per la storia di un’idea letteraria*, p.129 (e relative note 60 p.140)

<sup>24</sup> Id., p.159

<sup>25</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, Monfalcone, Mimesis edizioni, 2020, p.24

## 2.4. La fiaba come genere del fantastico

«Fondamentalmente la fiaba è narrazione fantastica»<sup>26</sup>.

Vladimir Ja. Propp parte dal concetto che la fiaba è una narrazione fantastica «Сказка — в основе своей небывальщина»<sup>27 28</sup>, non si pone interrogativi sul perché essa sia una narrazione fantastica, ma si pone domande sulla sua origine, sulla sua storia, la sua formazione e morfologia. È proprio grazie a questo processo che mette in atto Propp alla ricerca della struttura e della definizione scientifica della fiaba che troviamo le caratteristiche che spiegano il motivo per il quale la fiaba è un genere del fantastico. Sul processo utilizzato da Propp ci soffermeremo in seguito, al momento terremo in considerazione solo alcuni risultati delle sue ricerche che ci consentono di affermare come fece lo stesso Propp che la fiaba è una narrazione fantastica. Per capire perché la fiaba è un genere del fantastico è opportuno partire da una definizione della stessa, proposta da Bolte e Polivka:

Per fiaba, dai tempi di Herder e dei fratelli Grimm, si intende un racconto basato sulla fantasia poetica, in particolare sul mondo magico, una storia senza rapporti stretti con le condizioni della vita reale ascoltata con piacere da tutti gli strati della società, anche se la si considera inverosimile o inattendibile.<sup>29</sup>

Innanzitutto, è necessario soffermarsi brevemente sul fatto che la fiaba venga definita come «un racconto basato sulla fantasia poetica»<sup>30</sup>: il concetto di fantasia è strettamente legato al fantastico essendone mezzo di funzionamento, quindi, già solo questa affermazione potrebbe confermarci l'appartenenza della fiaba al fantastico.

Propp, però, critica giustamente parte di questa definizione in quanto ritiene un errore dare per assioma che la fiaba sia «senza rapporti stretti con le condizioni della vita reale»<sup>31</sup>. Prova inconfutabile è la presenza di fiabe che si svolgono in un ambiente verosimile (es. la riva di un fiume, il bosco ecc.). Come afferma Propp nel processo di formazione della fiaba stessa, «questa trae naturalmente origine dalla vita reale, ma, [...] riflette la realtà corrente molto alla lontana [...]»<sup>32</sup>; questo è un ulteriore punto di sostegno della tesi, infatti, una narrazione che si basa su un terreno di reale e irreale può essere solo una narrazione di tipo fantastico. Anche il fattore di inverosimiglianza associato al piacere dell'ascolto citati sopra, ci rimandano al concetto di Verleugnung precedentemente menzionato.

---

<sup>26</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.10

<sup>27</sup> V.Ja. Propp, *Russkaja skazka*, Moskva, Labirint, 2000, p.13

<sup>28</sup> Skazka — v osnove svoej nebyval'sčina

<sup>29</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.18

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Propp V.Ja., *La trasformazione delle favole di magia*, in: Todorov T., *I formalisti russi, Teoria della letteratura e metodo critico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1968 (ristampa), p.281

Altra definizione menzionata da Propp è quella di A.I. Nikiforov, tratta dal saggio *Skazka, ee bytavanie i nositeli* (La fiaba, la sua narrazione e i suoi portatori<sup>33</sup>), che ci offre altre caratteristiche della fiaba, che la identificano come genere fantastico:

Le fiabe sono racconti orali narrati tra il popolo per divertimento, esse descrivono avvenimenti insoliti (fantastici, miracolosi o di vita quotidiana) e si distinguono per una particolare struttura compositivo-stilistica<sup>34</sup>.

I punti che verranno analizzati sono la sua caratteristica orale, lo scopo di divertire e la presenza di avvenimenti insoliti. Le fiabe sono racconti orali: Propp presta molta attenzione a questo che sembra un dettaglio superfluo nella letteratura fiabistica-favolistica occidentale. Questo è dovuto alla peculiarità della storia letteraria russa: nella letteratura medioevale russa non troviamo quasi nessuna traccia della fiaba, esiste in questo periodo solo qualche motivo fiabesco nella letteratura agiografica del XV secolo<sup>35</sup>.

Come approfondiremo in seguito, le fiabe orali nascono come racconti del popolo, sono quasi racconti proibiti perché fuori dal canone dell'epoca, che per l'appunto contemplava la sola letteratura sacra. Quando nei secoli XVII e XVIII, la letteratura laica nasce anche in Russia, in modo tardivo rispetto l'Europa, le fiabe che vengono scritte non sono vere fiabe in quanto riprendono la caratteristica della novella<sup>36</sup>.

Propp si sofferma a lungo sul fatto che la fiaba nasca per divertire, ed è questa caratteristica che la differenzia dal mito, che ha valore sacro. È opportuno notare come Propp critichi fortemente l'affermazione di V.P. Anikin<sup>37</sup> che sostiene i fini educativi della fiaba: è sì vero che alcune fiabe contengono in sé degli insegnamenti, ma non il fatto che nascano con scopo educativo.

Questo ci porta ad un quesito: se la fiaba deriva dal mito, il cui scopo è sacro-religioso e educativo, possiamo concordare con Eliade quando afferma che dalla degenerazione del mito nascono racconti e leggende? E possiamo quindi ipotizzare che in questa degenerazione il mito perda il suo aspetto educativo e si trasformi quindi in fiaba? Al momento questi quesiti rimangono tutt'oggi da verificare. Ci soffermeremo in seguito parlando degli studi sulla fiaba sulla visione russa relativa all'origine della fiaba dal mito, sia come degradazione che come mutamento di quest'ultimo.

Per quanto concerne gli «avvenimenti insoliti (fantastici, miracolosi o di vita quotidiana)»<sup>38</sup> citati nella definizione di Nikiforov l'aspetto fondamentale è il modo peculiare in cui questi eventi si presentano all'interno della fiaba: è proprio questo elemento a rendere la fiaba un genere fantastico, la vita quotidiana dove avviene qualcosa di insolito, di anomalo che quindi crea lo straniamento.

---

<sup>33</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.50 nota 29

<sup>34</sup> Id., p.20 (e relative note 29 p.50)

<sup>35</sup> Id., p.8

<sup>36</sup> Id., p.10

<sup>37</sup> Id., p.21

<sup>38</sup> Id., p.20 (e relative note 29 p.50)

Come si è potuto notare in questa breve analisi, la fiaba è effettivamente come afferma Propp un genere del fantastico. Le sue caratteristiche, intrinseche e specifiche parzialmente sopra menzionate ci aiutano a supportare l'assioma proppiano.

### 3. Che cos'è la fiaba?

«До некоторой степени сказка — символ единства народов».<sup>39 40</sup>

«In una certa misura la fiaba è il simbolo dell'unità tra i popoli».<sup>41</sup>

È stato inquadrato brevemente l'ambito in cui ci muoviamo quando parliamo di fiaba, ma seppur citando alcune definizioni della stessa non abbiamo ancora analizzato che cosa effettivamente sia.

Innanzitutto, è essenziale conoscere alcune caratteristiche antropologiche della fiaba ancor prima di capire cosa sia in ambito letterario e come essa si componga.

Citando Propp «in una certa misura la fiaba è il simbolo dell'unità tra i popoli»<sup>42</sup>, questo avviene perché i popoli riescono a comunicare tramite le fiabe anche se con lingue e culture diverse, è universale, in quanto tutti possono comprenderla grazie ai «valori eterni, incorruttibili»<sup>43</sup>, e immortale perché «passa da un popolo all'altro e si mantiene viva per millenni»<sup>44</sup>. Vediamo quindi che a livello antropologico la fiaba viene riconosciuta come un elemento comune a tutti i popoli, in particolare come vedremo in seguito le fiabe hanno effettivamente una radice comune.

Possiamo ora addentrarci nell'ambito della fiaba, e per capire cosa sia una fiaba, è essenziale analizzare il significato della parola stessa, per poi procedere con la ricerca di una definizione che spieghi le sue caratteristiche principali e che ci chiarisca cosa effettivamente sia.

---

<sup>39</sup> V.Ja. Propp, *Russkaja skazka*, p.7

<sup>40</sup> Do nekotorej stepeni skazka — simbol edinstva narodov

<sup>41</sup> Propp V.J., *La fiaba russa*, p.5

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Id., p.7

<sup>44</sup> Ibid.

### 3.1. Il significato della parola fiaba in russo

Prima di addentrarci nella definizione di fiaba è importante capire cosa significhi questo termine in ambito russo: come spiega Propp il termine russo per fiaba, сказка *skazka*, «non compare col significato moderno prima del secolo XVII»<sup>45</sup>. Propp ipotizza che originariamente il termine per indicare questo tipo di poesia popolare fosse баснь *basn'* che deriva dal concetto di parlare, raccontare. Inizialmente il termine *skazka* e fino al XVII secolo indicava «qualcosa di ufficiale, una deposizione o una testimonianza scritta o orale che aveva valore giuridico.»<sup>46</sup>. La connotazione odierna del termine invece, compare nel 1649 dove il termine *basn'* viene sostituito con quello di *skazka* dallo zar Aleksej Mihajlovič<sup>47</sup> per indicare «storie non vere»<sup>48</sup>. Possiamo notare come il termine *skazka* assuma una connotazione tendenzialmente negativa, più precisamente il termine acquisisce il significato opposto a quello originario. Propp ipotizza che:

Evidentemente le *skazki*, le deposizioni che venivano rilasciate ai processi in occasione di scambi o di altro, erano di regola talmente inaffidabili, talmente piene di menzogna, che la parola "skazka", che dapprima indicava un "documento autentico", è divenuta sinonimo di bugia, invenzione, di qualcosa di assolutamente falso.<sup>49</sup>

Propp ci suggerisce quindi che il termine *skazka* implica due caratteristiche fondamentali: la prima è il fatto che la fiaba viene riconosciuta come genere narrativo, la seconda è che viene considerata un'invenzione. Meletinskij nel suo articolo *La struttura della fiaba* afferma che molti studiosi ritenevano «nell'invenzione il carattere fondamentale di questo genere»<sup>50</sup>.

È interessante confrontare il termine russo *skazka* con quello inglese *fairy-tales* o *fairy-stories*: come spiega Tolkien nel suo saggio del 1939 "On Fairy Stories" quelle che vengono raccontate sono storie ambientate nel regno di Faerie, e non sono quindi solo "racconti di fate" come suggerisce il termine, infatti

The definition of a fairy-story - what it is, or what should be - does not, then, depend on any definition or historical account of elf or fairy, but upon the nature of Faërie: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country.<sup>51</sup>

Possiamo quindi notare come nella lingua inglese il termine fiaba non vada ad indicare un'invenzione, bensì dei fatti che avvengono in un altro reame senza porre in rilievo se questo esista o meno, anche se, come suggerisce Tolkien, Il Regno di Faerie potrebbe anche essere tradotto come il Regno Magico<sup>52</sup>, creando quindi quella sfumatura che ci consente di percepire la natura fantastica dei fatti narrati.

---

<sup>45</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.14

<sup>46</sup> Id., p.15

<sup>47</sup> Id., p.16

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.M., *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p.57

<sup>51</sup> Tolkien J.R.R., *On Fairy Stories*, Traduzione italiana in: Tolkien J.R.R., *Albero e foglia*, p.21-22

<sup>52</sup> Ibid.



Ora che la fiaba è stata identificata come un genere narrativo d'invenzione è possibile procedere con l'analisi della definizione di fiaba alla ricerca delle caratteristiche fondamentali specifiche di questo genere narrativo.

### 3.2. Definizioni di fiaba

Esistono varie definizioni di fiaba: di seguito saranno esaminate le più significative che ci aiuteranno a identificare alcune delle caratteristiche fondamentali di questo genere.

In *La fiaba russa* Propp afferma di non voler dare una definizione di fiaba senza aver prima analizzato le sue caratteristiche, ciò nonostante, ancora nella prefazione egli fornisce quella che potremmo definire una visione introduttiva alla fiaba: «[...] la poeticità, la spontaneità, la bellezza e il senso di verità profonda della fiaba, l'allegria, la vivacità, la brillante accuratezza; essa è un misto di ingenuità infantile e di profonda saggezza congiunta ad una concezione della vita semplice e sobria».<sup>53</sup> Com'è possibile notare da questa definizione, si pone l'accento su quello che è il senso di verità della fiaba, concetto che è stato affrontato parlando di *Verleugnung*, inoltre, viene ripreso il concetto di meraviglioso infantile, indicato con «ingenuità infantile». Le caratteristiche che si riscontrano attraverso questa definizione sono per l'appunto il concetto di veridicità, l'ingenuità infantile o meraviglioso infantile e la saggezza unita alla vita quotidiana.

Abbiamo già visto in precedenza la definizione proposta da Bolte e Polivka della quale rivediamo brevemente i punti salienti: la fiaba viene definita «un racconto basato sulla fantasia poetica»<sup>54</sup>, è un tipo di racconto ritenuto non credibile; inoltre, come abbiamo visto precedentemente, i due studiosi ritengono che non vi sia un legame fra il mondo reale e quello della fiaba, cosa che abbiamo già smentito sempre precedentemente con l'opinione di Propp. È importante notare che nella loro definizione Bolte e Polivka classificano la fiaba come un racconto fantastico e inattendibile, ovvero una descrizione del significato stesso della parola *skazka*.

Riprendiamo ora la definizione proposta da Nikiforov: «Le fiabe sono racconti orali narrati tra il popolo per divertimento, esse descrivono avvenimenti insoliti (fantastici, miracolosi o di vita quotidiana) e si distinguono per una particolare struttura compositivo-stilistica».<sup>55</sup> Come è già stato evidenziato precedentemente parlando del genere fantastico, la definizione di Nikiforov mette in luce la caratteristica orale delle fiabe, lo scopo di divertire e la componente fantastica mista alla vita quotidiana, riscontrata anche da Propp. Ma la caratteristica essenziale della fiaba che viene rivelata da Nikiforov è la sua «particolare struttura compositivo-stilistica»<sup>56</sup>, ovvero la sua peculiare e specifica forma poetica, nonché la sua struttura ben definita entro determinati canoni che vedremo nel sottocapitolo 4.2.

---

<sup>53</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.7

<sup>54</sup> Id., p.18

<sup>55</sup> Id., p.20

<sup>56</sup> Ibid.

### 3.3. Le origini della fiaba

Sull'origine della fiaba Propp afferma che

nel campo della fiaba di magia non c'è letteralmente un solo motivo che non manifesti, nel suo punto iniziale, un legame con l'economia della società anteriore alla divisione in classi. Se adesso il legame tra la fiaba e la sua base economica di esistenza non si vede, in passato esso era del tutto immediato e diretto. Questa via di indagine farà luce sull'origine della fiaba<sup>57</sup>.

Come vedremo man mano, Propp identifica l'origine della fiaba nell'evoluzione del rito in mito per poi diventare fiaba. Però la fiaba russa in generale presenta una peculiarità storica basata sul divieto di essere raccontata: vedremo quindi innanzitutto come la fiaba russa sia caratterizzata da quella che possiamo definire un'origine proibita.

#### 3.3.1. La peculiarità delle fiabe russe: l'origine proibita

Come accennato precedentemente, nella Russia di concezione moderna, non esisteva la fiaba vera e propria, in quanto proibita: nell'antica Rus' il clero, la Chiesa e successivamente il governo «sancirono il divieto di raccontare fiabe»<sup>58 59</sup>; le fiabe, infatti, non rientravano nella letteratura canonica e questo fatto durò per tutto il periodo del medioevo. Come spiega R. Jakobson nel suo contributo "Sulle fiabe russe"

Per molti secoli la letteratura scritta russa è stata quasi totalmente subordinata alla chiesa: con tutta la sua ricchezza e l'alto livello artistico, il patrimonio letterario antico-russo è quasi interamente assorbito da vite di santi e di uomini pii, da leggende devote, preghiere, sermoni, discorsi ecclesiastici e cronache di tono monastico. Il mondo laico antico-russo possedeva bensì una narrativa copiosa, originale, varia e altamente artistica, ma il suo solo mezzo di diffusione era la trasmissione orale. L'idea di usare la parola scritta per la poesia profana era totalmente aliena alla tradizione russa, e i mezzi espressivi di questa poesia erano inscindibili dalla sua esecuzione trasmissione orale<sup>60</sup>.

Nonostante i diversi divieti però la fiaba rimase diffusa tra il popolo e riuscì ad insinuarsi nella letteratura canonica attraverso la letteratura di carattere semiagiografico, come le *povest'* «dove il folclore fiabistico viene utilizzato artisticamente con scopo di edificazione religiosa».<sup>61</sup>

La fiaba quindi nell'antica Rus' entrò a far parte della letteratura canonica in punta di piedi, sopravvivendo nella sua forma pura solo fra il popolo dove veniva narrata in segreto. A supporto di questa tesi facciamo riferimento alle difficoltà riscontrate nel raccogliere le fiabe da parte dei fratelli Sokolov nei primi anni del '900: in *La fiaba russa* Propp riporta la loro testimonianza «Non credevano al signore di città,

---

<sup>57</sup> Propp V.Ja. (a cura di Clara Strada Janovic), *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, Torino, Nuovo politecnico 73 - Einaudi, 1975, p.8

<sup>58</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.55

<sup>59</sup> per un breve approfondimento, Id., p.375

<sup>60</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe* in: *Premesse di storia letteraria slava*, Il Saggiatore, Milano, 1975, p. 336-337

<sup>61</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.56

ritenevano che appartenesse alla "polizia segreta" ed erano convinti che sarebbero andati in prigione per aver raccontato fiabe»<sup>62</sup>. Come si può notare quindi la paura delle possibili ripercussioni nel raccontare le fiabe è perdurata fino ai primi del '900, nonostante, anche se in modo eccessivamente tardivo, verso la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII secolo la visione della fiaba era cambiata in positivo grazie alle riforme dello zar Pietro il Grande<sup>63</sup>. Ed è proprio grazie alle riforme e all'apertura verso l'occidente portata dallo zar Pietro il Grande che in Rus' inizia a formarsi una letteratura laica che non avendo una propria tradizione fonda le sue basi in quella che è l'arte narrativa popolare spesso caratterizzata da un punto di vista antiecclesiastico<sup>64</sup>, come le fiabe per l'appunto.

È curioso, però, il fatto che prima delle riforme di Pietro il Grande, nonostante i divieti del raccontare fiabe fossero in parte dovuti alla classe regnante, lo zar Ivan il Terribile fosse un grande amatore di questi racconti popolari a tal punto che «c'erano tre ciechi che si succedevano accanto al suo letto per raccontargli delle fiabe prima che si assopisse»<sup>65</sup>, o come «esperti canta fiabe continuarono ad animare gli ozi dello zar e della zarina, di principi e signori, fino a tutto il XVIII secolo»<sup>66</sup>: questi due esempi ci dimostrano come nonostante i divieti la fiaba sia riuscita a sopravvivere e ad uscire da quella nicchia popolare in cui generalmente si è sempre dovuta nascondere.

Come vedremo in seguito però, nonostante le riforme sopracitate, la censura rimase estremamente attiva e molte fiabe di carattere antiecclesiastico e antimperialistico, o che semplicemente avessero accenni contro queste due sfere continuarono a subire i divieti dell'epoca medievale fino alla fine dell'epoca imperiale.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.77

<sup>63</sup> Id., p.56

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.339

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Cf. Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.70 e p.73

### 3.4. Brevi accenni sulla diffusione, sulle raccolte e sugli studi della fiaba in Russia

“La fiaba nasce nella società preclassista. Così, le fiabe di animali vengono create nello stadio del totemismo. Nello stadio classista la creatività popolare penetra nelle classi alte. Il folclore, e dunque anche la fiaba, perde il carattere mitologico e magico che gli era proprio degli stadi precedenti”<sup>68</sup>.

Nei paragrafi seguenti vedremo com'erano diffuse le fiabe a livello demografico e geografico in forma orale, come si arrivò alle prime forme scritte per poi proseguire con le raccolte e gli studi che vennero svolti nell'ambito della fiaba in Russia. In particolare, vedremo come gli studiosi differenziarono la fiaba dalle altre forme letterarie e la nascita degli indici di classificazione di questo genere, per poi concludere con un focus sull'origine delle fiabe come derivazione dal mito che si collegherà ad un elemento fondamentale della fiaba, ovvero il suo legame con il rito.

#### 3.4.1. La diffusione delle fiabe

Come abbiamo appena visto, la fiaba in Russia è arrivata sino a noi grazie all'oralità. Come afferma Jakobson, infatti, fino alla rivoluzione le fiabe vivevano «fra i contadini, ricchi e poveri – vaccari, cacciatori, pescatori, operai e artigiani, soldati e cocchieri, venditori ambulanti, osti, vagabondi, mendicanti e ladri, vecchi, donne e bambini»<sup>69</sup> e veniva trasmessa di generazione in generazione dai cantori russi, gli *skomoroxi*. Nikiforov nel suo saggio “Skazka, ee bytovanie i nositeli” approfondisce in modo esaustivo la questione “da chi, dove, quando e in che circostanze venissero raccontate le fiabe”: le sue ricerche hanno evidenziato differenze a seconda del sesso del narratore e a seconda dell'area geografica.

Innanzitutto, egli afferma qual è lo scopo primario della fiaba e dove sussiste nella sua forma pura:

[...] сказка живет в устах простого крестьянства [...]. Здесь сказка выполняла и продолжает выполнять то естественное назначение, [...] — быть средством выражения эстетических эмоций народа и, следовательно, одной из форм эстетического наслаждения вообще.<sup>70 71</sup>

La fiaba vive nella bocca dei comuni paesani/contadini. Qui la fiaba svolgeva e continua a svolgere il suo scopo naturale: essere un mezzo per esprimere le emozioni estetiche delle persone e di conseguenza una delle forme di godimento estetico in generale.

<sup>68</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.175 (in riferimento all'articolo *Il folklore e la sua storia* di N.P. Andreev)

<sup>69</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.346

<sup>70</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, in: A.I. Nikiforov, Sost. vstup. st. E.A. Kostjuchina, *Skazka i skazočnik*, Moskva, OGI, 2008, p.38

<sup>71</sup> “[...] сказка живет в устах простого крестьянства [...]. Здесь сказка выполняла и продолжает выполнять то естественное назначение, [...] — быть средством выражения эстетических эмоций народа и, следовательно, одной из форм эстетического наслаждения вообще.”

Nikiforov, prosegue quindi spiegando il legame delle fiabe con le stagioni, il clima e la vita contadina: nelle aree geografiche dove la popolazione vive prettamente di agricoltura le fiabe vengono raccontate più frequentemente d'inverno e in particolar modo nel caso delle donne quando si radunano per cucinare o per svolgere altri lavori domestici; nelle aree dove invece la vita è legata alla foresta e alla pesca le fiabe vengono raccontate nell'arco dell'anno e a raccontare le fiabe sono prettamente gli uomini; interessante il fatto che in queste aree vi sia una maggior conservazione e preservazione oltre a quella che può essere definita una "coltivazione delle fiabe", che funge da intrattenimento e passatempo nei tempi morti del lavoro. Ulteriore peculiarità di quest'area è il fatto che i narratori venivano parzialmente esonerati dal lavoro nel caso fossero stati in grado di raccontare delle buone fiabe<sup>72</sup>. D.K. Zelenin nella sua opera *La funzione magico-religiosa delle fiabe folcloriche*, però, nota come afferma Propp che presso alcuni popoli le fiabe subiscono una ricorrenza stagionale ad esempio «a volte le fiabe possono essere raccontate d'estate ed è vietato narrarle d'inverno. Sono noti divieti che riguardano la narrazione di fiabe di notte»<sup>73</sup>. Le fiabe hanno quindi il ruolo di accompagnare il lavoro, anche se venivano comunque raccontate per esempio nelle prigioni per passare il tempo, oppure venivano raccontate nella cerchia familiare specialmente nelle lunghe sere invernali, quando non c'era niente da fare, se non andare a dormire presto<sup>74</sup>.

A differenziare le fiabe inoltre è il narratore: come appena visto i luoghi e i motivi di narrazione si differenziano anche in base al sesso del narratore<sup>75</sup>; questo dipendeva dal ruolo sociale che ricoprivano uomini e donne all'epoca oltre alla situazione economica: nelle aree dove la donna doveva farsi carico della gestione della casa in quanto l'uomo si trovava nella foresta a lavorare per la maggior parte dell'anno, la figura femminile conosce molte meno fiabe rispetto alle aree geografiche dove la gestione della casa dipendeva sia dall'uomo che dalla donna (zone agricole). Oltre alla distinzione di genere e il ruolo ricoperto a livello sociale, è necessario tenere in considerazione l'età del narratore: i narratori più anziani, infatti, presentano un repertorio molto più ampio degli altri, i narratori di mezza età conoscono meno fiabe rispetto ai più anziani, ma sono fiabe di più bella qualità, mentre i narratori più giovani spesso bambini presentano un repertorio tratto da libri di testo e non da racconti orali<sup>7677</sup>.

La distribuzione geografica consente a Nikiforov di fare due osservazioni: la prima che le fiabe sono arricchite o impoverite di dettagli a seconda dell'area geografica, ad esempio le fiabe di Perm sono ricche gli dettagli sulla foresta, sulla sua flora e fauna ecc.<sup>78</sup>; la seconda che la dislocazione delle fiabe si trova

---

<sup>72</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.39-40 e cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.376-377

<sup>73</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.375

<sup>74</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.42-44

<sup>75</sup> per un approfondimento sui novellatori maschili e femminili e il tipo di fiabe da loro raccontate oltre delle indicazioni del luogo e di quando venivano raccontate: Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.377-378

<sup>76</sup> Id., p.41

<sup>77</sup> Da notare come queste affermazioni di Nikiforov risalgano alla prima metà del '900 dove i bambini avevano a disposizione più materiale cartaceo e istruzione rispetto al secolo precedente quando furono create le prime raccolte di fiabe.

<sup>78</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.48

prettamente a Nord e ad Est del SSSR, mentre nell'area siberiana non si hanno informazioni sufficienti.

Tutto ciò è dovuto a tre fattori:

1. fattori economici ed etnografici:

nelle aree meno sviluppate a livello agricolo/boschivo e con forte presenza di tribù minoritarie le fiabe sono meno presenti, le forme di narrazioni sono più simili ai miti e le leggende, mentre nelle aree più agricole la presenza di fiabe è molto più accentuata<sup>79</sup>;

2. fattore culturale:

spesso i migliori narratori sono uomini e donne anziani e analfabeti; l'alfabetismo del narratore istruito infatti interviene nella forma di presentazione della fiaba e nel repertorio<sup>80</sup>: le fiabe dei narratori analfabeti hanno una forma più conservativa, connessa più profondamente con la tradizione locale e per questo più arcaica sia nei contenuti che nella forma, mentre le fiabe dei narratori alfabeti sono influenzate nella lingua nello stile nel repertorio dai libri spesso dividendosi in due tipologie di fiabe alcune per bambini tratte da libri di testo altre per adulti con reminiscenze delle novelle<sup>81</sup>;

3. fattore moda:

la distribuzione geografica delle fiabe è dovuta anche al plot più o meno popolare rispetto ad altri tipi di narrazione. Nelle aree geografiche che a livello economico sono più sviluppate, si ha un maggior quantitativo di plot oltre ad un più ampio repertorio<sup>82</sup>.

Come afferma Propp in *La fiaba russa*

Ogni gruppo sociale, ogni professione si riflette sul carattere, sullo stile e a volte anche sul repertorio della fiaba. si può dunque parlare, nel clima della Siberia, di fiaba dei vagabondi. è del tutto evidente che sulla fiaba si riflette l'atmosfera geografica della regione. le fiabe degli urali (antologie di Zelenin) si differenziano da quelle settentrionali.<sup>83</sup>

Con il tempo però nonostante i divieti e l'indole decisamente popolare della fiaba, inizia a nascere un certo interesse per questo genere a tal punto che alcuni intellettuali sentirono il bisogno di creare una forma scritta di questa poesia popolare orale, andando ad imbattersi in non poche difficoltà sia a livello di pubblico, sia nella raccolta delle stesse fiabe, come vedremo in seguito.

---

<sup>79</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.48

<sup>80</sup> Id., p.49

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Id., p.51

<sup>83</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.379

### 3.4.2. Dalle prime forme scritte alle raccolte e gli studi sulle fiabe

«Nella storia della cultura artistica russa Puškin fu il primo ad annotare dalla voce di una semplice contadina le fiabe popolari comprendendone appieno tutta la bellezza»<sup>84</sup>

Verso la fine del XVIII secolo, le fiabe fanno la loro comparsa in alcune stampe a colori dedicate alla gente comune<sup>85</sup>, e solo verso la seconda metà del XIX secolo compaiono illustrazioni di celebri fiabe nella letteratura lubok<sup>86</sup>; in entrambi i casi però queste forme di fiabe scritte rimangono circoscritte all'ambiente popolare: a dimostrazione portiamo l'esempio di Čulkov, un appassionato di folklore che aveva tentato verso la fine del XVIII secolo di intrattenere i suoi lettori con delle autentiche fiabe popolari ma fu fortemente criticato per le sue scelte<sup>87</sup>.

Bisogna ringraziare Puškin per le prime versioni trascritte delle fiabe popolari e per aver fatto nascere l'interesse in campo scientifico-letterario per una delle «forme più volgari di poesia popolare»<sup>88</sup>. In questo periodo, infatti, si percepiva l'esigenza di una fiaba colta, e solo intorno agli anni 40 del 1800 gli studiosi iniziano a comprendere la natura e il carattere popolare della fiaba<sup>89</sup>.

Verso la seconda metà dell'800 iniziarono a comparire le prime raccolte di fiabe e con esse i primi dibattiti sul come dovevano essere registrate, l'importanza dell'area geografica dove venivano raccolte, lo studio dell'ambiente, il nome del narratore e altri dettagli più o meno rilevanti. La prima raccolta russa<sup>90</sup> di fiabe ritenute autentiche viene pubblicata nel 1844 da E.A. Avdeeva<sup>91</sup>, da qui seguiranno diverse raccolte grazie alla forte richiesta di fiabe autentiche: la più conosciuta fra queste è quella di A.N. Afanas'ev pubblicata in fascicoli (I - XVIII) tra il 1855 e il 1864 e successivamente riorganizzata in una seconda edizione del 1873 dove le fiabe erano disposte in modo sistematico<sup>92</sup>. Quasi contemporaneamente ai fascicoli di Afanas'ev fu pubblicata anche la raccolta di I.A. Chudjakov, considerato il primo vero raccoglitore russo<sup>93</sup>. Abbiamo qui citato solo alcune delle molte raccolte che furono create nella seconda metà dell'Ottocento fino alla Rivoluzione d'ottobre: menzioneremo solo in seguito (Parte terza di questa tesi) quelle raccolte dalle quali ricaveremo le fiabe che analizzeremo per studiare al meglio il personaggio di Baba-Jaga.

---

<sup>84</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.60

<sup>85</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.339

<sup>86</sup> Brooks J., *Quando la Russia imparò a leggere, Alfabetizzazione e letteratura popolare 1861-1917*, Bologna, Il Mulino, 1992, p.111 (Per approfondire la letteratura lubok fare riferimento al capitolo 3 del testo sopra citato.)

<sup>87</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.339

<sup>88</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.63

<sup>89</sup> Id., p.90-91

<sup>90</sup> La prima vera raccolta di fiabe russe fu creata dall'inglese Collins nel XVII secolo, cf. A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.32

<sup>91</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.67

<sup>92</sup> Id., p.68-69

<sup>93</sup> Id., p.71

Ogni raccoglitore poneva in rilievo caratteristiche secondo il proprio parere essenziali nella raccolta delle fiabe: Belinskij percepiva l'esigenza di pubblicazione di fiabe autentiche e per questo riteneva essenziale che le fiabe venissero registrate nel modo più fedele possibile senza abbellimenti o modifiche<sup>94</sup>, opinione condivisa in seguito anche da D.K. Zelenin e i fratelli Sokolov; D.N. Sadovnikov nelle sue raccolte introdusse quella che secondo Propp fu un'importante innovazione ovvero «l'indicò sia il luogo in cui la fiaba era stata registrata sia il nome del narratore»<sup>95</sup>.

Un altro raccoglitore di rilievo fu N.E. Ončukov, che nelle sue raccolte diede una fortissima importanza allo studio della fiaba in relazione all'ambiente in cui veniva raccontata: nella sua raccolta *Fiabe settentrionali* (1905), infatti, vengono inserite informazioni bibliografiche e una breve descrizione del novellatore oltre alle caratteristiche dell'ambiente in cui veniva narrata la fiaba<sup>96</sup>. Questa raccolta è inoltre importante per il materiale presente: a differenza degli altri raccoglitori Ončukov non subì una totale censura e gli fu concessa la pubblicazione di fiabe di tipo satirico sui popi<sup>97</sup>.

A.I. Nikiforov, invece, creò un metodo di trascrizione integrale che applicò lui stesso nella raccolta delle fiabe: la sua idea era quella di non soffermarsi sui novellatori di spicco bensì di tracciare la raccolta con una concezione più vasta «villaggi interi o, [...] intere regioni e, idealmente, tutto il paese»<sup>98</sup>.

Oltre alle diverse opinioni personali dei vari raccoglitori è possibile dividere il sistema di raccolta delle fiabe in tre fasi/periodi di raccolta<sup>99</sup>:

1. Pre Afanas'ev: le fiabe venivano raccolte come materiale per adattamento letterario attraverso un sistema non scientifico;
2. Afanas'ev: le fiabe venivano raccolte come oggetto di studio scientifico, per poi essere raccolte e pubblicate;
3. XX secolo: miglioramento delle tecniche di raccolta.

Il periodo più importante fra i tre fu il secondo, quando l'analisi della fiaba rientrava nello studio dell'arte popolare e si poneva come obiettivo quello di «determinare quei criteri che la caratterizzano come genere narrativo»<sup>100</sup> attraverso uno studio dall'aspetto scientifico-tecnico-metodologico. All'inizio però non si trattava di una effettiva analisi delle fiabe popolari bensì di una ricerca sulle *bylina* ovvero "fiabe di bogatyri", saghe sui cavalieri russi: questo causò non pochi problemi nella distinzione del genere fiaba dagli altri generi letterari come per l'appunto i romanzi cavallereschi, le saghe, le byline. Vedremo ora come gli studiosi di questo campo risolsero il problema della distinzione di questi generi con la fiaba.

---

<sup>94</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.65

<sup>95</sup> Id., p. 73

<sup>96</sup> Cf. A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.74-75 e Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.369

<sup>97</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.74-75

<sup>98</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.372

<sup>99</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.35

<sup>100</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.87



### 3.4.3. Differenziazione della fiaba dalle altre forme letterarie

I primi studi per distinguere la fiaba dagli altri generi si basarono sul criterio dell'irrealità della fiaba<sup>101</sup>.

Il primo confronto fu fatto fra le fiabe e i racconti che venivano chiamati *byli*, *bylički*, *byval'sčina*<sup>102</sup> che differivano però in modo evidente dalle fiabe per gli intrecci, la tipologia di narrazione, la poetica e la provenienza.

Si passò quindi a distinguere la fiaba dal mito: ciò che viene narrato nel mito viene presa come verità, il tempo e il luogo di narrazione sono bene identificati da toponimi e il suo scopo è quello di «spiegare lo stato del mondo e i cambiamenti introdotti nello stesso ad opera dell'eroe»<sup>103</sup>, come spiega Meletinskij. Propp, invece, afferma che il mito è “una formazione appartenente a uno stadio precedente alla fiaba”, esso ha valore sacro mentre la fiaba ha valore di divertimento<sup>104</sup>.

Nikiforov nel suo saggio “Skazka, ee bytovanie i nositeli”<sup>105</sup>, riassume in modo esaustivo la differenziazione della fiaba dagli altri generi letterari:

- *Bylina*: si distingue dalla fiaba per scopo e composizione la storia viene raccontata in versi con un rituale speciale, il tempo e il luogo di narrazione sono precisi (vengono indicati come nel mito tempo e luogo attraverso i toponimi). Per Aksakov, inoltre la fiaba si distingue dalla *bylina* per la forma, per il mezzo espressivo (raccontare per la fiaba, cantare per la *bylina*) e per la base su cui viene fondata (la fiaba si fonda sull'invenzione, mentre la *bylina* parla di fatti considerati veri)<sup>106</sup>;
- *Leggenda*: si distingue dalla fiaba per lo scopo che è quello di istruire, per il contenuto che prettamente di tipo religioso e per la costruzione del testo dove vi sono funzioni che non sono presenti nella fiaba;
- *Aneddoto*: si distingue dalla fiaba per lo scopo che è solo umoristico, per la forma concisa che narra un evento piccolo privato senza una forma compositiva e che rispetta determinati stili canonici.

Esistono inoltre delle forme miste fiabe-leggenda e fiaba-aneddoto che formano categorie a sé stanti.

Quando la fiaba fu parzialmente divisa dagli altri generi letterari, alcuni studiosi crearono degli indici di classificazione delle fiabe come vedremo di seguito.

---

<sup>101</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.23

<sup>102</sup> Racconti rurali, della vita quotidiana a cui il popolo credeva come veri e dove i personaggi sono spiriti dei boschi, rusalki, e altre creature demoniache dai poteri soprannaturali.

Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.29 e A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.27

<sup>103</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.81

<sup>104</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.24

<sup>105</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.26-27

<sup>106</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.94

#### 3.4.4. La classificazione delle fiabe e la loro suddivisione

Il primo studioso sovietico a imbattersi nella necessità di dividere le fiabe per categorie fu A.N. Afanas'ev, che come hai visto in precedenza, nella seconda edizione della sua raccolta di fiabe le riorganizzò in modo sistematico: Afanas'ev però non divise la raccolta in parti e non diede dei titoli alle sezioni.

Propp in *La fiaba russa* delinea quanto fatto da Afanas'ev suddividendo la raccolta e dando dei titoli per cada sezione, o meglio, escludendo le bylini, le bylički e le saghe, ricava una classificazione rigorosa che comprende due categorie: le fiabe di animali e le fiabe di uomini. Quest'ultime si suddividono in fiabe di magia e fiabe novellistiche che comprendono gli aneddoti. Afanas'ev però non aveva individuato la categoria delle fiabe cumulative. Secondo Propp quindi la suddivisione delle fiabe avviene per quattro categorie: di animali, di magia, novellistiche e cumulative<sup>107</sup>.

Anche Nikiforov creò una suddivisione delle fiabe in due grandi gruppi: le fiabe naturali e le parodie delle fiabe. Ci soffermeremo solo sulle fiabe naturali, in quanto forme pure, che egli suddivise nelle seguenti categorie: le fiabe-prefiabe, le fiabe di magia, le fiabe di vita quotidiana in stile novella, le fiabe con contenuto religioso, le fiabe per bambini<sup>108</sup>. Nikiforov ritenne opportuno specificare la presenza delle fiabe-prefiabe come categoria a sé stante, e la presenza di alcune fiabe tipicamente per bambini, quest'ultime tendenzialmente contengono una morale.

Un sistema di classificazione più articolato fu creato dal finlandese Antti Aarne, che creò l'*Indice dei tipi fiabistici*. In questo indice ogni *tipo fiabistico*<sup>109</sup> è stato catalogato con un nome, un numero e un breve riassunto schematico. Questo indice utilizza una cifra numerica come segno convenzionale che può essere utilizzato per indicare le fiabe indipendentemente dalla lingua in cui è stata raccolta<sup>110</sup>.

La grande qualità di questo indice è dovuta al fatto che ogni studioso poteva inserire all'interno di questo indice le varianti presenti nella propria cultura come fece il professor N.P. Andreev nel caso delle fiabe russe, o lo studioso S. Thompson nel caso americano. Questo indice però presenta alcuni difetti nello smistamento delle fiabe nelle categorie proposta dallo stesso Aarne<sup>111</sup>. L'indice creato da Aarne è tutt'oggi comunque usato, seppur con qualche modifica, per confrontare le fiabe a livello mondiale.

Furono creati inoltre altri indici in ambito russo per classificare le fiabe, uno di questi è quello di A.M. Smirnov che nel suo *Indice sistematico dei temi e della variante delle fiabe popolari russe* suddivideva le fiabe in tre categorie: fiabe di animali, fiabe di animali e uomini e fiabe di lotta contro lo spirito maligno. Quest'indice però risulta poco chiaro e incompiuto.

---

<sup>107</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.42-43

<sup>108</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.29-30

<sup>109</sup> con *tipo fiabistico* Aarne intende l'intreccio

<sup>110</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.44

<sup>111</sup> si veda ad esempio il caso della fiaba di Cenerentola, in russo Zoluška, presentato da Propp  
Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.4

In questa tesi terremo in considerazione solo la categoria delle fiabe di magia<sup>112</sup>, fiabe nelle quali incontriamo la figura di Baba-Jaga.

### 3.4.5. La derivazione dal mito secondo gli studiosi russi

Fu solo intorno agli anni 40 (dell'800) che gli studi svolti portano ad una comprensione della fiaba come genere a sé stante e a non confonderla più con gli altri generi narrativi<sup>113</sup>. Fra il 1840 e il 1870 gli studi russi si concentrano sul passato della fiaba, sulla sua origine, la sua derivazione dal mito.

Gli studi della fiaba si concentrarono quindi sulle sue origini, portando in luce la sua derivazione dal mito, anche se i diversi studiosi ebbero diverse opinioni relativamente al tipo di derivazione: alcuni, infatti, vedevano nella fiaba la deformazione del mito, altri una perdita di importanza a livello sociale del mito che degradandosi è diventato fiaba, altri molto spesso per spiegare le origini della fiaba, si affidarono a confronti con altri generi letterari che ritenevano affini nell'origine.

Il teorico dell'epos F.I. Buslaev, riteneva che la fiaba derivasse dalla bylina e che questi due generi derivassero entrambi dal mito<sup>114</sup>. Della stessa opinione ritroviamo sempre in *La fiaba russa* lo studioso Kotljarevskij: Propp riferisce l'opinione di Kotljarevskij, ovvero, che le fiabe russe derivino dalle bylini/mito canzoni prese come verità, mito o credenza che "deformandosi a poco a poco, ha assunto un carattere fantastico nella forma prosastica della fiaba"<sup>115</sup>.

Possiamo quindi notare come entrambi gli studiosi considerano la fiaba una deformazione del mito.

Per quanto riguarda la deformazione dal mito, prendiamo questa affermazione come dato di fatto insieme alle altre ipotesi che vedremo in seguito, è però necessario screditare l'opinione che la fiaba derivi dalla bylina e per farlo facciamo riferimento allo slavofilo K. Aksakov che attraverso un principio folclorico<sup>116</sup> spiegava come la fiaba e la bylina fossero da considerare due entità distinte, e quindi non una derivante dall'altra.

Afanas'ev, invece, sostiene una linea di pensiero diametralmente opposta, affermando che "la fiaba è il mito più antico e dalla fiaba derivano sia la bylina sia la leggenda"<sup>117</sup>, ma a questa linea di pensiero Afanas'ev arrivò per via empirica e non scientifica, ed è quindi difficile da tenere in considerazione questa sua ipotesi in quanto per l'appunto non è sostenuta da dati scientifici ma da sole supposizioni di Afanas'ev. Inoltre, altri studi dimostrano come sia la fiaba, che la bylina, che la leggenda abbiano tutte origini dal mito, e che quindi non derivano l'una dall'altra.

---

<sup>112</sup> nell'indice di Aarne queste fiabe sono comprese fra i numeri 300 - 749 dove sono divise per categorie.

<sup>113</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.91-92

<sup>114</sup> Id., p.95

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Aksakov distingueva la fiaba dalla bylina oltre che per la forma, anche un mezzo espressivo.

Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.94

<sup>117</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.95

Sempre in *La fiaba russa* Propp ci propone un'ulteriore chiave di lettura sull'origine della fiaba, proposta dallo studioso I.M. Tronskij che dopo aver svolto degli studi sul legame tra mito e fiaba, afferma che «il mito, dopo aver perso la sua importanza sociale, diviene fiaba.»<sup>118</sup> Possiamo quindi vedere che per Tronskij la fiaba non è una deformazione del mito bensì una mutazione del mito dovuta alla sua perdita di importanza a livello sociale.

In tutti i casi proposti però l'unica conferma è che la fiaba presenta una diretta discendenza genetica dal mito<sup>119</sup>. Meletinskij nel suo articolo *Mifi i Skazka*<sup>120</sup> spiega il processo di trasformazione dal mito alla fiaba:

Но при всех условиях, деритуализация, десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических «событий», развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные — все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку<sup>121 122</sup>.

Ma sotto tutte le condizioni, la deritualizzazione, la desacralizzazione, l'indebolimento della fede ferrea sulla verità degli eventi mitici, lo sviluppo di una coscienza dell'invenzione, la perdita della concretezza etnografica, la sostituzione degli eroi mitici con persone ordinarie, del tempo mitico a quello indefinito delle fiabe, l'indebolimento o la perdita dell'eziologia, il trasferimento di attenzione dal destino collettivo a quello individuale - tutti questi sono momenti, passaggi del processo di trasformazione dal mito alla fiaba.

Quanto affermato da Meletinskij, ci permette di capire l'importanza del legame tra fiaba e rito che analizzeremo in seguito: le tracce del rito, infatti, come afferma Propp sono fondamentali nella fiaba

«La fiaba non è nata come un genere letterario definito. Essa ha radici nella vita rituale e di culto dei popoli, si sviluppa - come abbiamo visto - dal mito.»<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.171

<sup>119</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.118

<sup>120</sup> Traduzione personale: *Mito e fiaba*

<sup>121</sup> E.M. Meletinskij, *Mifi i skazka*, in: *Fol'klor i ètnografija*, otvetstvennyj redaktor doktor filologičeskich nauk B.N. Putilov, Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1970, p.142

<sup>122</sup> No pri vsech uslovijach, deritualizacija, desakralizacija, oslablenie strogoj very v istinnost' mifičeskich «sobytij», razvitie soznatel'noj vydumki, poterja ètnografičeskoj konkretnosti, zamena mifičeskich geroev obyknovennymi ljud'mi, mifičeskogo vremeni skazočno-neopredelennym, oslablenie ili poterja ètiologizma, perenesenie vnimanija s kollektivnyh sudob na individual'nye — vse èto momenty, stupen'ki processa transformacii mifa v skazku

<sup>123</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.374

### 3.5. Il legame tra fiaba e rito

«La favola conserva nel suo intimo le tracce del più antico paganesimo, gli usi e i riti arcaici. Essa si trasforma gradualmente e anche queste trasformazioni, metamorfosi, sono sottoposte a leggi determinate.»<sup>124</sup>

Ciò che viene narrato nelle fiabe molto spesso ci è di difficile comprensione: il perché di determinate azioni, la mancanza delle motivazioni che spingono i personaggi ad agire, il perché determinate situazioni abbiano sempre luogo nel bosco, o nella capanna all'interno di esso, perché esiste l'altro regno e come nel suddetto non si possa sorridere, tutto questo viene spiegato dal forte legame della fiaba con i riti.

Tutti gli intrecci che si vanno a creare nella narrazione della fiaba nascono in realtà non da una semplice fantasia del narratore bensì da un'esigenza storica: gli studi di Propp mettono in luce questo sottilissimo e fondamentale aspetto sfuggito ad altri studiosi dell'epoca, che non avevano capito che il modo più corretto di studiare le fiabe fosse quello di analizzare l'intreccio dal momento in cui era stato concepito, tenendo in considerazione nella sua analisi tutti gli elementi sociali, culturali ed economici che spingono la nascita di quel preciso intreccio.

Propp parte dal presupposto che le fiabe, o meglio che i suoi intrecci, nascano per opporsi a situazioni sociali, culturali ed economiche, ritenute obsolete, inadeguate, inutili. Nei popoli primitivi per spiegare avvenimenti e/o catastrofi naturali furono creati dei racconti mitici che ne spiegassero la causa, e in contemporanea nacquero rituali con lo scopo di propiziarsi le divinità legate a questi fenomeni.

Dai riti nacquero i miti e con la perdita di importanza di quest'ultimi, anche i rituali entrarono man mano in disuso, in alcuni casi vennero considerati pratiche al limite del barbarico ed è in questo preciso momento storico che nasce l'intreccio delle fiabe con lo scopo di condannare questi rituali attraverso la figura dell'eroe che non è più un eroe mitico o un semidio, bensì un comune mortale dalle grandi doti.

Come afferma Propp infatti «l'intreccio [...] nasce dall'esigenza di opporsi a questo rituale, un tempo ritenuto sacro necessario e poi considerato terribile e inutile; inoltre sorge là dove erano esistiti certi riti, a quello stadio dell'economia agricola in cui le idee primitive cominciano ad estinguersi»<sup>125</sup>.

Sempre Propp, riferendosi all'intreccio conosciuto come lotta contro il drago e liberazione della fanciulla spiega il processo che passa dal rito all'intreccio della fiaba:

---

<sup>124</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.93

<sup>125</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p. 269

Il suo sviluppo ha tre stadi: il primo è il rito realmente esistito; il secondo stadio è il mito. Il rito è stato abbandonato e viene recepito come qualcosa di ripugnante ed empio [...]. Il popolo crede al mito, il suo contenuto ha carattere sacro e rappresenta una tradizione sacra del popolo. Il terzo stadio è la fiaba; alcuni tratti dell'intreccio cambiano, ma resta il nucleo. Il racconto viene considerato un'invenzione. L'immagine dell'eroe desta ammirazione per il coraggio e la bellezza, non è un dio, ma un uomo, un principe, idealizzato e bello.<sup>126</sup>

In *Edipo alla luce del folclore* Propp propone diversi esempi di come dal rito si sia passati ad un'usanza, al racconto sacro, alla fede dominante, alle saghe e alle fiabe; nello specifico riprenderemo il rituale del riso nel folclore, perché fortemente legato a quello che nelle fiabe viene definito l'altro regno, e il rito di iniziazione che presenta un legame di estrema importanza con la figura di Baba-Jaga.

### 3.5.1. Il rito dell'inumazione per spiegare il processo di evoluzione *rito – mito - fiaba*

Prima di addentrarci nella breve analisi del legame con il mondo dei morti e del rito di iniziazione però, è opportuno soffermarsi brevemente sul rituale dell'inumazione: questa pratica diffusa anche in Asia viene osservata nei suoi studi da Zelenin; Propp citando questo studioso, rende l'idea che nei popoli come i lopari esisteva la credenza che dopo aver cacciato un animale e averne mangiato le carni, ricavati dalla carcassa tutte le parti che potessero tornare utili al popolo, tutte le ossa dell'animale dovevano essere inumate allo scopo di far rinascere l'animale. Esistevano due tipi di fede nella resurrezione dell'animale: la prima dove l'animale resuscitava affinché potesse tornare ad essere un animale da cacciare, la seconda l'animale resuscitava o continuava a vivere nell'altro mondo; quest'ultima opzione è collegata all'immagine che nell'aldilà assume la forma del corpo del defunto sia quella di un animale. Come osserva Propp entrambe le opzioni di fede presentate sopra sono riflesse all'interno della fiaba<sup>127</sup>.

Con il cambiare della società però anche i riti cambiano forma adeguandosi alle nuove esigenze, Propp riferendosi sempre al rito dell'inumazione spiega che «con lo sviluppo dell'agricoltura diventano necessari riti magici più forti che assicurino la fecondità. La vecchia usanza propria dei cacciatori acquista nuove forme e nuova interpretazione: si uccidono e si tagliano gli uomini e le parti e le ossa del loro corpo sono sepolte nei campi per provocare la crescita rigogliosa»<sup>128</sup>.

L'evoluzione del rito prosegue nel corso dei secoli e continua a mutare: con l'avanzare di un'agricoltura più razionale anziché sotterrare carne viva per rendere il terreno fertile si inizia a concimarlo ma le persone che possono accedere a un'agricoltura più razionale sono molto poche e di conseguenza «i contadini sfruttati continuano a vivere secondo le tradizioni millenarie, rispettando, di nascosto dalla chiesa, le antiche usanze e cerimonie e raccontando le antiche fiabe. Cose entrambe che sono perseguitate dalla

---

<sup>126</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.272

<sup>127</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.19

<sup>128</sup> Id., p.23

chiesa e dal potere statale (decreti contro i narratori professionali di fiabe, ecc.). I solenni riti pubblici di un tempo si sono trasformati in superstizioni (cioè in riti residui), mentre i racconti-miti sacri sono diventati fiabe»<sup>129</sup>.

È possibile quindi affermare che a seconda del tipo di rituale presente nell'intreccio della fiaba si può creare una linea cronologica dove mettere in ordine non solo le fiabe in generale ma soprattutto capire quale variante è nata prima. La stessa cosa è possibile nel caso di determinati personaggi che nelle fiabe più antiche non sono presenti.

### 3.5.2. Il divieto del riso e il legame con il mondo dei morti

Nella fiaba spesso troviamo il divieto di ridere al vivo che deve penetrare nel regno dei morti: gli intrecci caratterizzati da questo divieto, se originali, lasciano intravedere le basi sciamaniche ed economiche sulle quali si fondano. Il divieto si spiega con il fatto che «un vivo penetrato nel regno dei morti non deve far vedere di essere vivo, altrimenti rischia di suscitare l'ira degli abitanti di quel regno, come un empio che abbia varcato una soglia proibita. Ridendo, egli rivela di essere vivo»<sup>130</sup>; tutto ciò è dovuto al fatto che il riso è una caratteristica della persona viva.

Il concetto dell'ira degli abitanti del regno dei morti è fortemente esaltato nelle credenze eschimesi, dove per accedere al mondo superiore, l'anima o lo sciamano «viene a trovarsi in cima a un'alta montagna, dove abita una stranissima vecchia. Si chiama Tagliatrice delle interiora.»<sup>131</sup>. La vecchia viene descritta con caratteristiche fisiche grottesche, compie azioni ilari, ma diventa brutale se si ride alle sue gesta:

Se la si guarda senza ridere, non c'è alcun pericolo. Ma non appena le labbra si contraggono in una smorfia, essa butta il tamburello, afferra l'insolente lo scaraventa per terra. Poi prende il coltello, gli squarcia il ventre, ne strappa le interiora, le getta nel mastello e le divora con avidità<sup>132</sup>.

Come afferma Propp, nelle fiabe russe questa figura è rappresentata da Jaga, che è posta a guardia alle porte dell'altro mondo<sup>133</sup>.

Il divieto di ridere non termina all'entrata del mondo dei morti bensì permane anche nell'altro mondo dove in generale non si può ridere in quanto caratteristica dei vivi e non dei morti. Questo divieto però non è solamente legato al mondo dei morti, o meglio è legato ad esso tramite la vita rituale, in quel rito che rappresenta la discesa nella religione della morte e ritorno da essa, ovvero il rito iniziatico al quale sono sottoposti i giovani nell'età puberale.

---

<sup>129</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.35-36

<sup>130</sup> Id., p.51

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Id. p.52

<sup>133</sup> Ibid.

Esistono inoltre altri divieti legati all'altro mondo quali: sbadigliare, parlare, dormire, mangiare, guardare e molti altri<sup>134</sup>. Tutti questi divieti si basano sulla contrapposizione tra la vita e la morte: la morte viene vista come un'altra vita ma dalle caratteristiche opposte<sup>135</sup>.

### 3.5.3. Il riso come creatore di vita

In contrapposizione al legame tra il riso e il mondo dei morti, esiste anche il legame tra il riso e la creazione della vita.

Sempre dagli studi svolti da Propp possiamo affermare che esiste il concetto del rituale del riso connesso alla nascita di una nuova creatura: «Al centro di tutto c'è la donna, la donna-madre, la possente sciamana, la donna-procreatrice, la dea del parto»<sup>136</sup> ma non vi è una presenza maschile, o nel caso vi sia, risulta insignificante. La donna crea la vita attraverso la forza del riso che viene considerato sessuale ma non erotico. In *Edipo alla luce del folclore* Propp afferma che:

Questa antichissima cultura, evidentemente matriarcale, crea la madre senza marito. Tale è la vecchia, sopra ricordata, degli eschimesi. Essa è spiccatamente sessuale, ma non erotica. Non conosce consorte. È la signora delle piogge. Tale anche è Jaga, dagli spiccati attributi della fecondità femminile, madre e signora degli animali. Ma neppure Jaga conosceva e conosce consorte<sup>137</sup>.

Secondo quanto afferma Propp quindi, la figura di Baba-Jaga rappresenta la Madre da cui tutto il popolo discende, come si vede nei riti di iniziazione, di conseguenza, rappresenta e simboleggia la fecondità femminile. Si può quindi affermare un parallelismo, o un legame, tra la figura di Baba-Jaga e la figura di Demetra: come afferma Propp infatti «probabilmente Demetra riflette sempre la linea antica della madre senza marito»<sup>138</sup>. Altra figura legata al concetto di Madre è Circe che come afferma Propp «È la detentrica totemica matriarcale autonoma della stirpe, la maga, la dominatrice degli animali. Il marito non resta con lei.»<sup>139</sup>. È possibile notare quindi come le figure di Demetra e Circe siano molto simili a quella di Jaga.

---

<sup>134</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.53-54

<sup>135</sup> Id., p.54

<sup>136</sup> Id., p.62

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Id., p.71

<sup>139</sup> Id., p.110



### 3.5.4. Il rito dell'iniziazione

«Le fiabe presentano in forma simbolica le difficoltà, i limiti e le paure che incontreremo [...]»<sup>140</sup>

«[...] è evidente che la fiaba è un pretesto per iniziare i bambini al mondo degli adulti.»<sup>141</sup>

Come detto in precedenza le fiabe presentano un forte legame con il rito dell'iniziazione: spesso viene raffigurato con l'allontanamento del figlio dai genitori attraverso quella che è una presunta morte, presunta in quanto non effettiva per il bambino, ma per i genitori, il bambino è morto (si prenda ad esempio il caso di Edipo che viene condannato a morte dai genitori, ma in realtà sopravvive e riceve un'educazione lontano dai genitori). I segni di questa presunta morte rimangono sul bambino e serviranno in seguito a riconoscerlo.

Propp spiega con queste parole in cosa consisteva il rito:

Si suppone che durante il rito il ragazzo muoia e che successivamente risorga un uomo nuovo. È la cosiddetta morte temporanea. La morte e la resurrezione sono il risultato di azioni raffiguranti la scomparsa del neofita inghiottito o divorato da un animale mostruoso. È come se il giovane venisse inghiottito da questo animale e, trascorso un certo tempo nel suo ventre, ritornasse alla luce, cioè venisse sputato fuori o vomitato<sup>142</sup>.

Il rito di iniziazione ha luogo nella foresta. Quanto avviene nella foresta, o nella capanna all'interno di essa, per il neofita sono la circoncisione e svariate torture che lasciano sulla pelle di quest'ultimo i segni della morte temporanea; il neofita pensa di essere in balia dello spirito della foresta. Nella fiaba si ripresenta la stessa situazione del rito iniziatico: l'eroe viene torturato all'interno della capanna dallo spirito della foresta: in alcune fiabe Jaga, che, come vedremo, rappresenta anche lo spirito della foresta, picchia l'eroe e strappa una striscia di pelle dalla sua schiena, come accadeva nei riti di iniziazione ai neofiti.

Nel rito d'iniziazione avveniva anche la mutilazione di un dito della mano, solitamente il mignolo della mano sinistra; nella fiaba è rimasta la perdita di un dito da parte dell'eroe in varie situazioni: in particolare osserviamo la perdita del dito presso la strega che lo asporta per controllare se il ragazzo è stato nutrito a sufficienza prima di essere mangiato<sup>143</sup>.

Sempre collegato al rito dell'iniziazione era importante l'azione del fuoco: nei riti vi erano varie forme dell'uso di quest'ultimo sui neofiti, forme sulle quali non ci soffermeremo. È importante notare che nel

---

<sup>140</sup> Cagnolati A., *Fra intrecci di parole e fiabe controvento. Note preliminari*, in: Articoni A. & Cagnolati A., (Eds.). (2019), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche.*, Salamanca, FahrenHouse, p.8

<sup>141</sup> Armenise G., De Leo D., *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in: Articoni A. & Cagnolati A., (Eds.). (2019), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche.*, Salamanca, FahrenHouse, p.73

<sup>142</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.177

<sup>143</sup> Id., p.212

passaggio dal rito alla fiaba a bruciare non è più il neofita, bensì come afferma Propp «al posto dei bambini viene sottoposto all'azione del fuoco colui che li voleva bruciare»<sup>144</sup>, quindi nelle fiabe ad essere bruciata è la strega, e non più il bambino.

Il culmine del rito di iniziazione era rappresentato dalla consegna dell'aiutante protettore al neofita:

nel rito questa cessione è lo scopo della cerimonia: il rito viene compiuto proprio per questo. Successivamente si è conservata la funzione, e si sono conservate alcune circostanze che la accompagnavano, ma è mutato il personaggio del donatore e sono state quindi apportate le necessarie modifiche alla motivazione<sup>145</sup>.

Questo aiutante era legato alla figura totem della tribù: come afferma Propp il legame totemico rappresentava una linea diretta con la discendenza femminile della tribù. Nella fiaba, la consegna dell'aiutante protettore si trasforma nel dono magico o nell'aiutante magico che molto spesso viene donato dalla strega, che, come vedremo, è la forma di donatore più antico. Il fatto che sia la strega a donare è collegato al concetto del riso come dono, ma anche al concetto femminile del rito.

Altre pratiche tipiche del rito di iniziazione verranno spiegate in seguito.

#### 3.5.4.1. Il rito e la foresta

Nei suoi studi Propp riscontra come il rito di iniziazione abbia luogo nella foresta, a volte nella capanna all'interno della foresta, ma in tutti i casi la percezione è quella di essere lontani da casa.

Questo luogo è difficile da raggiungere, «la via che porta a questo luogo non è nota a nessuno»<sup>146</sup> come spiega Propp. Nelle fiabe tutto ciò viene rappresentato dall'altro regno: questo avviene grazie al fatto che «la finzione rituale dell'inscienza acquista nel folclore un carattere di reale oscurità, e la misteriosità del luogo si manifesta nei nomi fantastici, coi quali nel portatore della tradizione non si lega alcuna rappresentazione concreta, tranne la rappresentazione della lontananza»<sup>147</sup>. Com'è quindi possibile vedere, ciò che viene sperimentato nel rito a livello spaziale viene trasportato nella fiaba.

Il dettaglio della foresta o del bosco come luogo per il rito di iniziazione è di importanza fondamentale per il legame che ha con la fiaba: come afferma Propp «questo bosco non viene mai descritto nei particolari: è buio, terribile, misterioso, convenzionale ma assai verosimile»<sup>148</sup> e nella fiaba il bosco «circonda l'altro reame e la strada che porta all'altro mondo passa attraverso il bosco»<sup>149</sup>; inoltre «il bosco nella fiaba svolge in linea di massima il ruolo di ostacolo che impedisce il cammino»<sup>150</sup> e come vedremo, a seconda del caso, impedirà il cammino non solo all'eroe bensì anche l'antagonista.

---

<sup>144</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.220

<sup>145</sup> Id., p.275

<sup>146</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.114

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.178

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Ibid.

Con *cammino* non si intende solo il percorso svolto dall'eroe per raggiungere l'altro regno, bensì vi sono riferimenti al percorso che compie il defunto per raggiungere l'altro mondo; vi è quindi un legame con l'antico rituale funerario: «si supponeva infatti che il morto viaggiasse a piedi in un altro mondo»<sup>151</sup>.

Il percorso dell'eroe all'interno di questo bosco rappresenta il percorso dell'iniziazione, con l'addentrarsi del protagonista nel bosco inizia il rito vero e proprio. Nella sua analisi della foresta Propp riscontra come «Il bosco della fiaba rispecchia da un lato il ricordo del bosco come luogo nel quale si compiva il rito e, dall'altro, quello dell'accesso al regno dei morti»<sup>152</sup>: l'accesso a questo regno nelle fiabe russe, infatti, avviene nel bosco passando attraverso la casa di Baba-Jaga, ovvero, l'izba su zampe di gallina. Approfondiremo in seguito le caratteristiche dell'izba in un capitolo a sé stante.

#### 3.5.4.2. Il rito e la morte

Fra le altre caratteristiche del rito di iniziazione vi è il suo stretto legame con la morte: nel rito iniziatico, infatti, l'iniziato sperimenta la morte della sua parte bambina e la rinascita nella nuova forma adulta. Con la rinascita al giovane viene assegnato un nuovo nome che simboleggia la nuova vita, l'essere diventato adulto, dell'iniziato<sup>153</sup>.

Propp riferisce che alcuni riti di iniziazione prevedevano l'accecazione temporanea dei neofiti con la calce: anche questo è un segno della morte temporanea che sperimenta il neofita<sup>154</sup>. La cecità viene associata, come vedremo in seguito nell'analisi della figura della strega, al regno dei morti che non possono vedere i vivi. Il colore bianco della calce che acceca il neofita simboleggia la morte e l'invisibilità<sup>155</sup>: il neofita, nella sua morte temporanea non viene visto, o non viene riconosciuto come vivo, da parte degli abitanti del regno dei morti. È necessario però notare che nella fase di passaggio tra il rito e la fiaba avviene un'inversione: nel rito ad essere accecato è il neofita, nella fiaba la strega<sup>156</sup>.

Vedremo nella Parte seconda il legame tra la strega e la cecità.

---

<sup>151</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.250

<sup>152</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.179

<sup>153</sup> Propp V. Ja., *Edipo alla luce del folklore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.113

<sup>154</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.195

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

### 3.5.4.3. Il carattere femminile del rito

Lo scopo del rito era, quindi, quello di identificare l'iniziato che superava il rito come un adulto e serviva a prepararlo al matrimonio che gli consentiva di entrare a far parte della famiglia della sposa: questo perché all'epoca dei riti, il matrimonio aveva carattere matriarcale. Nelle fiabe riscontriamo esattamente questa situazione dove il protagonista dopo aver superato tutte le difficoltà nell'arco della narrazione va nel regno della futura moglie<sup>157</sup>. La divisione del regno o la cessione di esso per parte maschile avviene solo in quelle fiabe che possiamo considerare più recenti, dove il patriarcato prende il sopravvento sul matriarcato.

Propp afferma che il rito iniziatico è legato all'essenza femminile, in quanto il rito stesso si svolge sotto quello che è il segno del principio femminile: gli iniziati hanno infatti quella che viene definita «una misteriosa madre comune, che nessuno vede, ma di cui si parla»<sup>158</sup>. Nelle tribù della Nuova Pomerania questa madre comune viene descritta come una donna malata, che soffre di accessi e che quindi non può camminare: a tal proposito Propp afferma che «il fatto che questa madre sia zoppa corrisponde all'incapacità di camminare della strega»<sup>159</sup>. Il legame fra la Madre e la strega si manifesta non solo nella fisicità delle due donne, ma anche nel ruolo della persona che effettua il rito: questa persona rappresenta la strega o una maschera di carattere femminile. A compiere il rito di iniziazione, infatti, vi è spesso una maschera rappresentante una bestia che viene identificata come una femmina d'animale, se è lo sciamano a compiere il rito quest'ultimo presenta attributi femminili, tutto ciò, è dovuto al legame tra rito iniziatico e l'essenza della donna-madre.

Ulteriore caratteristica femminile nel rito di iniziazione è il fatto che lo stesso neofita durante il rito immagina di trasformarsi in donna: Propp citando Nevermann e Parkinson afferma «Il suo nome segreto talvolta è femminile. Il più alto livello di iniziazione comprende la capacità di trasformarsi in donna»<sup>160</sup>. La trasformazione avviene nel bosco, che assume quindi una connotazione sacra: come spiega Propp, in questo bosco gli uomini si trasformano in donne e per questo motivo evitano di entrarvi; da questo deriva il concetto del bosco proibito<sup>161</sup>.

Il rito iniziatico è anche legato da un'educazione lontana dai genitori, ovvero la fase di allontanamento dell'iniziato dal nucleo familiare. Questo tipo di educazione richiama anch'esso il carattere femminile<sup>162</sup>. Nella fiaba il protagonista, sempre nel periodo dell'educazione, acquisisce le qualità di *capo* che sono legate alla magia totemica e l'educazione che veniva impartita agli iniziati nel periodo dell'iniziazione<sup>163</sup>.

---

<sup>157</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.119

<sup>158</sup> Id., p.111

<sup>159</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.231

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Propp V.Ja., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-culturale*, p.112

<sup>163</sup> Id., p.116

### 3.5.5. La fine del rito

Da questa breve analisi sul rito si è potuto osservare il forte legame tra la fiaba e rito, e per spiegare l'importanza di quest'ultimo ci vengono in aiuto le parole di Propp:

Quando il rito andò estinguendosi si rese necessario il mutamento dell'opinione pubblica. I benefici acquisiti con l'atto dell'iniziazione risultarono incomprensibili e l'opinione pubblica si vide costretta a mutare condannare questo rito pauroso. questo momento è appunto il momento della nascita del soggetto. La *fiaba* non poteva sorgere fino a che il rito restava qualcosa di vitale<sup>164</sup>.

Il momento del distacco dal rito è l'inizio della storia della fiaba mentre il suo sincretismo col rito ne rappresenta la preistoria<sup>165</sup>.

Con la comparsa dell'agricoltura e della religione agricola tutta la religione «silvestre» si trasforma in una vera diavoleria: il grande mago si trasforma in malvagio stregone, la madre e la signora degli animali diventa una strega che porta via i bambini per divorarli, e non in forma simbolica. Il nuovo modo di vita, che aveva distrutto il rito, eliminò anche i suoi creatori e portatori: la strega che brucia i bambini viene bruciata essa stessa dal narratore, portatore della tradizione epica fiabesca. questo motivo non lo troviamo né nei riti né nelle credenze. Esso compare appena il racconto comincia a circolare indipendentemente dal rito dimostrando così che il soggetto non è stato generato nel periodo in cui vigeva quel modo di vita che aveva generato il rito ma in un momento successivo, quando un nuovo modo di vita ha sostituito quello precedente e ha trasformato ciò che era sacro e terribile in grottesco semi-epico e semi-comico<sup>166</sup>.

Queste affermazioni non spiegano solo il fortissimo legame tra fiaba e rito, bensì, spiegano anche la nascita della fiaba. Inoltre, con la comparsa dell'agricoltura, la società passa definitivamente dal matriarcato al patriarcato: la successione avviene secondo linea maschile della stirpe, compaiono la proprietà e l'ereditarietà e con esse la figura dell'uomo antenato. Da qui inizia anche la vita del donatore maschile nelle fiabe.

Ci si pone quindi il quesito se l'ambiguità del personaggio di Baba-Jaga nasca in questo preciso momento storico: con la comparsa del culto dell'antenato maschile finisce l'era della strega buona? Se il donatore più antico nella sua forma pura è la strega, con la comparsa del donatore maschile, Baba-Jaga muta il suo ruolo e diventa antagonista? Tenteremo di rispondere a questi quesiti analizzando alcune fiabe nella Parte terza.

---

<sup>164</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.204 (enfasi come in originale)

<sup>165</sup> Id., p.475

<sup>166</sup> Id., p.232-233

Infine, Propp sostiene, dopo aver concluso i suoi studi sui motivi legati al complesso dell'iniziazione<sup>167</sup>, che «il ciclo dell'iniziazione è il fondamento più antico della fiaba»<sup>168</sup>. Al ciclo dell'iniziazione è necessario collegare il ciclo delle idee relative alla morte<sup>169</sup>, i motivi e le funzioni ad esso collegate costituiscono, per la maggior parte, «gli addendi fondamentali della fiaba»<sup>170</sup>. La somma dei due cicli fornisce «gli elementi strutturali fondamentali della fiaba»<sup>171</sup>.

### 3.5.6. Il legame tra i riti e Baba-Jaga

Si è parlato di una madre comune degli iniziati, di una vecchia strana donna, della femminilità nel rito, del dono che passa attraverso la strega, di una capanna nel bosco dove hanno luogo i riti, del legame con il rito e la morte temporanea: tutti elementi che si riscontrano nella figura di Baba-Jaga.

Come vedremo attraverso l'analisi delle fiabe molte delle caratteristiche riscontrate nel rito, nel mondo delle fiabe russe sono legate alla figura di Baba-Jaga, l'ambigua strega. Inoltre, se consideriamo il fatto che il ciclo di iniziazione è lo schema più antico su cui si basano le fiabe, e che la strega è il donatore originale, è possibile affermare che il personaggio della strega e i motivi, le funzioni, che rientrano nel ciclo dell'iniziazione rappresentano delle costanti di autenticità e originalità, nonché di forme primarie della nascita della fiaba, andando quindi a creare delle basi per una datazione cronologica delle fiabe.

Aspetti più dettagliati del ruolo della strega nel rito verranno analizzati nell'approfondimento relativo alla figura della strega e nella sua specificità russa con la figura di Baba-Jaga.

---

<sup>167</sup> cf. Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.470 per approfondire nello specifico tutti i motivi.

<sup>168</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.470

<sup>169</sup> cf. Id., p.470-471 per approfondire nello specifico tutti i motivi.

<sup>170</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.471

<sup>171</sup> Ibid.

## 4. Le caratteristiche e la struttura della fiaba e della fiaba di magia

“La ricchezza della fiaba non è nella composizione  
ma nel modo multiforme in cui si realizza  
ciascun elemento compositivo”<sup>172</sup>.

“L'originalità della fiaba russa non sta nel suo intreccio ma,  
[...] nelle sue peculiarità stilistiche”<sup>173</sup>

Abbiamo visto come i fondamenti della fiaba si basino sui riti e in particolare sui motivi legati al ciclo dell'iniziazione e a quello della morte che insieme creano gli elementi fondamentali della fiaba: ma cosa sono i motivi, come si compongono? Perché questi motivi sono caratteristici della fiaba e in che modo?

In questo capitolo verranno quindi analizzate le caratteristiche del genere letterario fiaba, dapprima quelle generali, poi in seguito quelle specifiche della fiaba di magia. Si proseguirà poi con l'analisi della struttura della fiaba e le funzioni specifiche della fiaba di magia.

### 4.1. Le caratteristiche della fiaba

A fine del periodo imperiale e durante il periodo sovietico furono molti gli studi relativi alla fiaba e alle sue caratteristiche distintive, di seguito vengono brevemente introdotte quelle che sono le peculiarità di questo genere narrativo e nello specifico quelle caratteristiche proprie delle fiabe di magia, oggetto della nostra analisi.

Partendo dall'assunto che la fiaba è un genere narrativo fantastico, una caratteristica che la contraddistingue è il fatto che alla sua veridicità non si crede, come abbiamo visto nella definizione di Bolte e Polivka. Ad ulteriore conferma dell'affermazione di questi due studiosi, Propp in *La fiaba russa* cita V.G. Belinskij che nel suo libro *Stat'i o narodnoj poezii*<sup>174</sup> confrontando la *bylina* e la fiaba, riferendosi a quest'ultima afferma: «il narratore non crede egli stesso a ciò che racconta»<sup>175</sup>.

È interessante come invece dal punto di vista di J.R.R. Tolkien la fiaba rappresenti il vero, o per essere precisi, rappresenta il vero in accordo con le leggi di quel mondo<sup>176</sup>.

Riprendendo la definizione proposta da Nikiforov<sup>177</sup> è possibile notare altre caratteristiche della fiaba quali: la sua caratteristica di narrazione orale, lo scopo di intrattenimento, l'avvenimento insolito nella sfera quotidiana e la forma specifica della costruzione del testo. Abbiamo già analizzato in precedenza la

---

<sup>172</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.173

<sup>173</sup> Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.350

<sup>174</sup> Traduzione personale: *Articoli sulla poesia popolare*

<sup>175</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.21

<sup>176</sup> “Inside it, what he relates is "true": it accords with the laws of that world” cf. Tolkien J.R.R., *On Fairy Stories*

<sup>177</sup> si veda A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.20 o Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.20

caratteristica orale della fiaba<sup>178</sup>, Nikiforov però ritiene opportuno rafforzare questa caratteristica a fine del suo saggio "Skazka, ee bytovanie i nositeli" dopo un'approfondita analisi sui tipi di influenza che gli stessi narratori possono avere nel raccontare la fiaba con le seguenti parole «[...] сказка существует не для записей или чтения, а для живого устного произнесения в кругу слушателей»<sup>179 180</sup> (la fiaba esiste non per essere scritta o letta, ma per vivere nell'oralità in una cerchia di ascoltatori). Anche per quanto riguarda la caratteristica di intrattenimento della fiaba abbiamo già visto in precedenza come effettivamente la fiaba serva a divertire chi ascolta e questa caratteristica la differenzia da altri generi letterari come vedremo in seguito.

Per quanto concerne invece l'avvenimento insolito nella sfera quotidiana Nikiforov afferma «Но необычное — непременный признак содержания всякой сказки»<sup>181 182</sup>, ovvero, che il concetto di insolito è un segno indispensabile del contenuto della fiaba. Nello specifico quando parla di avvenimento insolito nella sfera quotidiana per quanto riguarda il fantastico fa riferimento a creature fantastiche che aiutano/danneggiano l'eroe, oggetti magici o situazioni fantastiche; per quanto riguarda il concetto di miracoloso è legato alle superstizioni e i miracoli, mentre i riferimenti alla vita quotidiana non si rifanno a situazioni fantastiche o miracoli bensì a caratteristiche come ad esempio la forza, l'intelligenza ecc. del protagonista che risultano essere eccezionali, fuori dalla norma.

Infine, l'ultima caratteristica che lo stesso Nikiforov analizza è la forma specifica della costruzione del testo della fiaba che però vedremo nello specifico in seguito quando analizzeremo la struttura della fiaba stessa. Ad ulteriore conferma della specificità della struttura compositiva del testo della fiaba Propp utilizza nello specifico il concetto di intreccio «Una delle caratteristiche della fiaba è l'intreccio, non nel senso stretto del termine bensì nella sua specifica forma fiabistica»<sup>183</sup>. Anche in questo caso approfondiremo adeguatamente questa caratteristica in seguito quando si parlerà della struttura compositiva della fiaba.

Altra caratteristica distintiva della fiaba è costituita dall'area spazio-temporale della narrazione: infatti essa ha luogo in uno spazio-tempo indefinito. In particolare, il professore F.F. Zelinskij nelle sue ricerche relative alle opere epico-folcloriche scopre la «legge dell'incompatibilità cronologica»<sup>184</sup> ovvero l'impossibilità che due avvenimenti avvengano contemporaneamente in due diversi piani d'azione

---

<sup>178</sup> si veda 2.4 "La fiaba come genere del fantastico"

<sup>179</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p. 64

<sup>180</sup> [...] сказка существует не для записей или чтения, а для живого устного произнесения в кругу слушателей

<sup>181</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p. 21

<sup>182</sup> Но необычное — непременный признак содержания всякой сказки

<sup>183</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.19

<sup>184</sup> Id., p.169



all'interno della narrazione<sup>185</sup>. Come afferma Propp questa legge si manifesta nella fiaba nella sua forma pura, «essa rappresenta una delle principali costanti della struttura compositiva fiabistica»<sup>186</sup>.

Ulteriore caratteristica del tempo indefinito è il fatto che all'interno della fiaba, come afferma Propp «Esso non può essere misurato, e non viene mai misurato, in unità reali di giorni, settimane, anni.»<sup>187</sup>

Riassumendo quindi le caratteristiche generali della fiaba ne consegue che: la fiaba è un genere letterario orale costruito con una forma specifica compositivo-stilistica caratterizzata da un intreccio specifico che presenta sempre un avvenimento insolito all'interno della sfera quotidiana in uno spazio-tempo indefinito e il cui scopo è quello di intrattenere gli ascoltatori che non credono alla veridicità della fiaba stessa.

#### 4.1.1. Le caratteristiche specifiche della fiaba di magia

Le fiabe di magia si contraddistinguono grazie ad alcuni elementi costanti che le rendono uniche: non basta infatti che compaia un elemento magico per classificare una fiaba come fiaba di magia<sup>188</sup>, quest'ultima, come vedremo in seguito, si distingue dalle altre fiabe per la sua particolare struttura compositiva<sup>189</sup>.

Il primo elemento distintivo delle fiabe di magia è la presenza di intrecci tipici: l'intreccio è costituito da un insieme di motivi, i quali costituiscono l'unità narrativa più semplice e indivisibile<sup>190</sup>. Come afferma Propp infatti «la fiaba non solo è composta da motivi, ma viene costruita con essi»<sup>191</sup>.

La prima costante propria delle fiabe di magia è la ripetitività: la fiaba di magia ha infatti una sua ripetitività specifica<sup>192</sup>. Esempio della ripetitività specifica della fiaba di magia è la seguente: ad una prova, di qualsiasi cosa sia (elemento variabile della fiaba), segue una ricompensa al superamento della stessa o una punizione in caso di fallimento. La prova e il suo esito, quali ricompensa o punizione, vengono definite grandezze costanti in quanto sono elementi che si ripetono all'interno delle fiabe di magia<sup>193</sup>.

---

<sup>185</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.169

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Id., p.201

<sup>188</sup> Id., p.192

<sup>189</sup> Id., p.219

<sup>190</sup> Id., p.97

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Id., p.192

<sup>193</sup> Id., p.193-194

Le grandezze costanti come quella appena proposte sono «azioni determinanti ai fini dello sviluppo dell'intreccio»<sup>194</sup> che prendono il nome di funzioni <sup>195</sup> <sup>196</sup>. Come vedremo in seguito analizzando la struttura delle fiabe di magia le funzioni che le compongono sono 31.

Caratteristica legata a questa struttura, detta «struttura compositiva della fiaba»<sup>197</sup>, è la sua omogeneità: non tutte le fiabe presentano tutte le funzioni, ma la mancanza di una o più «non influenza l'ordine della loro successione»<sup>198</sup>; Propp afferma quindi che «Tutte le fiabe di magia sono di struttura omogenea»<sup>199</sup>.

Altra costante nelle fiabe di magia è la presenza di formule, in particolare quelle introduttive e conclusive<sup>200</sup> <sup>201</sup>. La presenza di quest'ultime va a chiarire che l'azione ha luogo «al di fuori del tempo e dello spazio»<sup>202</sup> caratteristica delle fiabe che abbiamo già riscontrato prima. Lo scopo delle formule è quello di porre un determinato atteggiamento nei confronti della realtà dei fatti narrati <sup>203</sup>; in particolare l'astrazione dallo spazio-tempo reale creata dalla formula introduttiva «determina l'aspetto "fantastico", il carattere e lo stile»<sup>204</sup> della narrazione.

Legata allo stile troviamo la triplicazione: essa è «una caratteristica primordiale del più antico di tutti i generi letterari, appunto la fiaba»<sup>205</sup>. Nella fiaba il concetto di triplicazione è legato al concetto di numerazione fondata sul tre che rappresentava un quantitativo di "molto"; Propp ipotizza che gli intrecci delle fiabe siano nati proprio nel periodo in cui vigeva questo tipo di enumerazione<sup>206</sup>. La triplicazione si ricollega al concetto di ripetizione. La ripetizione, che si attua come iperbole, ha lo scopo di rappresentare l'intensità e la forza nella narrazione<sup>207</sup>. Nel caso della legge della triplicazione ci troviamo di fronte a una ripetizione della stessa azione che segue però uno schema 2+1, dove solo il terzo elemento è quello decisivo, mentre i primi due risultano fallimentari<sup>208</sup>.

Ulteriore caratteristica nella fiaba di magia, già parzialmente anticipata in precedenza, è lo spazio dov'è ha luogo l'azione: spesso nelle formule introduttive delle fiabe troviamo come presentazione del luogo la

---

<sup>194</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.194

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> «Per funzione intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, p.27

<sup>197</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.195

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Id., p.222

<sup>201</sup> Jakobson in *Sulle fiabe russe* afferma che queste formule nelle fiabe russe sono particolarmente curate cf. Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, p.347

<sup>202</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.196

<sup>203</sup> Id., p.222

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Id., p.223

<sup>206</sup> Id., p.223-224

<sup>207</sup> Id., p.224

<sup>208</sup> Id., p.224-225

formula *in un certo reame* che va ad indicare un luogo indefinito. È importante notare come questa caratteristica della toponimica aiuti a distinguere la fiaba dal mito: nei miti, grazie al fatto che venivano considerati reali, vi era una forte presenza di toponimia specifica<sup>209</sup>, cosa completamente assente nelle fiabe in quanto la narrazione, come già anticipato, si svolge in uno spazio-tempo non definito a livello reale.

Altra caratteristica delle fiabe di magia è il concetto di umorismo: un «umorismo molto sottile, particolarissimo, colorito di un'ironia leggera, bonaria, il cui carattere deve essere analizzato in rapporto alla teoria generale del comico»<sup>210</sup>. Questo tipo di umorismo è un elemento distintivo il carattere fantastico della fiaba: esso si basa infatti su una versione alterata o trasfigurata dalla realtà<sup>211</sup>.

Peculiarità della fiaba di magia è inoltre la caratteristica che i suoi componenti sono trasferibili<sup>212</sup> negli intrecci più svariati: il personaggio di Baba-Jaga, infatti, si incontra in fiabe dagli intrecci più diversi, ricoprendo ruoli anch'essi differenti. La trasferibilità, quindi, è uno degli elementi che contribuisce a rendere ambigua la figura di Baba-Jaga.

Le fiabe di magia quindi si caratterizzano per i loro intrecci creati sulla base delle 31 funzioni che seguono una ripetitività specifica, rispettando una struttura omogenea che è spesso soggetta alla legge della triplicazione; è caratterizzata da formule introduttive e conclusive che servono anche ad indicare un determinato spazio-tempo irreali, da un peculiare umorismo tipico del genere, inoltre i personaggi sono soggetti alla legge della trasferibilità.

---

<sup>209</sup> Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.270

<sup>210</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.225

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, p.12

## 4.2. La struttura della fiaba

Come accennato in precedenza la fiaba è caratterizzata da una forma specifica di costruzione:

parlando di forma specifica di costruzione del testo della fiaba Nikiforov si riferisce alla «particolare struttura compositivo-stilistica»<sup>213</sup> di quest'ultima. Propp facendo riferimento a Nikiforov riassume questa particolare struttura con il concetto di «poetica specifica»<sup>214</sup> specificando ciò che lo stesso Nikiforov non aveva delineato ovvero «che proprio questa caratteristica è decisiva per definire che cos'è una fiaba»<sup>215</sup>.

Nikiforov spiega che parlando di forma è necessario tenere in considerazione tre elementi:

- schema narrativo/ trama/ plot (сюжетная схема);
- composizione (композиция);
- stile della fiaba (стиль сказка).<sup>216</sup>

Per quanto riguarda il plot Nikiforov afferma: «Однако сюжет сам по себе не является еще достаточным признаком для отнесения его к сказке. Необходимо также, чтобы сказочный сюжет был построен по законам сказочной композиции»<sup>217 218</sup> (Il plot da solo non è sufficiente per rappresenta un elemento distintivo della fiaba. È necessario che il plot venga costruito secondo le regole della composizione della fiaba).

Nikiforov analizza quindi la composizione delle fiabe ovvero i fenomeni permanenti nella sua struttura e dal suo studio emergono alcune caratteristiche significative:

- la ripetizione delle azioni (già riscontrata da Propp con funzione di iperbole), che serve a rallentare la narrazione<sup>219</sup>; come Propp, egli riscontra il concetto di ripetizione associato alla triplicazione, inoltre riscontra la variabile della ripetizione dell'intero plot<sup>220</sup>;
- le azioni si concentrano attorno ad un unico eroe, raramente due<sup>221</sup>;
- il plot si compone di tre parti quali: fase preparatoria, parte centrale, finale con o senza sviluppo<sup>222</sup>.

Egli osserva inoltre la presenza di alcune altre caratteristiche come l'accumulo di azioni omogenee (stessa funzione svolta da diversi personaggi appartenenti allo stesso ceppo) l'aumento graduale

---

<sup>213</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.21

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p. 21

<sup>217</sup> Id., p.22

<sup>218</sup> Odnako sjužet sam po sebe ne javljaetsja ešče dostatočnym priznakom dlja otnesenija ego k skazke. Neobchodimo takže, čtoby skazočnyj sjužet byl postroen po zakonam skazočnoj kompozicii

<sup>219</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.22

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Id., p.23

dell'azione, l'incertezza del luogo di narrazione e dell'ambientazione temporale oltre a quella del nome dei personaggi (anonimi o con nomi tipici).<sup>223</sup>

Il terzo elemento riscontrato da Nikiforov è lo stile. La particolarità della fiaba russa è che spesso è preceduta dalla *присказка* - *priskazka*, (letteralmente la pre-fiaba) una sorta di introduzione che non è collegata direttamente al contenuto della fiaba<sup>224</sup>.

La vera fiaba inizia con la *зачина* - *začina*, ovvero la formula introduttiva specifica della fiaba<sup>225</sup> che può essere di tipo cronologico o topografico<sup>226</sup>. Abbiamo già visto in precedenza come la fiaba sia caratterizzata dalla presenza di formule che vengono proposte prettamente all'inizio e alla fine della narrazione, ma Nikiforov individua la presenza di quelle che vengono definite *типичные стилистические обороты*<sup>227</sup> - *tipičnye stilističeskie oboroty*, ovvero, giri stilistici tipici che consistono in formule di intrattenimento, formule attira-attenzione, o formule collegate ad un determinato personaggio, alcune delle quali vedremo nello specifico parlando di Baba-Jaga.

Infine, troviamo la *концовка* - *koncovka*, ovvero la formula conclusiva: la fine della fiaba può essere caratterizzata tramite questo tipo di formula conclusiva spesso di natura locale e con una forte variabile, altre volte, questa formula può non essere inerente alla fiaba come succede nel caso della *присказка*, e in questo caso è molto breve.

Plot, composizione e stile insieme formano una struttura prestabilita che serve a distinguere la fiaba dagli altri generi letterari<sup>228</sup>. Alcune fiabe però, oltre alla forma tipica, sviluppano delle caratteristiche stilistiche proprie<sup>229</sup>. Nikiforov inoltre afferma che la fiaba è uno tipo di poesia dalla grande storia culturale<sup>230</sup>.

Altri elementi sulla struttura della fiaba vengono riscontrati sempre da Nikiforov nel suo articolo *К вопросу о морфологическом изучении народной сказки*<sup>231</sup>. In particolare, oltre ad una spiegazione più approfondita della ripetizione pone l'attenzione su altre caratteristiche quali:

- il cardine compositivo<sup>232</sup>: costituito dall'eroe, attorno al quale ruota tutto il campo d'azione;

---

<sup>223</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.23

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Id., p.24

<sup>226</sup> ad esempio "C'era una volta", "in un regno lontano" ecc.

<sup>227</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.24

<sup>228</sup> Id., p.26

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> «сказка [...]— вид поэзии с большой исторической культурой». - *skazka* [...]— *vid poëzii s bol'šoj istoričeskoj kul'turoj*, A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p.26

<sup>231</sup> Traduzione: "A proposito dello studio morfologico della fiaba popolare",

A.I. Nikiforov e R. Faccani, *Per uno studio morfologico della fiaba popolare*, in: *La Ricerca Folklorica*, Oct., 1985, No. 12, Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici (Oct., 1985), Grafo Spa, pp. 87-92

<sup>232</sup> A.I. Nikiforov, *К вопросу о морфологическом изучении народной сказки*, in: A.I. Nikiforov, Sost. vstup. st. E.A. Kostjuchina, *Skazka i skazočnik*, Moskva, OGI, 2008, p.315

- La modellatura categoriale o grammaticale dell'azione: ogni cerchio di azione si compone di una struttura fissa formata da un nucleo ed azioni che la precedono e la seguono.

È possibile esprimere il tutto con la seguente formula:  $f_p + f_n + f_s$

dove  $f_p$  indica le funzioni che precedono il nucleo,  $f_n$  le funzioni nucleo e  $f_s$  le funzioni che seguono il nucleo. Per funzione si intende "l'azione definita dal punto di vista del suo significato nell'ambito dello sviluppo dell'intreccio"<sup>233</sup>.

Le funzioni fra loro sono caratterizzate da un forte divario: le funzioni che precedono un nucleo sono più ricche in numero e in possibilità di sostituzione (varianti), mentre le funzioni che seguono le funzioni nucleo sono caratterizzate da una povertà di azioni disponibili; inoltre, le funzioni subiscono differenti applicazioni dei principi di ripetizione, infatti, la funzione nucleo non può mai essere soggetta alla legge della triplicazione.

Propp, come accennato in precedenza, indica come caratteristica della fiaba la presenza dell'intreccio nella sua forma specifica per la fiaba: gli intrecci fiabeschi, come afferma Nikiforov, sono costituiti da più ceppi morfologici<sup>234</sup> uniti fra loro e la loro unione spiega il perché le fiabe non abbiano una libertà assoluta di combinazioni<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.195

<sup>234</sup> Con ceppi morfologici si intende l'insieme di due o più funzioni che creano unità morfologica costante, invariabile (es. incontro con il nemico/antagonista + lotta)

<sup>235</sup> A.I. Nikiforov, *K voprosu o morfologičeskom izučenii narodnoj skazki*, p.317

#### 4.2.1. La struttura della fiaba di magia

Questo paragrafo è interamente dedicato agli studi relativi alla struttura della fiaba di magia condotti da Propp: *Morfologia della fiaba*, *Le radici storiche dei racconti di magia* e *La fiaba russa* se analizzate in parallelo forniscono un quadro completo della struttura della fiaba di magia, oggetto della nostra analisi per disambiguare la figura di Baba-Jaga.

Di seguito viene quindi proposto lo schema delle funzioni della fiaba di magia ideato da Propp suddiviso nei tre blocchi di cui si compone la narrazione quali: fase preparatoria della fiaba, esordio e svolgimento. Nello schema vengono riportate le 31 funzioni con il relativo simbolo (assegnato da Propp), una breve descrizione e alcune note relative alle funzioni stesse. Per alcune delle funzioni vengono specificate le varianti che troveremo poi nelle fiabe di magia che verranno analizzate nella Parte terza. Vengono inoltre fornite delle brevi spiegazioni relative alle funzioni, sempre suddividendole secondo le tre parti compositive della fiaba. Importantissimo fattore da tenere in considerazione è che, come vedremo, «non in tutte le fiabe figurano tutte le funzioni.»<sup>236</sup>.

Struttura della fiaba di magia: schema di Propp

	Funzione	Simbolo	Descrizione	Note
parte preparatoria della fiaba		i	Situazione iniziale	Situazioni idilliaca
	1	e	Allontanamento	
	2	k	Divieto	Le funzioni 2 e 3 vanno sempre appaiate
	3	q	Infrazione (del divieto)	
	4	v	Investigazione (da parte dell'antagonista)	
	5	w	Delazione	L'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima
	6	j	Tranello	L'antagonista multa di aspetto + compie una funzione propria del personaggio stesso.
	7	y	Connivenza	La vittima cade nell'inganno; positivo per l'antagonista

<sup>236</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.219

La situazione iniziale è caratterizzata da una tranquillità ingannevole<sup>237</sup>: la fiaba, infatti, si presenta all'inizio con una narrazione tranquilla che cela però «un susseguirsi di eventi di grande tensione»<sup>238</sup>.

Dopo la formula iniziale, la narrazione inizia con la presentazione dei personaggi che sono i protagonisti della fiaba: generalmente ci troviamo di fronte a personaggi appartenenti a due diverse categorie generazionali contrapposte fra loro, ovvero, vecchi e giovani. Dopo la presentazione dei personaggi, la fiaba ci introduce in una situazione iniziale dal carattere positivo e di benessere che serve da contrasto alla successiva disgrazia<sup>239</sup>.

L'azione vera e propria comincia con l'allontanamento dell'eroe, che può essere dovuto a svariate ragioni. Spesso l'allontanamento è collegato ad un divieto, che viene sempre infranto dando così modo all'antagonista di fare la sua comparsa. Il divieto nella fiaba nasce dalla paura delle forze invisibili che circondano l'uomo<sup>240</sup>: è necessario ricordare che la fiaba come genere letterario nasce in un contesto dove l'uomo non riesce ancora a dare una spiegazione logico razionale agli avvenimenti, prettamente d'identità naturale, che lo circondano e per questo motivo vengono creati dei divieti con lo scopo di preservare contro la sciagura il popolo<sup>241</sup>. Con la comparsa dell'antagonista hanno luogo le funzioni dalla 4 alla 7 (rispettivamente investigazione, delazione, tranello e connivenza). L'antagonista, quindi, inganna la propria vittima e le arreca un danno. Si conclude così la parte preparatoria della fiaba.

---

<sup>237</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.195

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Id., p. 196

<sup>240</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.166

<sup>241</sup> In base all'oggetto del divieto è possibile, inoltre, risalire all'epoca storica al quale risale e alle caratteristiche che hanno portato a questo divieto (Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.198)



esordio della fiaba	8	X	Danneggiamento	Esistono 19 diverse forme di danneggiamento.
		x	Mancanza	
	9	Y	Mediazione, momento di connessione	Consiste nell'introduzione dell'eroe
	10	W	Inizio della reazione	
	11	↑	Partenza	Diversa dalla funzione 1, consiste nell'allontanamento dell'eroe  Con questa funzione entra in scena il DONATORE/PROCACCIATORE

Ci troviamo di fronte alla sciagura che può assumere due diverse forme: la prima è il danneggiamento, la seconda è la mancanza. Queste due variabili non possono coesistere, ricoprono infatti un'unica funzione. Nel caso della mancanza essa sostituisce la disgrazia con l'assenza di qualcosa che varia di fiaba in fiaba.

C'è quindi un momento in cui la sciagura viene resa nota e fa la sua comparsa l'eroe<sup>242</sup>. Inizia quindi la reazione dell'eroe seguita dalla partenza dello stesso.

Con la partenza dell'eroe fa la sua comparsa un nuovo personaggio il donatore/procacciatore. Come afferma Propp in *Morfologia della fiaba* «Gli elementi XYW↑ rappresentano l'esordio della favola. Più oltre si sviluppa la vicenda vera e propria.»<sup>243</sup>

L'esordio ha la funzione quindi di allontanare l'eroe da casa e fargli intraprendere un viaggio.

<sup>242</sup> L'eroe può essere di due tipi cercatore o eroe vittima.

<sup>243</sup> Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, p.45

Svolgimento	12	D	prima funzione del donatore	esistono 10 tipologie di prove a cui viene sottoposto l'eroe per ottenere il mezzo magico
	13	E	reazione dell'eroe	10 tipologie di reazione
	14	Z	Fornitura, conseguimento del mezzo magico	4 tipi di mezzo magico 9 diverse trasmissioni del mezzo magico  Legami D – Z in base agli abbinamenti si distinguono 2 forme di donatore
	15	R	Trasferimento nello spazio tra i due reami, indicazione del cammino	6 diverse forme di trasferimento
	16	L	Lotta	esistono tre forme principali
	17	M	Marchio	due forme: la prima può sussistere da sola, mentre la seconda implica la presenza della prima
	18	V	Vittoria	6 forme
	19	Rm	rimozione della sciagura o mancanza	forma coppia con la funzione 8 presenta 10/11 forme diverse
	20	↓	Ritorno	
	21	P	Persecuzione, inseguimento	7 diverse forme

				<p>10 diverse forme</p> <p>due possibilità di svolgimento:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dopo il salvataggio la fiaba termina</li> <li>- Ripetizione: ricompare l'antagonista, nuovo danneggiamento, nuova narrazione, si crea quindi un secondo movimento</li> </ul>
	22	S	Salvataggio	
	23	O	Arrivo in incognito	l'eroe ritorna in incognito
	24	F	Pretese infondate	
	25	C	Compito difficile	l'eroe è sottoposto a un compito difficile;
	26	A	Adempimento	
	27	I	Identificazione	l'eroe viene riconosciuto
	28	Sm	Smascheramento	(dell'antagonista o del falso eroe)
	29	T	Trasfigurazione	l'eroe assume nuove sembianze: esistono 3 forme pure + una mista
	30	Pu	Punizione (dell'antagonista)	
	31	N	Nozze	6 diverse forme
			Termina la narrazione	

Inizia quindi lo svolgimento della fiaba: il donatore sottopone l'eroe ad una prova, l'eroe reagisce alla prova e ottiene il mezzo magico. L'eroe riceve, inoltre, le indicazioni su come raggiungere l'altro regno (lo stesso mezzo magico può fungere da mezzo di trasferimento) e avviene il trasferimento<sup>244</sup>.

Giunto nell'altro regno l'eroe lotta con l'antagonista, l'eroe viene marchiato, l'eroe vince l'antagonista. Viene rimossa la sciagura o mancanza iniziale e l'eroe fa quindi ritorno, viene però inseguito (persecuzione da parte dell'antagonista), ma riesce a salvarsi.

Con il salvataggio dell'eroe, il plot può prendere due diverse svolte:

- la prima consiste nella sconfitta del persecutore, con la quale termina la narrazione;
- la seconda consiste nell'applicazione della ripetizione: comincia quindi una nuova narrazione.

In presenza di una ripetizione della narrazione ci troviamo di fronte a due serie di funzioni, ciascuna viene definita movimento<sup>245</sup>.

Nel caso in cui il plot sia caratterizzato nel secondo tipo di svolta, ricompare l'antagonista, avviene un nuovo danneggiamento, una nuova narrazione, è come se cominciasse tutto da capo.

L'eroe fa quindi il suo arrivo in incognito, appaiono le pretese infondate del falso eroe, viene sottoposto loro un compito difficile e avviene l'adempimento dello stesso da parte dell'eroe, ha quindi luogo l'identificazione dell'eroe e lo smascheramento dell'antagonista o falso eroe. L'eroe assume nuove sembianze (concetto della trasfigurazione), l'antagonista viene punito, hanno luogo le nozze. Termina quindi la narrazione.

A livello di funzioni è importante notare che:

- la funzione 12 (prima funzione del donatore) e la funzione 14 (conseguimento del mezzo magico) sono collegate fra loro: in base ai loro abbinamenti, infatti, si possono distinguere le funzioni e la tipologia di ruolo che andrà a ricoprire il donatore<sup>246</sup>. Ulteriori informazioni a riguardo verranno fornite in seguito parlando dei personaggi caratteristici della fiaba.
- È necessario tenere in considerazione che la funzione 19 (rimozione della sciagura) è collegata alla funzione 8 (danneggiamento o mancanza).

---

<sup>244</sup> È necessario segnalare che una delle forme di trasferimento avviene secondo i riti di sepoltura: il defunto veniva vestito con una pelle d'animale che indicava la trasformazione del defunto in animale per poter accedere all'altro regno. Nella fiaba questo si manifesta con l'eroe che si infila nella pelle di un animale e viene trasportato nell'altro regno. Questo ribadisce il forte legame con il mondo dei morti e l'altro regno.

Cf. Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.276

Inoltre, questo richiama il concetto di totemismo: «dopo la morte l'uomo va nel mondo dove regnano gli animali. tale aspetto viene conservato anche dalla fiaba».

Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.274

<sup>245</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.63

<sup>246</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.52-53

Propp inoltre afferma che esistono due filoni di fiabe, basandoci sui motivi: le fiabe che sviluppano il plot con il motivo della lotta e le fiabe che sviluppano il plot con il motivo del compito difficile. Questi due motivi, infatti, non sono interscambiabili e nel caso siano presenti nella stessa fiaba, la fiaba in questione si compone di due movimenti dove nel primo movimento viene sviluppata la lotta e nel secondo il compito difficile<sup>247</sup>.

Oltre ai simboli visti sopra, Propp utilizza il segno § per indicare quegli elementi che servono da unione fra una funzione e l'altra, mentre utilizza il simbolo ÷ per indicare gli elementi che consentono la triplicazione.

---

<sup>247</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.218

#### 4.2.2. Altre componenti essenziali della fiaba

Qui di seguito vengono elencate e brevemente analizzate alcune caratteristiche da tenere in considerazione analizzando le fiabe.

- Il concetto di spazio nella fiaba:

Il concetto di spazio nella fiaba è assai complesso, Propp, infatti, in *Le radici storiche dei racconti di magia* afferma «che lo spazio, nella fiaba, svolge un duplice ruolo. Da un lato, lo spazio, nella fiaba, c'è. Esso rappresenta un elemento compositivo assolutamente necessario. D'altro canto, è come se non ci fosse. Tutto lo svolgimento avviene per situazioni e queste situazioni sono elaborate molto dettagliatamente.»<sup>248</sup>. Ne è un esempio il fatto che il movimento (da un punto A ad un punto B) non viene quasi mai descritto, o se viene descritto mai nel dettaglio: grandi distanze vengono superate in un attimo<sup>249</sup>.

- presenza di due regni

Come afferma Propp in *La fiaba russa* «la struttura compositiva della fiaba di magia è caratterizzata dalla presenza di due regni»<sup>250</sup>: il primo regno è quello dove inizia la fiaba, ad esso si contrappone "l'altro regno" che si trova all'opposto del primo e che viene spesso chiamato "l'ultimo regno"<sup>251</sup>. Come indicatici da Propp «L'ultimo dei regni non viene mai descritto in termini concreti. Esteriormente non lo si distingue in nessun modo dal nostro.»<sup>252</sup>. Sempre nello stesso testo Propp afferma che «la struttura compositiva della fiaba si fonda in buona parte sulla presenza dei due mondi: uno reale, presente, e un altro magico, fiabistico, ossia irreale, in cui tutte le leggi terrestri risultano inoperanti e ne regnano invece altre»<sup>253</sup>.

A guardia di quest'ultimo regno si trova Baba-Jaga con la sua piccola izba che funge da accesso per accedere all'altro regno. Vedremo in seguito le particolarità dell'izba e il suo ruolo nella narrazione. Il passaggio da uno all'altro regno implica un cambio nello stile di narrazione.

- L'altro regno e il legame con il mondo dei morti

Nelle fiabe di magia, l'altro regno è spesso associato al regno dei morti ed è fortemente collegato con il rito di iniziazione, come abbiamo visto in precedenza. A fare da guardia all'accesso fra i due mondi incontriamo Baba-Jaga e la sua izba su zampe di gallina che funge da accesso all'altro regno<sup>254</sup>.

Vedremo nella Parte seconda tutte le caratteristiche di questa particolare capanna.

---

<sup>248</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.169-170

<sup>249</sup> Id., p.169

<sup>250</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.202

<sup>251</sup> da notare come il nome in russo *tridesjatoe carstvo* racchiuda in sé il numero 3.

<sup>252</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.213

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.183

## 5. I personaggi della fiaba e le loro funzioni

In questo capitolo vengono brevemente introdotte le categorie dei personaggi che popolano le fiabe di magia e le relative funzioni che caratterizzano quest'ultime. Un'analisi più attenta sui ruoli del donatore e dell'antagonista, sarà svolta insieme all'analisi della figura della strega, e di conseguenza di Baba-Jaga, nella Parte seconda in quanto molte delle caratteristiche i due ruoli generali sono intrinseche e inscindibili dalla figura della strega.

### 5.1. I personaggi delle fiabe

I personaggi specifici della fiaba sono sei divisi fra principali e secondari e, nelle loro variabili, sono stabili nelle loro funzioni<sup>255</sup>. I personaggi delle fiabe si dividono nelle seguenti categorie:

- Eroe: è il protagonista. Tutta l'azione gira attorno al protagonista. Esistono due tipi di eroe: l'eroe cercatore e l'eroe vittima<sup>256</sup>. Il ruolo dell'eroe dipende parzialmente anche dal sesso dell'eroe.
- Antagonista o danneggiatore: è il personaggio cattivo della fiaba. Compare due volte nell'arco della narrazione: la prima in modo inatteso, arriva da un altro luogo e scompare; la seconda volta invece ricompare come personaggio rintracciato. Le motivazioni che spingono l'antagonista ad agire non vengono considerate, la fiaba infatti non ne fa menzione<sup>257</sup>.
- Donatore: è colui che dona/trasmette il mezzo/aiutante magico all'eroe. Caratteristica del donatore è il fatto che «[...] incontra l'eroe per caso: è la forma canonica della sua comparsa.»<sup>258</sup>. Possiamo trovarci di fronte a donatori amici oppure ostili/vittime d'inganno: nel primo caso l'aiutante/mezzo magico viene donato, nel secondo trasmesso<sup>259</sup>. La forma primaria di donatore è la strega<sup>260</sup>, personaggio che approfondiremo nella Parte seconda di questa tesi.
- Aiutante/mezzo magico: viene donato/trasmesso all'eroe affinché possa aiutarlo a compiere le sue imprese. L'eroe merita il mezzo magico grazie alle sue alte doti morali<sup>261</sup>. Gli aiutanti magici sono esseri viventi che si dividono in tre gruppi: zoomorfici, antropomorfici di carattere fantastico, spiriti invisibili<sup>262</sup>. Gli oggetti magici agiscono come fossero esseri viventi, e la loro quantità è incommensurabile<sup>263</sup>, infatti, qualsiasi oggetto può diventare un mezzo magico.

---

<sup>255</sup> A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, p. 23

<sup>256</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.45

<sup>257</sup> Id., p.81

<sup>258</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.210

<sup>259</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.53

<sup>260</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.173

<sup>261</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.210

<sup>262</sup> Id., p.211

<sup>263</sup> Id., p.212

Spesso gli oggetti magici sono caratterizzati dal concetto di animismo, ovvero la peculiarità che l'anima di un soggetto prenda la forma di una pianta o un animale<sup>264</sup>: vedremo più nello specifico questo concetto nelle varianti della fiaba il cui soggetto è Finist, falco lucente.

Propp afferma che la peculiarità che l'oggetto nella fiaba agisca come un essere animato insieme alle altre caratteristiche determina il carattere fantastico di questo genere<sup>265</sup>. Nonostante le variabili possibili di questo personaggio siano illimitate le funzioni da loro svolte sono estremamente limitate come vedremo in seguito. Ulteriore caratteristica di questa categoria viene riscontrata da Meletinskij che nel suo articolo *La struttura della fiaba* afferma che «che tutti gli aiutanti miracolosi provengono dal mondo non umano.»<sup>266</sup>.

- Il falso eroe: a differenza dell'eroe, questo personaggio alle azioni del donatore reagisce in modo negativo, scortese o arrogante<sup>267</sup>.
- Il mandante/La principessa/ la fidanzata: questa categoria compare all'inizio della fiaba.

## 5.2. Le funzioni dei personaggi

La volontà dei personaggi e le loro intenzioni non possono essere considerate un motivo essenziale per la loro determinazione. L'importante non è quello che essi vogliono fare, non i sentimenti che li muovono, ma le loro azioni in quanto tali, valutate e determinate in base al loro significato per l'eroe e per lo svolgimento dell'azione.<sup>268</sup>

Come detto in precedenza, la narrazione gira attorno all'eroe, però esistono delle funzioni specifiche di alcune sfere di personaggi: di seguito viene fornito un elenco con le funzioni dei vari personaggi con riferimento ai simboli che abbiamo incontrato nel capitolo quattro.

Sfera dell'antagonista	X; L; P
sfera del donatore	D; Z
sfera dell'aiutante	R; Rm; S; A; T
Sfera della principessa/Re	C; M; Sm; I; Pu; N
Spera del mandante	Y
Sfera dell'eroe	W↑; E; N (W↑ questa copia di funzioni è tipica solo dell'eroe cercatore)
Sfera del falso eroe	W↑; E; F

Per quanto riguarda invece le funzioni della parte preparatoria della fiaba esse sono distribuite in modo non uniforme.

<sup>264</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.253

<sup>265</sup> Id., p.212

<sup>266</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.92

<sup>267</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.205

<sup>268</sup> Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, p.87



## 6. Conclusioni

In questa prima parte si è quindi confermato l'assioma proppiano che identifica la fiaba come un genere del fantastico grazie alle sue caratteristiche intrinseche e specifiche, si è chiarito il concetto di fiaba creando una definizione che racchiude le caratteristiche che distinguono la fiaba dagli altri generi, con un focus sulle fiabe di magia, riscontrando che la caratteristica della trasferibilità, tipica di questo genere, è uno degli elementi da tenere in considerazione nel tentativo di disambiguare la figura di Baba-Jaga.

Si è scorsi brevemente sul processo di studio condotto per capire la fiaba sin dalle sue origini, la derivazione dal mito e dal rito, si è analizzato il concetto del rito e il legame con la fiaba, come il rito si sia trasformato all'interno della fiaba, arrivando a porci dei quesiti che potrebbero spiegare l'ambiguità di Baba-Jaga: si è ipotizzato che questa ambiguità sia in parte dovuta al deterioramento del rito che avrebbe portato al parziale cambio di ruolo del personaggio nella fiaba, e in parte al passaggio dal matriarcato al patriarcato.

Si è quindi proseguito con un confronto degli studi di Propp relativamente alla struttura morfologica della fiaba di magia, prima attraverso le caratteristiche che la contraddistinguono, in seguito nella struttura compositiva vera e propria, per concludere con una breve analisi dei personaggi tipici della fiaba di magia. Questi elementi riscontrati da Propp ci serviranno in primo luogo per condurre l'analisi più approfondita (nella parte seconda di questa tesi) della figura della strega nella fiaba russa sia nella sua forma di donatore che in quella di antagonista; in secondo luogo, saranno la base per l'analisi delle fiabe dove verrà utilizzata la struttura della fiaba nel tentativo di identificare degli elementi contraddistintivi allo scopo di disambiguare la figura di Baba-Jaga.

Si procederà quindi nella Parte seconda ad analizzare la figura di Baba-Jaga.



Parte seconda – Baba-Jaga





## 7. Introduzione

«But her particular combination of traits and functions makes her unique among witches and witch-like characters in world folklore»<sup>269</sup>.

In questa Parte seconda l'analisi si sposta interamente sulla figura di Baba-Jaga. Il capitolo 8 si concentra sull'origine del personaggio partendo dal significato del nome per poi spostarsi in ambito paramitologico approfondendo quelle figure mitologiche e inerenti alla religione pagana e silvestre connesse a Jaga, per poi focalizzarsi sull'immagine finale di Baba-Jaga che è la strega. Nel capitolo 9 si prosegue lo studio specifico di Jaga, osservando come si presenta e quali sono gli elementi che la contraddistinguono. Il capitolo 10 è dedicato all'abitazione di Baba-Jaga, elemento fortemente caratterizzante di questa figura. Infine, il capitolo 11 si concentra sul ruolo che la strega assume all'interno del mondo delle fiabe. All'interno di questi capitoli si delinearanno e ricaveranno la maggior parte delle informazioni che ci aiuteranno a spiegare il perché la figura di Baba-Jaga è fortemente ambigua e ambivalente, conseguentemente si trarranno alcune informazioni, che verranno poi ripresi in seguito in un capitolo dedicato, che ci permetteranno di disambiguare Baba-Jaga.

---

<sup>269</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York, Peter Lang, 2004, p.2

## 8. Chi è Baba-Jaga

In questo capitolo verranno analizzate l'origine, le caratteristiche intrinseche e le caratteristiche fisiche tipiche della figura di Baba-Jaga con lo scopo d'individuare quali elementi possono aiutarci a comprendere la sua ambiguità e da dove essa abbia origine.

Interessante è il fatto che gli studi svolti per indagare la figura di Jaga seguano prevalentemente il filone di studi subito dalle fiabe: la ricerca nella mitologia e nella religione, infatti, è quello che accomuna una gran quantità del materiale raccolto su questa figura, il resto del materiale invece si focalizza sulla ricerca delle caratteristiche che contraddistinguono Baba-Jaga.

### 8.1. La definizione

Prima di addentrarci nello studio del personaggio è doveroso creare un'idea generale, seppur vaga, di chi sia effettivamente questa Baba-Jaga.

I primi riferimenti sulla figura di Jaga, a livello di studio, compaiono nella *Rossiskaja Grammatika* del 1755 a cura di M.V. Lomonosov; già nella sua prima apparizione scientifica Jaga viene identificata come fuori dai canoni<sup>270</sup>. Secondo quanto riportato da N. Novikov, la prima fiaba autentica con Baba-Jaga fu pubblicata da Mikhail N. Makarov nel 1820 nella versione AT 327C/F<sup>271</sup> e lo stesso Makarov afferma che Baba-Jaga è «some kind of Slavic deity, known to us from folktales»<sup>272</sup>.

Esistono svariate definizioni create nel corso dell'ultimo secolo, secolo e mezzo, da parte di rinomati studiosi, ma quella che più ci consente di crearci un'idea generale del personaggio è quella presente nel *Mifologičeskij slovar'* curato da Meletinskij:

БАБА-ЯГА, в славянской мифологии лесная старуха-волшебница, ведьма. Согласно сказкам восточных и западных славян, Б.-я. живёт в лесу в «избушке на курьих ножках», пожирает людей; забор вокруг избы - из человеческих костей, на заборе черепа, вместо засова - человеческая нога, вместо запоров - руки, вместо замка - рот с острыми зубами. В печи Б.-я. старается изжарить похищенных детей. Она - антагонист героя сказки: прилетев в избу и застав в ней героя, вырезает у него из спины ремень и т. п. В нек-рых сказках Б.-я. (Яга Ягишна, словенск. Ежи-баба) - мать змеев, противников богатыря. Кроме образов Б.-я., воительницы и похитительницы, сказка знает и образ дарительницы, помощника героя. У Б.-я. одна нога - костяная, она слепа (или у неё болят глаза), она - старуха с огромными грудями. Связь с дикими зверями и лесом позволяет выводить её образ из древнего образа хозяйки зверей и мира мёртвых. Вместе с тем такие атрибуты Б.-я., как лопата, которой она забрасывает в печь детей, согласуются с обрядовой интерпретацией сказок о ней как о жрице инициации. Персонажи, сходные с Б.-я., известны в германской (Фрау Холле в нем. сказках), греческой (Калипсо) и других мифологиях.

---

<sup>270</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.12

<sup>271</sup> Id., p.13

<sup>272</sup> Ibid.

BABA YAGA, nella mitologia slava è una vecchia della foresta, una maga, una strega. Secondo le fiabe degli slavi orientali e occidentali, Baba-Jaga vive nella foresta in una capanna (izba) su zampe di gallina, divora le persone; il recinto intorno alla capanna è fatto di ossa umane, ci sono teschi umani sullo steccato, al posto del catenaccio c'è una gamba umana, al posto del chiavistello ci sono mani, al posto della serratura c'è una bocca con denti aguzzi. Baba-Jaga cerca di arrostitire nel forno i bambini rapiti. È l'antagonista dell'eroe della fiaba: Baba-Jaga arrivata all'izba e trovandovi all'interno l'eroe, gli taglia una striscia di pelle dalla schiena, ecc. In alcune fiabe, Baba-Jaga (Jaga Jagishna, Slovensk. Jerzy-baba) è la madre dei serpenti, avversari dell'eroe. Oltre alle immagini di Baba-Jaga guerriera e rapitrice, la fiaba conosce anche l'immagine del donatore, l'assistente dell'eroe. Baba-Jaga ha una sola gamba fatta d'osso, è cieca (o le fanno male gli occhi), è una vecchia con un seno enorme. Il legame con gli animali selvatici e la foresta ci permette di dedurre la sua discendenza dall'antica immagine della Signora degli animali e del mondo dei morti. Allo stesso tempo, tali attributi di Baba-Jaga, come una pala, con cui getta i bambini nel forno, sono coerenti con l'interpretazione rituale delle fiabe con Jaga come sacerdotessa dell'iniziazione. Personaggi simili a Baba-Jaga sono presenti nella mitologia tedesca (Frau Hall nelle fiabe tedesche), in quella greca (Calypso) e in altre mitologie.

B.V. Ivanov, V.N. Toporov

Questa definizione ci fornisce un quadro generale ma allo stesso tempo dettagliato della figura che stiamo per analizzare e ci consente di partire con un'immagine ben delineata di questa ambigua figura.

<sup>273</sup> E.M. Meletinskij, *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, «Covetskaja Ėnciklopedija», 1990, p.88-89

<sup>274</sup> BABA-JaGA, v slavjanskoj mifologii lesnaja starucha-volšebnica, ved'ma. Soglasno skazkam vostočnych i zapadnych slavjan, B.-ja. živët v lesu v «izbuške na kur'ich nožkach», požiraet ljudej; zabor vokrug izby - iz čelovečeskich kostej, na zabore čerepa, vmesto zasova - čelovečeskaja noga, vmesto zaporov - ruki, vmesto zamka - rot s ostrymi zubami. V peči B.-ja. staraetsja izžarit' počiščennych detej. Ona - antagonist geroja skazki: priletev v izbu i zastav v nej geroja, vyrezaet u nego iz spiny remen' i t. p. V nek-rych skazkach B.-ja. (Jaga Jagišna, slovensk. Eži-baba) - mat' zmeev, protivnikov bogatyrja. Krome obrazov B.-ja., voitel'nicy i pochitel'nicy, skazka znaet i obraz daritel'nicy, pomoščnika geroja. U B.-ja. odna noga - kostjanaja, ona slepa (ili u neě boljat glaza), ona – starucha s ogromnymi grudjami. Svjaz' s dikimi zverjami i lesom pozvoljaet vyvodit' eë obraz iz drevnego obraza chozjajki zverej i mira mērtvyh. Vmeste s tem takie atributy B.-ja., kak lopata, kotoroj ona zabrasyvaet v peč' detej, soglasujutsja s obrjadovoj interpretaciej skazok o nej kak o žrice iniciacii. Personaži, schodnye s B.-ja., izvestny v germanskoj (Frau Cholle v nem. skazkach), grečeskoj (Kalipso) i drugih mifologijach. B. V. Ivanov, V. N. Toporov.

## 8.2. Il significato del nome

L'ambiguità della strega delle fiabe russe comincia non dalle sue azioni, come si potrebbe erroneamente supporre, bensì del suo nome.

La forma comune per il nome della strega delle fiabe russe è Baba-Jaga o Jaga-Baba, altre sue forme verranno menzionate in seguito. È innanzitutto opportuno soffermarsi sul fatto che i nomi propri di persona in tutte le lingue si caratterizzano per la *capitalised letter*, ma come è possibile notare all'interno delle fiabe il nome Baba-Jaga in realtà viene sempre presentato con le lettere minuscole come se non fosse un vero nome ma una semplice descrizione di una *old lady yaga* o *scary old woman* come suggerisce Sibelan Forrester nell'introduzione a *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*<sup>275</sup>. La convenzione del nome Baba-Jaga con *capitalised letter* è di uso recente, dovuto probabilmente alla diffusione del personaggio a livello mondiale.

Andreas Johns in *Baba Yaga the Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale* conferma l'opinione di Forrester relativamente all'uso delle lettere minuscole per il nome di Jaga anche se riscontra alcuni casi in cui il nome si caratterizza per la *capitalised letter* a differenza di Forrester che afferma che il nome presenta sempre lettere minuscole; per Johns il fatto che il nome sia delle volte *capitalised*, a volte no, riflette l'idea che la figura di Baba-Jaga sia una figura propria individuale ma allo stesso tempo un nome generico che implica la presenza di più Baba-Jaga<sup>276</sup>.

Come indica Johns la presenza di più Baba-Jaga può essere spiegata grazie al fatto che Jaga è una figura materna (verrà approfondito in seguito questo particolare): per il momento ci interessa solo fare riferimento alla peculiarità presente nelle campagne rurali dove i bambini venivano accuditi non solo dalla propria madre bensì anche dalle altre madri, dalle nutrici, dalle nonne e altre figure femminili e per questo motivo l'idea di multi-madre viene probabilmente riflessa nella figura di Baba-Jaga non come singolo individuo, ma come multiplo, come un insieme di madri<sup>277</sup>. Questo è uno dei tanti motivi intrinseci che contribuisce all'ambiguità di Baba-Jaga, come vedremo in seguito infatti, questa figura ingloba diverse "personalità".

Sempre in *Baba Yaga the Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale* Johns indica le innumerevoli varianti del nome di Baba-Jaga: «lagaia, lga, Ega, lagaba, lagabova, Egabova, Egabikha, lagabikha, Egibaba, Egibinikha, Egibikha, Egibitsa, Egibishna, Egiboba, Egi-boba, Ègiboba, Egibova, lagivovna, laits'na-Babits'na, lagishna, lagsna, laganishna, lagnishna, lagaia-Babitsa, Aga Gnishna, lagiba, lagipitsa, Baba-Igipuvna"<sup>278</sup>; indica anche le forme tipiche trovate nel nord della Russia "Babka laga, Baba-Liaga,

---

<sup>275</sup> Forrester S., Goscilo H., Skoro M., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, University Press of Mississippi, 2013, p. XXIII

<sup>276</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.102

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Id., p.8



Baushka Liaga, Oga-Bova, lagikha, lagishsha, Egishna, lagibitsa, Egabovna»<sup>279</sup> e le varianti costruite sulla falsariga di un patronimico per indicare la figlia, o le figlie di Baba-Jaga «Egishna, Egidichna, Egibisna, lagarnushka»<sup>280</sup>. Ulteriori forme del nome che incontreremo nelle fiabe sono “lagishnia, lagis’nia, lagabakha, laga-bura, Buraia-iaga»<sup>281</sup>.

Forrester indica come il nome Baba-Jaga sia composto da due parole: la prima Баба (Baba) da бабка (babka) che indica una donna con conoscenza sulla gravidanza e sul parto, tendenzialmente di età avanzata, non è sempre presente, viene spesso omessa; la seconda Яга (Jaga) della quale non si conosce l'esatto significato, presenta varie forme spesso regionali<sup>282</sup>.

Relativamente a questo secondo termine esistono varie teorie, Forrester riporta tre teorie (verranno prese in analisi la prima e la seconda teoria insieme ad altre teorie in linea con quelle precedentemente citate, la terza teoria verrà analizzata a parte).

La prima implica la derivazione della parola jaga dal verbo russo *echat*<sup>283</sup>, o della parola tedesca *Jaeger*<sup>284 285</sup>. Questa prima teoria potrebbe, anche se minimamente, essere corretta per la connessione con il cacciatore in quanto, come vedremo in seguito, Baba-Jaga è collegata al regno animale e alla caccia.

La seconda teoria si concentra su di un effettivo possibile significato della parola jaga con valenza di orribile, terrificante basandosi sul termine *ieza* (brivido), è il termine *jezivo* (agghiacciante)<sup>286</sup>.

Anche in questo caso questa teoria può rivelarsi corretta per il legame della figura di Jaga con le descrizioni in stile horror che la caratterizzano in alcune fiabe, come per il legame con il mondo dei morti, che vedremo in seguito. In linea con questa teoria Andreas Johns ripropone varie teorie e in particolare è bene soffermarsi sui seguenti studi: U. Dukova afferma che «all these terms derived from a proto-Slavic \*(j)ęgā or \*(j)ęzā meaning "female demon of illness" or "illness"»<sup>287</sup> mentre M. Shapiro ritiene che il termine jaga derivi dal proto-samoiedo è che il significato associato sia quello di *God o God of death*<sup>288</sup>. Entrambi gli autori collegano quindi la figura di Jaga con la malattia e la morte, nel primo caso come aspetto demoniaco, nel secondo come una divinità. Ju.S. Stepanov ritiene che Jaga sia collegata con il greco o il romano Giasone o con le divinità antiche indiane Yama e Yami<sup>289</sup>. Queste diverse teorie proposte da

---

<sup>279</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.8

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXII

<sup>283</sup> Letteralmente: andare con mezzo

<sup>284</sup> Traduzione: cacciatore

<sup>285</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p.XXIII

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.11

<sup>288</sup> Id., p.10

<sup>289</sup> Ibid.

Dukova, Shapiro e Stepanov racchiudono un elemento comune: la figura di Jaga è considerata al pari di una divinità, il suo nome racchiude quindi implicitamente il suo carattere sovranaturale.

Due ulteriori teorie relative al significato della parola jaga che racchiudono altri aspetti impliciti furono proposte: da A.I. Afanas'ev nel tentativo di dimostrare come Baba-Jaga derivi dal protoslavo \*ož o dal sanscrito *ahi* che significa serpente<sup>290</sup>, suggerendo quindi la natura animale o zoomorfa della forma originale di Jaga; altra teoria invece è quella proposta da I.N. Berezin che suggerisce la derivazione della parola jaga dal mongolo *eke* ovvero madre<sup>291</sup>, che come vedremo in seguito è una delle caratteristiche di questa figura.

La terza teoria a cui fa riferimento Forrester invece, consiste nel fatto che originariamente Baba-Jaga fosse collegata a rituali e miti di origine segreta e per questo il suo vero nome fosse un taboo<sup>292</sup>: da questo deriverebbe che jaga come parola veniva usata per bypassare il problema del nome impronunciabile; a supporto di questa teoria, Forrester afferma che la mancanza della *capitalised letter* faccia riferimento alla figura di Baba-Jaga come *tipo* piuttosto che come *individuo*, come una forma paradigmatica<sup>293</sup>. Questo potrebbe suggerire che il nome di Jaga «was once a euphemism for another name or term, too holy or frightening to be spoken, and therefore now long forgotten»<sup>294</sup>.

È necessario notare come nessuna delle teorie esposte sopra proponga delle evidenze abbastanza solide dal punto di vista etimologico per trarre delle effettive conclusioni. Tutto ciò, però, ci consente di ipotizzare che se il nome Baba-Jaga è il surrogato di un termine ad oggi sconosciuto come suggerisce Forrester, questo implica che il nome stesso di questa figura crea un alone di mistero e ambiguità, specialmente in quanto il termine jaga non ha un significato conosciuto. Anche la presenza di diversi nomi che fanno tutti riferimento al personaggio di Jaga è uno dei fattori che contribuisce a rendere la sua figura ancora più complessa. Dal punto di vista linguistico quindi l'ambiguità di Jaga è dovuta alla complessità della figura che essa stessa rappresenta, come avremo modo di verificare in seguito.

---

<sup>290</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.10

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXIII

<sup>293</sup> Id., p.XXIV

<sup>294</sup> Ibid.

### 8.3. L'origine nel paganesimo

“She is not just a dangerous witch but also a maternal benefactress, probably related to a pagan goddess.

[...] Baba Yaga transcends definition because she is an amalgamation of deities mixed with a dose of sorcery.”<sup>295</sup>

Abbiamo visto, parlando del nome, come Jaga rappresenti il concetto del *multiple mothering*<sup>296</sup> e che in questa figura si celano più “personalità”: di seguito vedremo come Baba-Jaga inglobi oltre alla figura della madre comune, quella di Madre della terra, della foresta, degli animali, di Madre di origine divina che include aspetti religiosi pagani e il legame con il mondo dei morti.

#### 8.3.1. La Madre

Madre natura dona e priva, come lei anche Jaga: spesso chiamata Madre o Signora della foresta, Baba-Jaga ricopre il ruolo di colei che dona o che priva l'eroe di qualcosa. Sono molti i riferimenti al paganesimo slavo legato alla figura della Madre: la Dea della creazione è una Dea cacciatrice, una triade racchiusa in un'unica figura che è vergine, madre e una vecchia donna, come essa è anche Jaga<sup>297</sup>. Le prime rappresentazioni della Dea della creazione, ovvero della Dea della fertilità avvengono attraverso statuette di forma femminile conosciute come Veneri risalenti al periodo delle «Ice Age goddess»<sup>298</sup>, insieme ad esse le divinità femminili appaiono in forma zoomorfa<sup>299</sup>; la figura della Dea della creazione è legata, come visto in precedenza, alla Dea della caccia a cui venivano attribuite la capacità di rigenerazione e trasformazione, ad essa infatti, sono collegati animali come rane, farfalle, cervi, orsi, serpenti<sup>300</sup> che venivano usati per rappresentare questa divinità. In particolare, uccelli e serpenti sono ricorrenti nelle rappresentazioni della Dea Madre dalla quale nascono direttamente dal ventre gli Dei (di genere maschile). È possibile quindi vedere come le Dea della creazione, quella della caccia e quella della fertilità siano strettamente collegate fra loro.

---

<sup>295</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. VII

<sup>296</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.102

<sup>297</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, p.3

<sup>298</sup> Id., p.4

<sup>299</sup> Id., p.5

<sup>300</sup> Ibid.

Fra le immagini legate alla figura della Madre c'è quella di Madre terra. Nella concezione classica Madre Terra incorpora tre figure mitologiche:

- il legame madre figlia rappresentato da Demetra e Kore<sup>301</sup>, che nel folklore russo viene rappresentato con la relazione fra le rusalki e Baba-Jaga come rappresentazione della fertilità, in particolare le rusalki rappresentano il legame con gli antenati femminili;
- Il Dio della morte come consorte<sup>302</sup>, il cui ruolo nel folklore russo viene associato alla figura di Baba-Jaga come Signora della foresta, protettrice del regno animale e conseguentemente del regno dei morti, madre senza consorte;
- I gemelli divini (maschio e femmina)<sup>303</sup> che rappresentano l'atto di creazione, che nel folklore russo è in realtà racchiuso nel concetto di autoinseminazione legato, come vedremo in seguito, al concetto della luna, oltre che agli elementi sia maschili che femminili interni a Jaga.

Inoltre, al concetto di madre è necessario associare l'immagine della madre comune degli iniziati a cui abbiamo fatto riferimento nella spiegazione del legame che intercorre tra fiaba e rito. Questa figura femminile viene racchiusa all'interno della fiaba in Baba-Jaga che come afferma Hubbs

Baba Yaga is a guide, an initiator, the source of human and divine wisdom, and the embodiment of the laws of nature as parthenogenetic mother. Her "liturgy" stresses that she has no need of human intervention to stimulate the cycle of life she has created. Like the rusalki she's invisible, yet her presence is everywhere<sup>304</sup>.

Questa affermazione ci consente di confermare che la figura di Baba-Jaga racchiude più figure all'interno di se stessa e che per poter disambiguare la sua figura è necessario analizzare le diverse forme di cui si compone per spiegare le azioni che la rendono ambigua.

---

<sup>301</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.53

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Id., p.52

### 8.3.2. Figure mitologiche legate a Jaga

Dal concetto di Dea Madre nascono diverse figure femminili dal carattere divino, fra queste terremo in considerazione solo quelle che consentono di spiegare da dove deriva l'ambiguità di Jaga, o i fattori che contribuiscono ad ampliare quest'ultima. Qui di seguito vedremo brevemente il legame di alcune figure mitologiche con Baba-Jaga. Dalla figura della Dea creatrice, come già anticipato, nascono diverse divinità femminili, alcune di maggior rilievo come la Dea della caccia e quella della fertilità, ed altre divinità minori come le *rusalki* o le *vily*.

Fra le divinità di maggiore importanza all'interno delle *Cronache di Novgorod* (XIII secolo) compare la figura della *Golden Baba*<sup>305</sup>: presso il nord-est della Siberia questa figura è definita guardiana degli animali e origine della fertilità della terra. E.A. Karamova ritiene che Baba-Jaga come la Golden Baba abbia origini siberiane<sup>306</sup>. Baba-Jaga racchiude nella sua figura queste due caratteristiche di Golden Baba: per quanto riguarda l'aspetto della guardiana degli animali Jaga assume il nome di Signora della foresta come approfondiremo in seguito, mentre per quanto riguarda l'aspetto della fertilità della terra è necessario approfondire il concetto di Goddess of embroideries, ovvero il legame folclorico che si è creato fra il concetto di fertilità e le Dee Tessitrici.

Quando si parla di Goddess of embroideries si fa riferimento a tutte quelle divinità legate al processo di tessitura con un particolare focus sul concetto di fuso e arcolaio. È innanzitutto necessario tenere in considerazione che queste dee sono una triade che rappresenta l'evoluzione nella vita femminile come vergine, madre, vecchia saggia donna<sup>307</sup>, oltre a rappresentare il ciclo delle stagioni. Questa triade viene spesso rappresentata orante ai cui piedi vi sono piante e rettili, fra le mani tiene un calice, porta spesso fiori, uccelli e i dischi solare e lunare che ha appena creato<sup>308</sup>. La triade è legata al fuso e all'arcolaio che consentono di creare il filato, l'azione di filare nel folclore è associata al concepimento che avviene per solo mezzo femminile; Jaga stessa rappresenta la figura di una filatrice<sup>309</sup>. Parlando di concepimento Baba-Jaga, come già visto in precedenza, viene associata alle figure di Demetra e Circe in quanto anch'esse simboleggiano la fertilità senza però avere consorte: una delle caratteristiche di Baba-Jaga è infatti essere madre ma senza avere un partner. Questa caratteristica rimanda alla figura della Dea della creazione in grado di concepire da sola senza la figura maschile, come accade nella triade delle Goddess of embroideries. Sia la Dea della creazione che le Goddess of embroideries racchiudono in sé gli organi maschili: come vedremo in seguito analizzando gli aspetti che caratterizzano Jaga anche quest'ultima

---

<sup>305</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.20

<sup>306</sup> E.A. Karamova, *Obraz Baby Jagi v fol'klornych i literaturnych skazkach*, bakalavrskaja rabota, Tol'jatti, Tol'jattinskij gosudarstvennyj universitet, 2018, p.14

<sup>307</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.24

<sup>308</sup> Id., p.25

<sup>309</sup> Id., p.38

racchiude in sé l'essenza maschile. Anche il legame di Jaga con l'immagine del serpente/drago, che vedremo solo in seguito, è collegata al concetto di autoinseminazione<sup>310</sup>.

Il concetto di procreazione derivante dalla sola figura femminile riscontrata nella figura di Baba-Jaga ci permette di confermare le origini divine di quest'ultima; ad ulteriore supporto di questa affermazione si prendono in considerazione le parole di Joanna Hubbs che descrive il legame con le diverse tipologie di Dee sopraccitate, l'izba di Baba-Jaga che la connette alle Dee del neolitico e il concetto di triade rappresentato dalla stessa Jaga connesso alle Parche:

Her hat links her to the Neolithic goddesses and priestess of Çatal Hüyük and Tripol'e, to Isis of the Egyptians, and to the Greek moon goddess Artemis-Hekate adorned with the silver sphere. She can be both good and evil in her aspects, beautiful as well as hideous, young as well as old. She can be one, and she can also appear as a triune goddess. Above all she is alone, surrounded by a number of magical implements through which she works her transformational powers. With her golden spindle, Baba Yaga is often seen in her triune form as the three Fates to whom the hero or heroine turns in order to determine his or her destiny<sup>311</sup>.

Il legame con le Dee neolitiche e la fertilità si riscontra anche nel particolare della luna: si è già segnalato il legame tra Baba-Jaga e la dea greca della caccia Artemide, ma entrambe queste figure sono collegate fra loro anche dalla luna. Nel caso di Artemide la luna le è consacrata come pianeta<sup>312</sup>, mentre nella concezione del popolo russo la luna è il corpo di Baba-Jaga stessa: nel folclore russo la luna sembra fornita di corna come un toro e viene gradualmente consumata da un serpente, questi due animali sono i servi delle dee del neolitico; la luna che diventa il corpo di Jaga stessa rappresenta la strega cannibale che mangia il suo stesso corpo per regolare la fertilità delle piante e delle donne seguendo il ritmo del ciclo lunare<sup>313</sup>. L'immagine dell'autoconsumarsi della Dea della luna è connessa con la figura di Baba-Jaga attraverso le fasi lunari che sono rappresentate come le 3 Parche: la creazione, il nutrimento e la distruzione, queste tre fasi circolari che rappresentano la fertilità sono rese non solo dal corpo stesso di Jaga bensì anche degli oggetti che la caratterizzano come il mortaio e il pestello<sup>314</sup>. L'atto di autocibarsi del proprio corpo da parte di Jaga viene interpretato come un atto di cannibalismo senza però tenere in considerazione il paradosso della natura, il principio stesso per il quale la natura da e toglie la vita: quello che compie Jaga nel chiedere un sacrificio, o il tentativo di cibarsi dell'eroe con il quale entra in relazione non è un puro atto di cannibalismo bensì il tentativo di adempiere al ciclo della fertilità naturale. Si spiega così, anche se solo parzialmente, l'ambiguità dei ruoli all'interno della fiaba da parte di Jaga: basandoci sul principio delle fasi lunari la fase di creazione corrisponde al ruolo di donatore di Jaga, la fase di crescita corrisponde al superamento delle prove da parte dell'eroe che si nutre di conoscenza superandole, infine la

---

<sup>310</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.43

<sup>311</sup> Id., p.38-39

<sup>312</sup> Id., p.44

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Id., p.45

fase della distruzione è rappresentata dalla figura antagonista di Jaga che tenta di distruggere l'eroe, o che elimina quelle figure che non superano le prove. Di conseguenza l'atto cannibale di Jaga verso l'eroe viene disambiguato per il principio della fertilità intrinseco nella figura di Baba-Jaga.

Per quanto riguarda le divinità minori come le rusalki o le vily e il legame che intercorre fra quest'ultime e Baba-Jaga, la questione risulta estremamente più semplice. Nel caso delle rusalki, la loro peculiare forma per metà umana e per metà animale (pesce, serpente, sirena-uccello) e il loro carattere estremamente femminile e al contempo divoratore di uomini, ricordano le caratteristiche di Signora della foresta e l'indole cannibale di Jaga, mentre per quanto riguarda le vily, creature femminili in grado di trasformarsi in animali<sup>315</sup>, come Jaga vengono paragonate alle Parche: sia le Vily che Baba-Jaga possono proteggere come sorelle o madri ma possono anche tentare e sedurre gli uomini fino alla morte<sup>316</sup>.

Il carattere divino di Baba-Jaga può essere descritto con il concetto di *Chthonic Mother*: come si è potuto notare nell'analisi svolta finora la figura di Jaga esprime l'ambivalenza di carattere sia femminile che maschile. Come madre offre saggezza e guida<sup>317</sup>, come Madre Terra ha pieno controllo su luce e buio, vita e morte<sup>318</sup>. Come Dea della morte essa rappresenta la distruzione storicamente associata al genere maschile<sup>319</sup> (le caratteristiche di Jaga come dea della morte verranno analizzate in seguito).

Galina Siarheichyk relativamente all'aspetto di *Chthonic Mother* di Baba-Jaga afferma: «I will argue that Baba Yaga, as a chthonic mother, maintains the *ambivalence* of the prehistoric Great Mother-Goddess, and amalgamates into *syncretic unity* the polar opposites of Life (*Eros*) and Death (*Thanatos*), Human and Animal, Human and Divine, Feminine and Masculine.»<sup>320</sup>. Quanto afferma Siarheichyk ci consente di spiegare un'ulteriore parziale disambiguazione di Baba-Jaga: essendo una figura ambivalente che racchiude elementi opposti, Jaga diventa il contenitore di una miscela caotica e indefinibile che viene interpretata come ambigua.

Finora sono stati analizzati sono gli elementi divini di carattere femminile, di seguito vengono analizzati quegli elementi che tendenzialmente vengono associati al ruolo maschile ma che sono inglobati e femminilizzati all'interno della figura di Jaga. Nello specifico verranno sottoposti ad analisi il ruolo di Jaga come Signora della foresta, signora degli animali e l'aspetto di guardiana dei due mondi.

---

<sup>315</sup> In origine venivano considerate pari a delle madri che trasmettono la loro conoscenza agli uomini ma con l'avanzare dei secoli vengono emarginate fino quasi a farle scomparire.

<sup>316</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.17

<sup>317</sup> G. Siarheichyk, *Ancient Echoes: Baba Yaga and Contemporary Russian Literature*, B.A., Akademia Bydgoska im. Krola Kazimierza Wielkiego, 2005, p.11

<sup>318</sup> Id., p.15

<sup>319</sup> Id., p.6

<sup>320</sup> Id., p.7

#### 8.4. La Signora della Foresta: il legame con la natura tra animali ed elementi atmosferici

«La vera, autentica strega ha potere sugli animali della foresta.  
Essa è il rispecchiamento della vita e dell'ordine venatorio.  
E lo vediamo nella fiaba: la strega chiama a raccolta i lupi,  
gli orsi, gli uccelli, e li dà come aiutanti all'eroe»<sup>321</sup>.

Baba-Jaga come abbiamo già visto dal punto di vista dell'origine pagana, racchiude in sé molteplici figure femminili, ed è proprio ad una di queste che si collega un'ulteriore figura: la Signora della foresta, padrona e protettrice degli animali. Si ritiene che la forma più antica di Baba-Jaga sia costituita dalla «shamanic Mistress of Animals, the ancient bird goddess whose abode on hens' feet is as one with her own body»<sup>322</sup> il cui ruolo è quello di aiutare l'eroe a raggiungere o trovare la sua sposa<sup>323</sup>.

Jaga Signora della foresta, come reminiscenza della Dea della caccia viene rappresentata anche attraverso la forma del serpente: uno dei motivi che è causa della sua ambiguità è il fatto che fra i nomi con cui viene rappresentata, oltre agli innumerevoli già sopra citati, vi è la forma *Змея (zmei)* ovvero serpente. La sua rappresentazione sotto questa forma zoomorfa sembrerebbe nascondere ulteriori caratteristiche divine quali la rigenerazione e la fertilità, la proprietà cangiante tipica della sua forma come strega protettrice degli animali<sup>324</sup> e la rappresentazione del ciclo della pioggia che unisce cielo e terra avviene sempre tramite la forma del serpente<sup>325</sup>. La caratteristica intrinseca di Jaga come divinità della trasformazione, le consente di rappresentare la divinità a cui si rivolgono i cacciatori e gli agricoltori, oltre ad essere la guida per l'iniziazione del maschio ai misteri del mondo femminile della fertilità<sup>326</sup>. Uno dei compiti di Jaga come Signora degli animali è infatti quello di occuparsi della fertilità della terra e della comunità umana<sup>327</sup>.

Per quanto riguarda il legame fra la figura di Baba-Jaga e il serpente, o la forma serpentina del drago, è necessario ricollegarsi al concetto di autofertilità di Jaga: la forma serpentina viene associata alla forma fallica che consente l'autoinseminazione nella creazione di una nuova vita, ma allo stesso tempo rappresenta il lato distruttivo di questa figura. L'immagine del serpente, o del drago, corrisponde alla fase calante della luna, questi due animali simboleggiano la natura invernale e del sottosuolo di Jaga, che il popolo associa ad una forma mascolina aggressiva e distruttiva<sup>328</sup>. Allo stesso modo però, come Jaga rappresenta l'intero ciclo di fertilità, anche il serpente è sia fallo che ombelico, è allo stesso tempo

---

<sup>321</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.268

<sup>322</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.41

<sup>323</sup> Id., p.42

<sup>324</sup> Id., p.41

<sup>325</sup> Id., p.44

<sup>326</sup> Id., p.43

<sup>327</sup> Id., p.44

<sup>328</sup> Ibid.



guardiano del grembo e strumento per aprirlo<sup>329</sup>; tutto questo si riflette nella figura di Jaga che è allo stesso tempo guardiana dell'altro regno ma anche colei che ne consente l'accesso. La Jaga-serpente rappresenta la madre del clan, la guardiana della casa, essa è il simbolo della fertilità che passa di generazione in generazione<sup>330</sup>. Come la figura della *Chthonic Mother* anche il serpente ha un carattere ambivalente e ambiguo:

Образ славянской змеи многозначен и включает в себя множество оппозиций: это комбинация мужского и женского начала; символики воды и огня; положительного и отрицательного принципов; апотропеического (полезного) и вредного; ядовитого и исцеляющего начала; это источник зла, но обладающий одновременно защитной функцией.<sup>331 332</sup>

L'immagine del serpente slavo è ambigua e include varie opposizioni: è una combinazione di principi maschili e femminili, di simbolismo di acqua e fuoco, di principi positivi e negativi, apotropaico (utile) e nocivo, principi velenosi e curativi; è fonte del male, ma allo stesso tempo ha una funzione protettiva.

Questa ambiguità e ambivalenza si riscontra anche nell'interpretazione degli studiosi della forma di Jaga-serpente: come visto sopra è collegata al ciclo delle piogge, ma gli studiosi Afanas'ev Müller e Potebnia basandosi sulla scuola del mito solare ritengono che Jaga sia la personificazione della tempesta, tesi sostenuta anche da Cooper che associa la scopa di Jaga come il mezzo per creare le bufere di neve<sup>333</sup>, mentre studi più recenti le associano il ciclo lunare<sup>334</sup> di cui abbiamo già approfondito parlando del legame di Jaga con la fertilità. Oltre a rappresentare la fertilità, l'immagine del serpente è simbolo degli Dei con una sola gamba<sup>335</sup>; questa caratteristica viene associata non solo agli Dei con una sola gamba bensì a tutte quelle divinità che sono collegate al regno dei morti.

Baba-Jaga, oltre al serpente, è associata ad altri animali, M. Shapiro ritiene che la parola Baba sia rappresentata dal pellicano: «М. Шапиро считает, что доисторический териоморфный прототип Бабы-Яги не только змея, но также и пеликан, представленный как раз в слове баба.»<sup>336 337</sup>. L'immagine del

<sup>329</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.45

<sup>330</sup> Id., p.46

<sup>331</sup> L. Sestri, *Baba-Jaga i zmej*, *Perevod s angl. M.V. Rejli in: Russkij fol'klor. Materialy i issledovanija*, IRLI (Puškinskij Dom) RAN; otv. red. M.V. Rejli, T.34, SPb., Nauka, 2011, p.209

<sup>332</sup> Образ славянской змеи многозначен и включает в себя множество оппозиций: это комбинация мужского и женского начала; символики воды и огня; положительного и отрицательного принципов; апотропеического (полезного) и вредного; ядовитого и исцеляющего начала; это источник зла, но обладающий одновременно защитной функцией.

<sup>333</sup> Cooper B., *Baba-Yaga, the Bony-Legged: A Short Note on the Witch and Her Name*, in: *New Zealand Slavonic Journal*, Australia and New Zealand Slavists' Association, 1997, p.88

<sup>334</sup> Johns A., *Baba Jaga and the Russian Mother*, in: *The Slavic and East European Journal*, Spring, 1998, Vol. 42, No. 1, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, Spring, 1998, p.23

<sup>335</sup> K.D. Lauškin, *Baba-Jaga i odnogie bogi (k voprosu o proischozdenii obraza)*, p.182-183

<sup>336</sup> L. Sestri, *Baba-Jaga i zmej*, p.211

<sup>337</sup> Traslitterazione: M. Šapiro считает, что доисторический териоморфный прототип Бабы-Яги не только змея, но также и пеликан, представленный как раз в слове баба.

Traduzione: M. Shapiro considera che il prototipo teriomorfico preistorico di Baba-Jaga, non sia solo il serpente ma anche il pellicano, rappresentato nella parola Baba

pellicano rappresenta l'aspetto benevolo di Jaga ed è associato alla Dea degli uccelli e alla Grande Dea<sup>338</sup>. Altro animale che viene spesso associato alla figura di Baba-Jaga è il lupo: nella forma di strega cannibale Jaga rappresenta le dee lupo<sup>339</sup> collegate all'antenato totemico femminile e conseguentemente alle caratteristiche della fertilità e della discendenza per linea femminile. Si è già accennato in precedenza al legame del regno animale con quello del mondo dei morti, e a tal proposito la figura di Jaga viene associata ai topi come messaggeri della morte. Esistono altri animali associati a Jaga, ma gli studi svolti non portano evidenze sufficienti per poter tenere in considerazione queste associazioni.

L'analisi di Baba-Jaga procede quindi nella rappresentazione del regno animale come regno dei morti, scoprendo quindi il ruolo che ricopre la strega russa come guardiana dei due mondi.

## 8.5. La guardiana di due mondi

Prendendo in prestito le parole di Propp «la maga ci è già apparsa come la signora degli elementi della natura, padrona delle forze necessarie all'uomo. Grazie a questi elementi, incarnati in oggetti, si penetra nel regno delle tenebre»<sup>340</sup>, ovvero l'altro regno, il regno dei morti a cui Jaga è posta a guardia: prima di diventare un personaggio delle fiabe Baba-Jaga, infatti, era la dea della morte nella religione slava<sup>341</sup>, la sua forma era antropomorfa e la sua unica gamba, connessa con l'immagine del serpente simbolo degli Dei con una sola gamba<sup>342</sup>, veniva e viene spesso descritta come gamba d'osso.

Si è già accennato al legame tra la Dea Hekate e Baba-Jaga senza però approfondire il perché queste due figure siano collegate: entrambe queste figure sono legate alla morte. Baba-Jaga grazie alle sue caratteristiche di Signora degli animali ricopre il ruolo di guardiana dell'altro mondo, il mondo dei morti per l'appunto. Diversi autori ritengono che Jaga sia una divinità del sottosuolo, Chuckov in particolare ritiene che gli antichi popoli slavi effettuassero dei sacrifici alle divinità di Jaga<sup>343</sup>. Jaga inoltre esercita il potere degli antichi Dei della morte come figura di madre cannibale<sup>344</sup>: come già visto nelle fasi lunari la Jaga-cannibale rappresenta la fase calante della luna, la caratteristica distruttiva di Madre Natura che priva.

A porre Jaga come figura a guardia del passaggio fra i due regni è anche il rito di iniziazione a lei collegato: l'associazione degli incubi e della malattia riflettono il suo ruolo di dea del sottosuolo e di guida nel processo di iniziazione<sup>345</sup> che, come visto parlando del rito, avveniva per mezzo del segno femminile. Il

---

<sup>338</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.29

<sup>339</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.41

<sup>340</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.274-275

<sup>341</sup> K.D. Lauškin, *Baba-Jaga i odnogie bogi (k voprosu o proischoždenii obraza)*, in: Fol'klor i ètnografija, otvetstvennyj redaktor doktor filologičeskich nauk B.N. Putilov, Leningrad, Akademija Nauk SSSR,1970, p.181

<sup>342</sup> K.D. Lauškin, *Baba-Jaga i odnogie bogi (k voprosu o proischoždenii obraza)*, p.182-183

<sup>343</sup> Johns A., *Baba Jaga and the Russian Mother*, p.23

<sup>344</sup> G. Sjarheichyk, *Ancient Echoes: Baba Yaga and Contemporary Russian Literature*, p.15

<sup>345</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.41

processo di iniziazione che consisteva nella morte e rinascita dell'iniziato ricade quindi nelle mani di colei che è posta a guardia fra i due mondi, ovvero Jaga.

A legare Jaga al mondo dei morti ci sono anche le sue capacità di evocare gli spiriti<sup>346</sup> e il suo ruolo di conservare le ossa dei defunti che attraverso il suo forno diventano nuove anime<sup>347</sup>: da qui scaturisce il legame tra Baba-Jaga e il suo forno, come per la strega v'è il calderone<sup>348</sup>. Interconnessi alla conservazione delle ossa e alla loro cremazione all'interno della fiaba compaiono i rituali di inumazione e cremazione.

Il legame con l'altro mondo è confermato inoltre da una caratteristica intrinseca della categoria aiutante/donatore ovvero il ruolo di mediazione che svolge questa figura in quanto appartenente sia al mondo proprio che a quello altrui<sup>349</sup>.

Come afferma Forrester Jaga incute timore a causa del suo legame con la morte e il suo ruolo di mediatrice: «Like the Indian goddess Kali, Baba Yaga is terrifying because of her relationship to death. She mediates the boundary of death so that living human beings may cross it and return, alive but in possession of new wisdom, or "reborn" into a new status.»<sup>350</sup>.

Ma come si è finiti da questa moltitudine di divinità femminili e aspetti fortemente legati alla religione silvestre, alla figura di Baba-Jaga?

## 8.6. Tra patriarcato e cristianesimo

La perdita di valore dei riti di iniziazione, l'avvento del patriarcato e la forzatura alla conversione del popolo al cristianesimo influiscono fortemente nella creazione dell'attuale figura di Baba-Jaga.

Con la perdita di valore dei riti di iniziazione la figura femminile inizia ad indebolirsi anche a causa dell'avvento del patriarcato che a livello sociale ebbe un forte impatto, al contrario invece il passaggio di usurpazione del patriarcato rispetto al matriarcato per quanto concerne la religione pagana avvenne in modo incompleto: gli Dei di carattere maschile vengono rappresentati da nomi generici, i loro poteri sono ristretti<sup>351</sup>, il vero potere divino rimane nelle mani delle Dee.

Questo però non fermò l'ondata di cristianizzazione di massa: le donne, spesso anziane, che non volevano separarsi dal culto pagano venivano trattate come delle streghe, le loro figure furono demonizzate; il carattere demoniaco che viene associato alla figura della strega è probabilmente dovuto alla Chiesa nel tentativo di associare il male, il demonio ai culti pagani<sup>352</sup>.

---

<sup>346</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.47

<sup>347</sup> Id., p.46

<sup>348</sup> Id., p.89

<sup>349</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.90

<sup>350</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXXIV

<sup>351</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.16

<sup>352</sup> Id., p.41

Nel processo di cristianizzazione forzata la figura di Maria viene associata dal popolo a quella di Baba-Jaga come protettrice degli animali<sup>353</sup>, anche la figura di Santa Paraskeva viene associata a Jaga per la tessitura, ma entrambe queste associazioni esprimono solo la forzatura alla cristianizzazione e il tentativo di far abbandonare al popolo il culto pagano dove la figura femminile aveva un forte ruolo. Qui si denota come l'imposizione del cristianesimo sia avvenuta per mezzo del patriarcato come ulteriore tentativo di sopprimere il matriarcato.

È con l'avvento del cristianesimo che tutte le figure femminili della religione pagana si trovano costrette a mutare forma per sopravvivere, l'immagine della sciamana, fortemente legata al popolo grazie alle pratiche curative di cui si occupava, diventa sotto forma di strega, appunto per i suoi attributi peculiari, la nuova forma in cui vengono racchiuse tutte le divinità femminili nel tentativo di sopravvivere al cristianesimo.

G. Sjarheichyk riassume il processo di formazione della figura di Baba-Jaga:

In this context Baba Yaga's longevity poses a fascinating case: Being an archetypal mother figure, directly associated with the prehistoric Great Mother Goddess, Baba Yaga survived the devastating effects of both the initial dismemberment of the prehistoric Great Mother-Goddess and the later erasure of the supreme goddesses of antiquity. BabaYaga, has remained in the fairy tales and folk beliefs of the Slavs for centuries. She resisted being multiplied by the trends of paganism (or any other religious permutations), while remaining the only mistress of the dark forest, the only goddess living on the edge of human and animal worlds, as well as between the worlds of the dead and the living. She also survived the negation and suppression of Christianity, taking on the aspects of the forbidden free will, forbidden knowledge, and the tabooed animal baseness and filthiness of life-creation.<sup>354</sup>

Ed è così che viene a formarsi una forte ambiguità di questa figura: Baba-Jaga diventa il contenitore di tutte quelle divinità che altrimenti non sarebbero potute sopravvivere.

Questo comporta che la figura di Jaga fin dall'inizio però presenta una triade che si rispecchierà poi nelle fiabe; come afferma A. Malachovskaja riferendosi a Baba-Jaga «Она была одновременно: 1. Богиней — воительницей /девой, правящей небесным царством/. 2. Богиней — дарительницей /любви и плодородия/. 3. Богиней — похитительницей /смерти и мудрости/.»<sup>355 356</sup> ovvero era allo stesso tempo: 1. Dea guerriera / Vergine che governa il regno celeste, 2. Dea-donatore / amore e fertilità, 3. La dea rapitrice / della morte e della saggezza.

<sup>353</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.108-109 e 113

<sup>354</sup> G. Sjarheichyk, *Ancient Echoes: Baba Yaga and Contemporary Russian Literature*, pp.4-5

<sup>355</sup> A. Malachovskaja, *Apologija Baby-Jagi*, in: *Преображение. Русский феминистский журнал.*, № 2., Moskva, 1994, Indicativamente a p.7 (testo trovato solo in formato online senza indicazione pagine [https://a-z.ru/women\\_cd1/html/preobrazh\\_2\\_1994\\_a.htm](https://a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_2_1994_a.htm))

<sup>356</sup> Она была одновременно: 1. Богиней — воительницей /девой, правящей небесным царством/. 2. Богиней — дарительницей /любви и плодородия/. 3. Богиней — похитительницей /смерти и мудрости/.

Per il momento non ci soffermiamo su questa affermazione in quanto approfondiremo la conversione di queste figure divine nei ruoli che ricopre Jaga all'interno della fiaba nel capitolo dedicato. Va però considerato che il privilegio di possedere saggezza e conoscenza passarono in mano agli uomini e ai preti, di conseguenza le Dee furono degradate a streghe<sup>357</sup>.

## 8.7. La strega

Baba-Jaga assume quindi la forma di una strega: in questo sottocapitolo verrà analizzata nella sua complessità questa figura.

La descrizione generica fornitaci da Propp, creata dalle descrizioni presenti nelle fiabe, chiarisce il forte legame con il mondo dei morti: «La strega ricorda un cadavere, un cadavere in una bara stretta o in una gabbia speciale nella quale si seppellisce o si fa morire qualcuno. La strega è una morta.»<sup>358</sup>. La strega russa, però, non conserva tutte le caratteristiche proprie del cadavere come succede invece nell'iconografia internazionale<sup>359</sup>, conserva solo l'aspetto dei piedi scheletrici, caratteristica che risulta quindi comune a tutte le tipologie di strega.

La peculiarità dell'associazione fra la strega e i piedi scheletrici però non risiede nella più moderna concezione del cadavere, bensì deriva dall'evoluzione della figura della strega stessa. In origine, infatti, la strega considerata come Signora della foresta e dei suoi animali, veniva raffigurata con forma di animale, quella che possiamo considerare la forma pura, nonché la più antica<sup>360</sup>. Nella fase di transizione dalla forma animale a quella antropomorfa, la strega non mantiene parti del corpo animali, come succede con altri personaggi antropomorfi (es. Pan, i fauni ecc), in quanto

La strega è, nello stesso tempo, tanto strettamente collegata con l'immagine della morte che queste *zampe di animale sono sostituite con i piedi scheletrici* cioè i piedi di un morto o di uno scheletro. L'aspetto scheletrico dei piedi ha un nesso con il fatto che la strega non cammina mai. La strega vola o giace, cioè si manifesta anche esteriormente come cadavere<sup>361</sup>.

Inoltre, come già visto in precedenza, i piedi scheletrici sono legate alla figura del serpente e alle divinità con una sola gamba che sono per l'appunto collegate al regno dei morti.

Altra caratteristica fisica della strega, che però non è confermata del tutto nella fiaba russa, è la cecità. Con cecità però non si intende solo l'impossibilità di vedere ma anche il concetto di invisibilità. Nello specifico Propp afferma che «l'uomo non è cieco di per sé ma in rapporto a qualcosa»<sup>362</sup>, riferendosi al fatto che i vivi non possono vedere i morti e viceversa. Il passaggio da un regno all'altro quindi genera una

---

<sup>357</sup> G. Sjarheichyk, *Ancient Echoes: Baba Yaga and Contemporary Russian Literature*, p.3

<sup>358</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.191

<sup>359</sup> Ibid.

<sup>360</sup> Ibid.

<sup>361</sup> Ibid. (enfasi come in originale)

<sup>362</sup> Id., p.193

temporanea cecità (anche nell'eroe). In alcune fiabe russe la cecità non viene descritta come caratteristica fisica, ma viene dedotta dalla situazione narrata nel plot dove «essa non guarda ma ascolta, allo stesso modo in cui *fiuta l'estraneo*»<sup>363</sup>. In altre fiabe la strega viene accecata. La cecità, o presunta cecità della strega, e l'invisibilità sono collegate all'associazione del colore bianco con la morte e al rito di iniziazione<sup>364</sup>. Nel rito di iniziazione la temporanea cecità e l'accompagnamento del colore bianco rappresentano il viaggio nel mondo dei morti, come succede anche all'interno della fiaba dove però ad essere accecata è la strega e non l'iniziato come avviene nel rito<sup>365</sup>.

A causa della presunta cecità, Jaga riconosce ciò che la circonda tramite il fiuto: in alcune fiabe essa usa il fiuto per catturare l'eroe, nello specifico nelle fiabe dove l'eroe è un bambino, negli altri casi fiuta l'odore di russo che approfondiremo nello specifico parlando delle formule legate a Jaga. Polivka ha condotto una ricerca relativamente alla tipica frase che Jaga pronuncia riferendosi all'odore russo, lo studio in questione però non ha tratto delle considerazioni utili allo scopo di disambiguare la figura della strega.

Altra caratteristica fortemente accentuata nella descrizione della figura della strega è il sesso femminile: vengono particolarmente esaltate le enormi mammelle della donna. Nella sua descrizione vengono delineati i segni della maternità ma allo stesso tempo la figura della strega non ha mai avuto vita coniugale, ella è sempre vecchia e senza marito. L'ipertrofia degli organi femminili non è legata per l'appunto alla funzione coniugale bensì al fatto che la strega è sempre stata vecchia, ciò nonostante, è la personificazione del sesso ma non vive la vita del sesso: la strega infatti non è madre di uomini, bensì è madre e padrona degli animali: queste caratteristiche fisiche che vengono individuate nella figura della strega sono legate al periodo storico nel quale «si pensava che la fecondità si manifestasse nella donna senza la partecipazione dell'uomo»<sup>366</sup>. La figura della strega, quindi, può essere paragonata alla figura di Demetra, o a quella di Circe, per quanto concerne il concetto di fecondità e l'assenza di vita coniugale nonostante la maternità, come abbiamo già constatato parlando del riso come creatore di vita. Qui può sorgere un dubbio sul tratto materno e il legame con la strega: come afferma Propp la spiegazione è da ricercarsi in rapporti sociali antichissimi, dove all'epoca del matriarcato la donna deteneva il potere, ma con la fine del matriarcato tolto il potere alla figura della donna rimane solo la maternità. La strega mantiene il potere sugli animali e perde quella che è la maternità dell'uomo<sup>367</sup>.

In contrapposizione al sesso femminile della strega ritroviamo nel legame con il focolare il carattere maschile della strega: il focolare, infatti, è legato al culto dell'antenato-maschio, legame che compare solo con la fine del matriarcato. «Il focolare quale segno tribale maschile» viene associato alla strega in quanto

---

<sup>363</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.193 (enfasi come in originale)

<sup>364</sup> Id., p.195

<sup>365</sup> Ibid.

<sup>366</sup> Id., p.196

<sup>367</sup> Id., p.197

progenitrice, che da qui viene caratterizzato con elementi femminili legati alla cucina (come ad esempio la scopa spazzaforno, il mortaio e il pestello) per rendere femminile l'attributo maschile del focolare stesso<sup>368</sup>.

La figura della strega ci viene presentata come guardiano del mondo dei morti ma allo stesso tempo come Signora degli animali, della foresta: questi due aspetti sono fortemente intrecciati fra loro. Gli studi condotti da Propp rispondono a questa peculiarità: il concetto di morte in un certo stadio di civiltà era vissuto come una trasformazione in animale, di conseguenza, risulta logico che se la morte consiste in una trasformazione in animale è il signore degli animali a proteggere l'accesso al regno dei morti<sup>369</sup>. Questo spiega inoltre la forma antropomorfa o cangiante del padrone della foresta. Bisogna tenere in considerazione anche come si presentava la strega negli stadi culturali più antichi ovvero come una vecchia e contemporaneamente un animale<sup>370</sup>. Collegandoci a ciò è importante ricordare, come riscontrato dagli studi di Propp, che «l'immagine della strega risale all'antenato totemico in linea femminile.»<sup>371</sup>.

Si è visto in precedenza come la figura della strega sia legata al mondo animale grazie anche alla sua forma zoomorfa originaria, ma relativamente a questo aspetto è doveroso sottolineare l'evoluzione del ruolo della strega nelle fiabe con rapimento di bambini. Lo scopo delle fiabe in cui avviene il rapimento di un bambino è quello di utilizzare la paura come mezzo educativo: sin dall'antichità la minaccia delle madri ai figli era quella di essere rapiti da una Lamia<sup>372</sup>, ma cosa c'entra questa figura femminile mitologica nella fiaba? La risposta ci viene fornita dall'evoluzione della strega in questo specifico ambito: la forma originale della strega è quella zoomorfa che nelle fiabe rimane assumendo il ruolo di aiutante di Baba-Jaga attraverso gli uccelli e nel caso specifico delle fiabe con rapimento dei bambini con i cigni/oche; successivamente la strega dalla forma zoomorfa passa a quella antropomorfa, all'interno della fiaba però troviamo la forma antropomorfa finale che abbiamo menzionato sopra con i piedi scheletrici<sup>373</sup>. In realtà nel passaggio fra la forma zoomorfa e quella antropomorfa si vengono a creare varie figure femminili, giovani e attraenti, che si cibano di uomini, in particolare le figure delle *rusalki* che abbiamo visto prima e delle Lamia: quest'ultima figura presente nella mitologia mondiale sotto vari nomi, viene omessa dal mondo delle fiabe ma rimane all'interno dell'ambito delle credenze popolari e viene associata alla figura della strega rapitrice; nello specifico caso delle fiabe russe viene sostituita da Baba-Jaga, da questo deriva il fatto che a rapire i bambini sia la figura della strega. Queste sono le caratteristiche principali della figura della strega, è ora opportuno rielaborare e verificare come tutte le figure precedentemente esposte si conglobino all'interno della figura di Jaga.

---

<sup>368</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.199

<sup>369</sup> Id., p.198

<sup>370</sup> Id., p.197

<sup>371</sup> Id., p.199

<sup>372</sup> Id., p.206

<sup>373</sup> Meletinskij in *La struttura della fiaba* afferma che «il danneggiatore di sesso femminile è sempre antropomorfo». Questo ci aiuta a confermare che quella della strega con i piedi scheletrici è una forma antropomorfa. Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.118

## 8.8. Chi è veramente Baba-Jaga?

Nell'arco di questo capitolo sono state analizzate brevemente le singole figure che nel corso dei secoli hanno portato alla creazione della figura di Baba-Jaga che conosciamo oggi:

Baba-Jaga è una strega posta a guardia al confine fra i due mondi, è una mediatrice fra quest'ultimi in quanto Signora degli animali. È Signora degli animali sia in quanto discendente dell'antenato totemico femminile, sia come guardiana del mondo dei morti che nell'antichità era un regno animale. È proprio il ruolo di Signora degli animali che pone Jaga come guardiana, ma è il ruolo di guardiana che le consente di essere la strega iniziatrice: nel rito di iniziazione, come visto nel capitolo dedicato, l'iniziato sperimenta la morte del suo lato bambino per diventare adulto, Jaga è colei che permette all'iniziato di superare o meno questo viaggio. Il ruolo di strega la connette con la Grande Madre e tutte quelle Dee (della caccia, dell'agricoltura, della fertilità, le dee tessitrici, le dee legate al ciclo della pioggia e connesse alla luna ecc...) che rappresentano la natura, i concetti di creazione, vita, prosperità e morte: Baba-Jaga è donatrice di vita, divora il suo stesso corpo per creare fertilità, governa le forze della natura seguendo il paradosso di quest'ultima che crea e distrugge, racchiude in sé la fertilità come figura materna, ma è madre senza consorte, è l'emblema dell'autofertilità e dell'autoinseminazione. Tutte le figure che Baba-Jaga racchiude sono come il simbolo dell'infinito o un serpente che si morde la coda, così strettamente interconnesse e inscindibili fra di loro che non potevano fare altro che unirsi nell'unica figura che è Baba-Jaga.

Joanna Hubbs, inoltre, riscontra in Jaga quella figura che domina la tradizione fiabesca e rimane chiaramente identificabile in essa:

Her mastery over nature and humanity is expressed more vividly in the *persona* of the wise old woman, good or evil according to the manner in which she is approached. [...] she displays a knowledge of nature and society that appears to exceed that of the young virgins, [...] Yaga is like the withered flower pod brimming with new seed. She is the expression of realised potential, the fulfilment of the cycle of life associated with woman. she has known all things: virginity (she has no consort), motherhood (her children in plant and animal form are legion), and old age (she gathers all things into her abode to die). In her the cycles of feminine life are brought to completion, and yet she contains them all.<sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.37 (enfasi come in originale)



Per concludere l'idea generale di questa figura è possibile fare riferimento alla classificazione di Jaga creata da Novikov secondo uno schema diviso in quattro aree con termini binari<sup>375</sup>:

- Status individuale: figura naturale/soprannaturale, antropomorfa/non antropomorfa, maschile/femminile, giovane/vecchio;
- Status familiare: vecchia/nuova generazione;
- Status sociale: classe di appartenenza
- Localizzazione: luogo dove vive

Dall'analisi Novikov riscontra che Jaga è una figura soprannaturale antropomorfa di sesso femminile e vecchia, conseguentemente appartiene alla vecchia generazione, per quanto riguarda lo status sociale è non definibile in quanto non appartiene a una classe sociale, la sua localizzazione è la foresta<sup>376</sup>.

Ora che conosciamo ciò che si cela all'interno della figura di Jaga, è possibile affermare che l'origine di quest'ultima è la chiave per poter disambiguare il suo aspetto generico originale:

Baba-Jaga è originariamente una triade che si compone di elementi contrastanti, le tre figure di cui si compone vengono costrette ad unirsi in un'unica figura che è quella della strega, dove tutte le caratteristiche dei singoli vengono miscelate, rimescolate e poi riversate in diversi ruoli sotto forma di diverse sfaccettature di un'unica figura all'interno delle fiabe. È il contrasto di questi elementi che rende Baba-Jaga ambigua. Conoscendo l'origine di Baba-Jaga sotto forma di triade riunita è possibile comprendere il perché determinate caratteristiche contrastanti rappresentino contemporaneamente questa figura, permettendoci quindi di disambiguare la figura generale della strega russa.

Tenendo a mente tutto ciò che si cela all'interno della figura di Jaga è ora possibile analizzare come si presenta Jaga sia fisicamente che all'interno delle fiabe.

---

<sup>375</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.33

<sup>376</sup> Ibid.

## 9. Baba-Jaga

In questo capitolo viene analizzata la figura di Baba-Jaga: le formule che la contraddistinguono e identificano, la sua descrizione, gli oggetti che le consentono di essere chiaramente identificabile nel contesto di una fiaba anche se non viene presentata come Baba-Jaga.

### 9.1. Le formule legate a Jaga

Фу-фу-фу, русским духом пахнет<sup>377</sup>.

Alla figura di Baba-Jaga si associano sempre alcune formule introduttive: Jaga compare in scena esclamando «Fu Fu Fu, odore di spirito russo» delle volte con varianti la stessa frase, più o meno lunghe e arricchite di dettagli. Lo studio svolto da Polivka illustra la grande quantità di varianti di questa frase nell'ambito della slavistica, senza però trarre delle conclusioni. È Afanas'ev a spiegare come in realtà si tratti di odore di uomo<sup>378</sup>, che nel caso delle fiabe russe è per l'appunto odore di russo. Ma perché Jaga esordisce con questa frase? La risposta risulta alquanto semplice: l'odore non è gradito a Jaga perché, nonostante il ruolo di intermediario fra i due mondi (vivi e morti), ella è una creatura sovranaturale che appartiene al regno dei morti, l'odore che Jaga percepisce come odore di russo è in realtà l'odore dell'uomo vivo, che non è gradito da coloro che non sono più in vita. Di qui la ragione della formula usata da Jaga in modo quasi indignato, tendenzialmente scontroso e inamichevole verso l'eroe, è un essere vivente, che vuole oltrepassare il confine fra i due mondi e accedere a quello dei morti.

Legata a Jaga, però, vi è anche la formula con la quale l'eroe risponde:

- ❖ l'eroe risponde in modo sfrontato, quasi sfacciato e sicuro di sé, per dimostrare la superiorità maschile dovuta al tentativo del sistema patriarcale di eliminare quello matriarcale. Questa risposta dell'eroe viene vista come una prova di forza, una dimostrazione di essere degno di accedere al regno dei morti; inoltre, l'eroe ordina alla strega di dargli da mangiare, in alcuni di preparargli anche il bagno: la richiesta di fare il bagno corrisponde alla purificazione che avviene nel rito di iniziazione, di conseguenza nella fiaba il fare il bagno nell'izba della strega può essere il risultato, o ciò che rimane, della purificazione rituale; per quanto riguarda la richiesta di cibo, l'eroe chiede alla strega di potersi cibare del cibo che gli consente di accedere al regno dei morti. Questa richiesta contiene due fattori impliciti: il primo è la caratteristica intrinseca della strega di offrire cibo e bevande all'eroe<sup>379</sup>, il secondo legato all'eroe, dimostra che quest'ultimo «non teme questo cibo poiché ne hai il diritto, perché egli è "autentico"»<sup>380</sup>. Propp afferma che l'offerta del cibo da parte della strega

---

<sup>377</sup> Traslitterazione: Fu-fu-fu, russkim duchom pachnet, traduzione: Fu Fu Fu, odore di (spirito) russo

<sup>378</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.185-186

<sup>379</sup> Id., p.188

<sup>380</sup> Ibid.

all'eroe deriva dal concetto di cibo magico, cibo del quale si nutrivano i morti nel viaggio verso l'aldilà<sup>381</sup>. Propp afferma inoltre che «la formula che l'eroe rivolge alla jaga al loro primo incontro e il successivo dialogo, [...], riflettono immagini molto antiche e legate alla paura della morte e alle guardie sulla soglia che conduce nel regno della morte»<sup>382</sup>: questo ci conferma ulteriormente il legame di Baba-Jaga con il regno dei morti e il suo ruolo di guardiana.

- ❖ L'eroina invece si rivolge a Jaga in modo umile e servile, la strega viene considerata come una figura da cui apprendere, il nome stesso di Baba-Jaga, visto come pluri-figura, implica che anche l'eroina in futuro potrebbe diventare ella stessa una Jaga.

È ora finalmente possibile analizzare come viene rappresentata Baba-Jaga all'interno delle fiabe, come viene descritta e presentata.

## 9.2. La descrizione di Baba-Jaga

All'interno delle fiabe Jaga viene spesso descritta come Jaga-gamba d'osso ma la sua descrizione viene spesso tralasciata: è un personaggio che non necessita di presentazioni, tutti hanno un'idea di come sia.

Le poche descrizioni si concentrano su alcune caratteristiche fisiche specifiche: è una vecchia il cui lungo naso tocca il soffitto, i suoi denti sono affilati e fatti di ferro, i suoi seni sono enormi e cadenti, in alcuni casi anche i suoi seni sono di ferro, la sua gamba è quasi sempre fatta d'osso, in alcuni casi d'argilla<sup>383</sup>, in altri rari casi è d'oro<sup>384</sup>. L'epiteto gamba d'osso viene interpretato come il legame con la morte oppure con una vecchia molto magra in una società dove si apprezza un fisico robusto<sup>385</sup>. Tenzialmente giace o siede sul forno, il suo corpo occupa l'intera izba da un angolo all'altro. Spesso viene descritta come incredibilmente alta e mostruosa:

Это чудовище в ступе было в три раза больше обычных людей: «Представьте себе пресмуглую и тощую бабу семи аршин ростом, у которой на обе стороны торчали, равно как у дикой свиньи, зубы, аршина полтора длиною, притом же руки ее украшали медвежьи когти...».<sup>386 387</sup>

Questo mostro nel mortaio era tre volte più largo delle persone comuni: “immagina una donna alta 5 metri, magra e marrone, con denti che spuntano da entrambi i lati della bocca come un cinghiale lunghi 1 metro, inoltre le sue mani erano decorate con zampe d'orso...”<sup>388</sup>

<sup>381</sup> Propp V.Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.190

<sup>382</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.222

<sup>383</sup> si fa riferimento alla fiaba *Gusi-lebedi* in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, polnoe izdanie v odnom tome, Izdatel'stvo Alfa-Kniga, Moskva, 2018, p.144

<sup>384</sup> si fa riferimento alla fiaba *Ivan-carevič i belyj poljanin* in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazka*, p.304

<sup>385</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXVI

<sup>386</sup> V.A. Košelev, *Akklimatizacija Baby Jagi v russkoj literature*, in: *Russkaja literatura*, № 2 Istoriko-literaturnyj žurnal, Rossijskaja akademija nauk Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), 2019, p.42-43

<sup>387</sup> Èto čudovišče v stupe bylo v tri raza bol'she obyčnych ljudej: «Predstav'te sebe presmugluj i toščuju babu semi aršin rostom, u kotoroj na obe storony torčali, ravno kak u dikoj svin'i, zuby, aršina poltora dlinoju, pritom že ruki ee ukrašali medvež'i kogti...».

<sup>388</sup> Nella traduzione sono state apportate le conversioni in metro rispetto alla misura originale.

Vola all'interno di un mortaio di ferro, usa il pestello come timone, la scopa (a volte descritta come a forma di cuore) viene usata per cancellare le sue tracce: «Баба-яга костяная нога поскорей села на ступе, толкачом погоняет, помелом след замечает и пустилась в погоню за девочкой.»<sup>389 390</sup> (Baba-Jaga gamba d'osso si sedette velocemente nel mortaio, guida con il pestello<sup>391</sup>, cancella le sue tracce con la scopa e si lanciò all'inseguimento della ragazza.). La sua descrizione purtroppo si limita a questi pochi ma significativi elementi.

Qui di seguito vengono proposte alcune delle descrizioni di Baba-Jaga presenti all'interno della selezione di fiabe che verranno analizzate nella Parte terza. Sono state selezionate quelle descrizioni che spiccavano rispetto alla classica *Baba-Jaga gamba d'osso*, o che spiegano come si presenta Jaga all'interno dell'izba.

- ❖ «[...] баба-яга: впереди голова, в одном углу нога, в другом - другая.»<sup>392 393</sup>

Baba-Jaga: di fronte la testa, in un angolo una gamba, nell'altro l'altra.

- ❖ «[...] на печке лежит баба-яга костяная нога, из угла в угол, нос в потолок.»<sup>394 395</sup>

Baba-Jaga gamba d'osso e distesa sulla stufa, da un angolo all'altro, il naso tocca il soffitto.

- ❖ «[...] старуха сидит - титки через грядку вёснут, волосамы в печи пашет.»<sup>396 397</sup>

La vecchia siede, i seni penzolano dal portasciugamani, con i capelli spazza nella stufa.

Una variante di questa forma presenta le labbra o la bocca al posto dei capelli.

- ❖ « [...] сидит старуха на стуле - сама шелков кузель точит и через грядку просни мечет; глазами в поле гусей пасет, и носом в печи поварует: [...]»<sup>398 399</sup>

è seduta una vecchia sulla sedia, lavora il cotone e spazza sotto il portasciugamani, scruta le oche nel cortile e cucina con il naso dentro al forno.

---

<sup>389</sup> [...] Baba-jaga kostjanaja noga poskorej sela na stupe, tolkačom pogonjaet, pomelom sled zametaet i pustilas' v pogonju za devočkoj.

<sup>390</sup> *Baba-Jaga*, (fiaba 103) in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, p.122

<sup>391</sup> Il pestello viene usato come fosse il timone di una nave, per direzionare il mortaio

<sup>392</sup> *Baba-Jaga*, (fiaba 102) in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, p.120

<sup>393</sup> Baba-jaga: vperedi golova, v odnom uglu noga, v drugom - drugaja.

<sup>394</sup> *Ivan bykovič*, in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, p.219

<sup>395</sup> [...] na pečke ležit baba-jaga kostjanaja noga, iz ugla v ugol, nos v potolok.

<sup>396</sup> *Voš'ja škura*, in: D.M. Balašov, *Skazki Terskogo Berega Belogo morja*, Nauka, Leningrad, 1970, p.111

<sup>397</sup> starucha sidit - titki čerez grjadku vёsnut, volosamy v peč'i pašet.

<sup>398</sup> *O car'-device*, in: M.K. Azadovskij, *Russkie skazki v Karelii (starye zapisi)*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Karelo-finskoj SSR, Petrozavodsk, 1947, p.70

<sup>399</sup> [...] sidit starucha na stule - sama šelkov kužel' točit i čerez grjadku prosni mečet; glazami v pole gusej paset, i nosom v peč'i povaruet: [...]

- ❖ « [...] сидящую старую старуху на стуле. Старуха вскочила со стула, носом начала в жаратке варить, языком печи пахать, и титьки через грядку вѣснут. »<sup>400 401</sup>

Una vecchia vecchietta siede sulla sedia. La vecchia donna saltò giù dalla sedia inizio a cucinare in una padella con il naso, la lingua nel forno, i seni appesi dietro al letto.

- ❖ Nella fiaba *Ivany-carevičy vy podzemnomy carstvi*<sup>402</sup> raccolta da Ončukov la descrizione di Jaga si concentra sulle parti intime di quest'ultima: il sedere è flaccido, la vagina insaponata/saponosa

Importati per fornire un'immagine completa della figura di Jaga sono anche gli oggetti che possiede o che la contraddistinguono, per questo motivo il prossimo paragrafo è dedicato agli oggetti di Jaga.

### 9.3. Gli oggetti di Jaga

Dalle descrizioni proposte nel paragrafo precedente si è potuto notare la presenza di alcuni oggetti ricorrenti al fianco di Jaga: il mortaio, il pestello e il forno. In particolare, Jaga si circonda di oggetti che rappresentano le sue caratteristiche femminili e maschili.

Gli elementi più significativi e contraddistintivi di Jaga sono il mortaio su cui viaggia e il pestello. Questi due elementi rappresentano come coppia il simbolo femminile, sono simbolo della fertilità, come già anticipato, il mortaio e il pestello in grado di distruggere ma allo stesso tempo di nutrire<sup>403</sup>: «For many centuries the mortar and pestle were crucial parts of woman's tool set, used to prepare herbs for cooking or medicine, or to break grain for porridge or baking.»<sup>404</sup>. Se separati invece, il mortaio rappresenta l'elemento femminile del grembo, mentre il pestello l'elemento maschile del fallo<sup>405</sup>. Elemento esclusivamente femminile associato a Jaga è l'arcolaio, il fuso invece rappresenta l'elemento maschile, anche quest'ultimi due elementi rappresentano la fertilità.

All'interno delle fiabe Jaga è la protettrice, oltre che del regno dei morti, dell'acqua della vita e dell'acqua della morte, che diventano quindi oggetti a lei collegati; alcune varianti presentano le bacche anziché l'acqua.

Relativamente al legame che intercorre tra Baba-Jaga e il forno e già stato adeguatamente analizzato in precedenza, ciò non toglie che quest'ultimo sia un elemento costante e fondamentale associato a Jaga.

---

<sup>400</sup> *Tri brata*, in: M.M. Korguev, *Belomorskie skazki*, otpečatano v tip. im. Volodar-Fontanka, Leningrad, 1938, p.141

<sup>401</sup> sidjaščuju staruju staruchu na stule. Starucha vskočila so stula, nosom načala v žaratke varit', jazykom peči pachat', i tit'ki čerez gřadku vėsnut.

<sup>402</sup> *Ivany-carevičy vy podzemnomy carstvi*, in: Ončukov

<sup>403</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.45

<sup>404</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXIX

<sup>405</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.39

Oltre agli oggetti vi sono alcuni elementi ricorrenti che sono fortemente legati a Jaga:

❖ in primo luogo, vi sono animali:

animali dal carattere cangiante come rane e rospi, che Jaga definisce suoi figli; quest'ultimi spesso fanno la loro comparsa all'interno delle fiabe dove la protagonista femminile viene messa alla prova da Jaga. La prova in questione consiste nel lavare questi animali senza far loro del male. Questa tipologia di animali ricorda l'origine di Signora della foresta e protettrice degli animali di Jaga; animali come il topo, che aiuta l'eroina a sopravvivere all'interno dell'izba e svolgere le mansioni a lei assegnate: la protagonista divide il suo cibo con il topo e per questo lui lei riconoscente. Il topo è collegato all'appartenenza di Jaga al regno dei morti;

❖ in secondo luogo, la presenza di tre cavalieri che rappresentano il mattino, il giorno e la notte. I tre cavalieri ciascuno con un diverso colore, bianco, rosso, nero fanno la loro comparsa nella fiaba *Vasilisa la Bella*. Essi rappresentano il legame di Jaga con il ciclo vitale, lo scambio tra giorno e notte, il cambio delle stagioni, la contrapposizione di luce e buio che rappresentano vita e morte. La presenza di questi cavalieri, come ipotizza Propp, potrebbe essere «un tratto originario caratteristico della baba-jaga, andato perso nelle altre fiabe.»<sup>406</sup>.

Infine, vi è un ulteriore e importantissimo elemento legato alla strega russa: la sua abitazione. Il grande valore folclorico dell'izba su zampe di gallina, non si limita a caratterizzare la figura di Jaga bensì ne assorbe parzialmente l'ambiguità, per questo motivo all'abitazione di Jaga è dedicato un capitolo a sé stante in modo tale da approfondire il legame di ambiguità che condividono Jaga e la sua izba.

---

<sup>406</sup> Propp V.Ja., *La trasformazione delle favole di magia*, p.288

## 10. La casa di Baba-Jaga

«Il bosco è l'accessorio costante della strega» ed è proprio lì che si trova la sua casa: l'izba su zampe di gallina che rappresenta il confine fra i due mondi, il passaggio tramite il quale accedere all'altro mondo, la capanna dell'iniziazione<sup>407</sup>. Come nel caso della strega anche la sua abitazione è collegata a delle formule, si caratterizza di un elemento contraddistintivo, che sono le zampe di gallina e presenta una descrizione pressoché vaga in quanto come la sua proprietaria, non ha bisogno di presentazioni.

### 10.1. Le formule dell'izba

Per entrare nella capanna bisogna conoscere una formula che la costringe a ruotare su se stessa e mostrare la porta d'entrata; esistono diverse varianti di questa formula, di seguito vengono proposte le due più frequenti:

«Избушка, избушка! Стань к лесу задом, ко мне передом!»<sup>408</sup>

Capanna, capanna! Stai con il tuo retro verso il bosco, verso di me l'entrata!<sup>409</sup>

«Остойся, избушка, к лесу глазами, ко мне воротами»<sup>410</sup>

Fermati, capanna, gli occhi verso il bosco, verso di me le porte

Ma a cosa è dovuta questa peculiarità? Perché non si può accedere alla capanna semplicemente girandole attorno? La spiegazione ci viene illustrata da Propp: la capanna costituisce un posto di guardia<sup>411</sup> fra i due mondi, la porta di ingresso guarda verso l'altro regno; per poter quindi accedere alla capanna è necessario costringerla a ruotare per aprirsi verso il regno dove si trova l'eroe. Questo avviene perché la capanna si colloca su un confine, visibile o invisibile, presente fra i due mondi, che è invalicabile se non attraverso la capanna stessa<sup>412</sup>. Rimane da spiegare il problema per il quale la porta d'accesso dell'izba si trovi nell'altro regno e anche in questo caso è Propp a fornirci una spiegazione: l'eroe è vivo ma vuole entrare nel regno dei morti<sup>413</sup>, di conseguenza deve dimostrare di possedere i requisiti per entrare in questo regno e uno di questi requisiti è quello di trovare l'ingresso per questo luogo; dimostrando di conoscere la formula per far girare la capanna egli dimostra di essere degno di accedere all'altro regno.

Inoltre, la disposizione della porta verso l'altro regno affonda radici in credenze dell'antica Scandinavia dove le porte non dovevano mai essere rivolte a nord, solo la porta della casa della morte era rivolta a nord ed è per questo che l'izba di Baba-Jaga, che, come abbiamo visto in precedenza rappresenta la Signora della

---

<sup>407</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.48

<sup>408</sup> Izbuška, izbuška! Stan' k lesu zadom, ko mne peredom!

<sup>409</sup> la parte posteriore verso il bosco, la parte anteriore verso di me

<sup>410</sup> Ostojsja, izbuška, k lesu glazami, ko mne vorotami

<sup>411</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.180

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Id., p.181

foresta e degli animali e di conseguenza è guardiana e mediatrice del regno dei morti, «è rivolta con l'ingresso dalla parte dell'altro regno. La casa della morte ha l'ingresso dalla parte della morte.»<sup>414</sup>

## 10.2. Le zampe di gallina

Aspetto interessante di questa izba, sono le zampe di gallina (a volte solo una) su cui si erge e che le consentono di ruotare su se stessa o di spostarsi in altri luoghi. L'origine delle zampe si cela come per le fiabe, nei riti di iniziazione: in quest'ultimi la capanna fungeva da confine fra i due mondi e aveva, come riferisce Propp, la forma di un animale, mentre nei miti non vi è la capanna in senso letterale ma un animale che ne fa le veci, la capanna nel mito si presenta con un aspetto zoomorfo<sup>415</sup>. Nella fiaba rimane la capanna del rito che però assume particolari zoomorfi nella sua evoluzione rito-mito-fiaba.

Ulteriore possibile derivazione delle zampe di gallina potrebbe essere dovuta a dei refusi di alcuni riti e miti funebri: il morto veniva accompagnato all'altro mondo da una gallina, in alcuni casi come riporta Propp la gallina veniva messa sopra o legata al corpo del defunto, in altri casi veniva sacrificata<sup>416</sup>. Baba-Jaga è l'equivalente di un morto, la sua izba è identificata come la sua bara e da questo assunto è possibile ipotizzare che le zampe di gallina presenti nell'izba di Baba-Jaga siano ciò che rimane di questi rituali: anziché accompagnare il defunto nel suo viaggio la gallina cede le sue zampe alla bara di Jaga affinché quest'ultima possa far muovere la sua casa, la sua bara, a seconda delle sue necessità.

In alcuni casi vi è una sola zampa di gallina anziché due, questo fatto è collegato al legame con le figure delle filatrici: l'izba che ruota su se stessa sulla zampa di gallina ricorda il fuso e l'arcolaio che nell'atto del filare girano. Le zampe di gallina, infatti, nella mitologia slava sono simbolo della fertilità femminile<sup>417</sup>. Si ritorna quindi a riscontrare l'ambiguità di Jaga anche nella sua casa che nelle zampe di gallina racchiude, attraverso il simbolismo di quest'ultime, il ciclo vitale: vita e morte.

Secondo il principio di variazione degli elementi delle fiabe, anche alcune caratteristiche dell'izba possono essere soggette a modifiche: ad esempio «invece che su zampe di gallina, può essere rappresentata "su zampe di capra", "su zampe di montone".»<sup>418</sup>. Di seguito viene proposto un esempio di tale variazione: «[...] избушка стоит на козьих ножках, на бараньих рожках, повертывается.»<sup>419 420</sup> - L'izba si erge su zampe di capra, su corna di pecora, gira su se stessa.

---

<sup>414</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.181

<sup>415</sup> Id., p.182

<sup>416</sup> Id., p.329

<sup>417</sup> E.A. Karamova, *Obraz Baby Jagi v fol'klornych i literaturnych skazkach*, p.11

<sup>418</sup> Propp V.Ja., *La trasformazione delle favole di magia*, p.296

<sup>419</sup> izbuška stoit na koz'ich nožkach, na baran'ich rožkach, povertyaetsja.

<sup>420</sup> Ivan-carevič i Elena prekrasnaja, in: D.K.Zelenin, *Velikorusskie skazki Permskoj gubernii*, Pravda, Moskva, 1991, p.88



### 10.3. La descrizione dell'izba

Come nel caso di Baba-Jaga, la descrizione dell'izba su zampe di gallina non è presente nella maggior parte delle fiabe: una rara eccezione è nella fiaba che porta il titolo di *Vasilisa la Bella* (nelle traduzioni italiane anche tradotta come *La bella Vassilissa*). In questa fiaba ci viene fornita una descrizione dettagliata, più che dell'izba in sé, del recinto che la circonda e della porta dall'aspetto inquietante:

Tutto intorno alla casupola, che si reggeva su zampe di gallina, correva uno steccato fatto di ossa umane, e sulle travi verticali del recinto erano piantati i teschi di molte persone, privi di carne ma provvisti di occhi. Il battente della porta era costituito da una moltitudine di braccia, i chiavistelli erano mani, la serratura una bocca con una ghiera di denti appuntiti<sup>421</sup>.

La presenza del recinto, una palizzata con teschi umani, nel rito è un passaggio successivo a quello della semplice capanna<sup>422</sup>, ma la fiaba mantiene sia la forma basilare della capanna dall'aspetto zoomorfo sia l'arricchimento del recinto fatto d'ossa probabilmente per rendere più terrificante l'immagine di Baba-Jaga ed il suo lato cannibale.

Altre fiabe sempre con protagonista femminile aggiungono dei dettagli relativi a questa capanna, o per essere più precisi, vengono forniti dettagli relativamente a ciò che la fanciulla si troverà davanti e dei consigli su come ovviare i problemi che potrebbero incontrare<sup>423</sup>. Questi dettagli però si trovano in uno stato di civiltà più avanzato<sup>424</sup> rispetto alla semplice izba su zampe di gallina.

In alcune fiabe raccolte da Nikiforov e Ončukov viene sottolineato che l'izba su zampe di gallina ha una sola finestra.

Le descrizioni dell'interno dell'izba sono quasi inesistenti, ma vi è sempre un elemento ricorrente: al centro dell'izba c'è il forno<sup>425</sup>, simbolo ed elemento femminile di Jaga ma allo stesso tempo di origine maschile. Il forno racchiude il fuoco che è uno degli elementi collegati alla figura della strega. Lo scopo del forno è quello di nutrire e fornire calore, allo stesso tempo però diventa il luogo in cui la strega viene bruciata. Il forno rappresenta inoltre il legame con le anime dei defunti e degli antenati<sup>426</sup>.

Di seguito vengono proposte alcune descrizioni dell'izba tratte dalle fiabe che verranno analizzate nella Parte terza.

---

<sup>421</sup> Puškin A., Afanasev A., *Masha e orso e altre fiabe russe*, con illustrazioni di Ivan Bilibin, adattamento e realizzazione editoriale: Librofficina Roma, Orio al Serio (BG), classici BUR deluxe, Rizzoli editore, 2016, p. 97-100

<sup>422</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.183

<sup>423</sup> In alcune fiabe all'eroina vengono forniti i mezzi per rendersi amici gli aiutanti di Baba-Jaga, ad esempio le viene fornito l'olio per ungere le porte dell'izba che cigolano e quest'ultime diventano riconoscenti nei confronti dell'eroina per il servizio svolto.

<sup>424</sup> per approfondire la comparsa di questi elementi: Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.185

<sup>425</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.46

<sup>426</sup> Forrester S., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, p. XXIX

- ❖ «[...] стояла избушка яги-бабы; забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами; вместо дверей у ворот - ноги человецьи, вместо запоров - руки, вместо замка - рот с острыми зубами.»<sup>427 428</sup>

Si ergeva l'izba di Jaga-Baba; la recinzione intorno all'izba fatta di ossa umane, sullo steccato teschi umani con gli occhi; sulla porta al posto del battente, braccia umane, al posto del chiavistello mani, al posto della serratura una bocca dei denti appuntiti.

- ❖ «[...] стоит дом бабы-яги, кругом дома двенадцать шестов, на одиннадцати шестах по человечесьей голове, только один незанятый.»<sup>429 430</sup>

Si erge la casa di Baba-Jaga, intorno ad essa dodici pali, su undici di essi vi è una testa umana, solo uno è vuoto.

- ❖ Particolare è la descrizione dell'izba che ricorda fortemente la casetta di pan di zenzero della fiaba di Hansel e Gretel. È possibile ipotizzare che la fiaba in questione sia stata influenzata dalle fiabe tedesche, ne consegue che questa fiaba sia nata solo in epoca più recente.

«Избушка блином крыта, перогами подперта, на курьей лапке вертится.»<sup>431 432</sup>

L'izba è coperta di blini (pancake), troneggiata da pierogi, ruota su se stessa su una zampa di gallina.

- ❖ Più macabra è una delle descrizioni dell'izba raccolta da Smirnov e presente in una sola fiaba: questa descrizione esalta il lato cannibale di Jaga.

«Приходить къ воротамъ—вороты заперты ногой; взошла—на дворѣ стоить въ кадкѣ кровь; взошла на крылецъ—валяются маленькіе ребятишки; сѣни заперты рукой; взошла въ сѣни—валяются на полу рука да нога; дверь заперта пальцемъ; взошла въ избу—лежить мохнатая башка, и сама идетъ Яга-Ягинишна»<sup>433 434</sup>

Arrivata al portone quest'ultimo è chiuso da gambe, entrata c'è sangue nel giardino, avanza e nel portico ci sono bambini<sup>435</sup> distesi sparsi, la porta è bloccata da una mano, entra nella porta mani e gambe sono sparse per terra, la porta è chiusa con un dito entra nell'izba, c'è una testa mozzata e Jaga-Jaginishna sta camminando.

<sup>427</sup> *Vasilisa prekrasnaja*, in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, p.124

<sup>428</sup> stojala izbuška jagi-baby; zabor vokrug izby iz čeloveč'ich kostej, na zabore torčat čerepa ljudskie, s glazami; vmesto dverej u vorot - nogi čeloveč'i, vmesto zaporov - ruki, vmesto zamka - rot s ostrymi zubami.

<sup>429</sup> *Mar'ja morevna*, in: A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, p.298

<sup>430</sup> stoit dom baby-jagi, krugom doma dvenadcat' šestov, na odinnadcati šestach po čeloveč'ej golove, tol'ko odin nezanjatyj.

<sup>431</sup> *Annuška*, in: I.V. Karnauchova, *Skazki i predanija severnogo kraja v zapisjach I.V. Karnauchovoj*, OGI, Moskva, 2008, p.197

<sup>432</sup> Izbuška blinom kryta, perogami podperta, na kur'ej lapke vertitsja.

<sup>433</sup> *Baba-jaga*, in: A.M. Smirnov, *Sbornik velikorusskich skazok Archiva RGO*, Tipografija Rossijskoj Akademii Nauk, Petrogrady, 1917, Vyp. 1, p.434

<sup>434</sup> Prichodity ky vorotamy—voroty zaperty ногоj; vzošla—na dvori stoity vy kadki krov'; vzošla na krylecъ—valjajutsja malen'kie rebjatiški; sini zaperty rukoj; vzošla vy sini—valjajutsja na polu ruka da noga; dver' zaperta pal'cemy; vzošla vy izbu—ležity mochnataja baška, i sama idety Jaga-Jaginiščna

<sup>435</sup> morti

Il quadro relativo a come ci viene presentata la figura di Jaga, e conseguentemente della sua izba, è quasi completo. Nell'ultimo capitolo di questa Parte seconda verranno analizzati i ruoli che Baba-Jaga ricopre all'interno delle fiabe.

## 11. Il ruolo di Baba-Jaga nelle fiabe

La nomenclatura e gli attributi dei personaggi rappresentano le grandezze variabili della favola.

Per attributi intendiamo l'insieme di tutte le caratteristiche esteriori dei personaggi:

età, sesso, condizione, aspetto e i suoi tratti particolari ecc.

Sono gli attributi a conferire alla favola la sua vivacità, la sua bellezza e il suo fascino<sup>436</sup>.

A colorire la fiaba, come afferma Propp, sono le numerose variabili e se sono le variabili a rendere la fiaba unica, Baba-Jaga è di sicuro la variabile nella variabile: Baba-Jaga, infatti, è un personaggio a sé stante che non appartiene alle classiche categorie dei personaggi delle fiabe; la strega russa, rientra nella categoria dei personaggi definiti ambivalenti: ella si presenta sia come danneggiatore sia come donatore. Questa caratteristica di ambivalenza rende quindi Baba-Jaga un personaggio ambiguo.

### 11.1. Pluralità di ruoli: tra l'ambiguità del donatore e quella della strega

La strega come già accennato è un personaggio ambivalente: è donatore, ma è anche antagonista e questa caratteristica la rende una figura ambigua; ma a complicare maggiormente la situazione è il ruolo del donatore la cui forma classica è quella della strega<sup>437</sup>. Ne consegue che fra le caratteristiche intrinseche della strega vi è il suo ruolo come donatore originale e che l'ambiguità che si riscontra nella strega è presente anche all'interno della figura del donatore, creando quindi una situazione di ambiguità all'interno di un'ulteriore ambiguità riprendendo il principio della narrazione a cornice applicata però alla figura di Baba-Jaga.

Questa ambiguità è parzialmente risolvibile grazie allo studio di Meletinskij in cui l'autore spiega, riferendosi alla figura del donatore, come «I personaggi di questa classe agiscono come danneggiatori quando ricoprono il ruolo di colui che mette alla prova e, in quanto donatori, assolvono la funzione di aiutare l'eroe»<sup>438</sup>. L'ambiguità che riscontriamo nella figura di Jaga ricade quindi parzialmente nell'ambito del ruolo che ricopre nel plot della fiaba sotto forma di donatore che, come abbiamo visto, è di per sé un personaggio ambiguo/ambivalente.

---

<sup>436</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.93

<sup>437</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.173

<sup>438</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.108

Questo risolve il problema dell'ambiguità nella specifica di Jaga come donatore, ma non spiega il perché Baba-Jaga ricopra spesso anche o solo il ruolo di antagonista. Questo ci fa ipotizzare che il ruolo di antagonista sia in realtà una mutazione della fiaba nella fase in cui i riti vengono demonizzati e in cui la figura della strega perde, anche se non del tutto, la sua forma benevola e viene desacralizzata passando da personaggio "buono" a "cattivo". A tal proposito ci viene in aiuto Novikov che afferma che la prima Baba-Jaga è quella benevola che nasce nel periodo del matriarcato, mentre la Baba-Jaga maligna nasce nel periodo di lotta tra matriarcato e patriarcato: «The benevolent Baba Yaga has her origin in a matriarchal period (she is a relative of the hero's mother, wife or bride; she guards the realm of the Tsar Maiden), while her malevolent counterpart arose during a period of struggle between matriarchy and patriarchy, which ended with the establishment of the letter»<sup>439</sup>. È necessario però tenere in considerazione che il patriarcato non riesce comunque a sopraffare la figura creata nel matriarcato e questo potrebbe spiegare il comportamento ambiguo di Baba-Jaga: la sovrapposizione della stessa figura creata in due periodi storici diversi potrebbe essere la chiave di disambiguazione della figura di Baba-Jaga come strega. A supporto di questa teoria ci viene in aiuto Meletinskij quando afferma che la figura del danneggiatore si contrappone a quella dell'aiutante<sup>440</sup>: come riscontreremo nell'analisi delle fiabe nella Parte terza la figura di Baba-Jaga nel ruolo di antagonista può talvolta risultare un *donatore/aiutante involontario*. Questa categoria non viene riscontrata da Meletinskij nei suoi studi generici sulle categorie di personaggi delle fiabe di magia, in quando questa categoria si può ritenere specifica della figura di Jaga<sup>441</sup>. Inoltre, il fatto che Baba-Jaga sia allo stesso tempo antagonista e aiutante involontario ci fa presumere che questa possa essere una traccia del passaggio della figura della strega da donatore primario ad antagonista. Se questa ipotesi dovesse riscontrare la sua veridicità attraverso lo studio delle fiabe a livello storico e strutturale, si potrebbe risolvere il problema di ambiguità della figura di Baba-Jaga spiegandola come il processo di trasformazione della figura della strega russa all'interno della fiaba.

---

<sup>439</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.40

<sup>440</sup> Ibid.

<sup>441</sup> In seguito, questa caratteristica potrebbe essere stata assorbita dai sostituti di Jaga, ma non ci soffermeremo su questo elemento in quanto non pertinente alla disambiguazione di Jaga.

Di seguito si propone lo schema ideato da Meletinskij<sup>442</sup> che ci consente di individuare il campo di azione di Baba-Jaga:

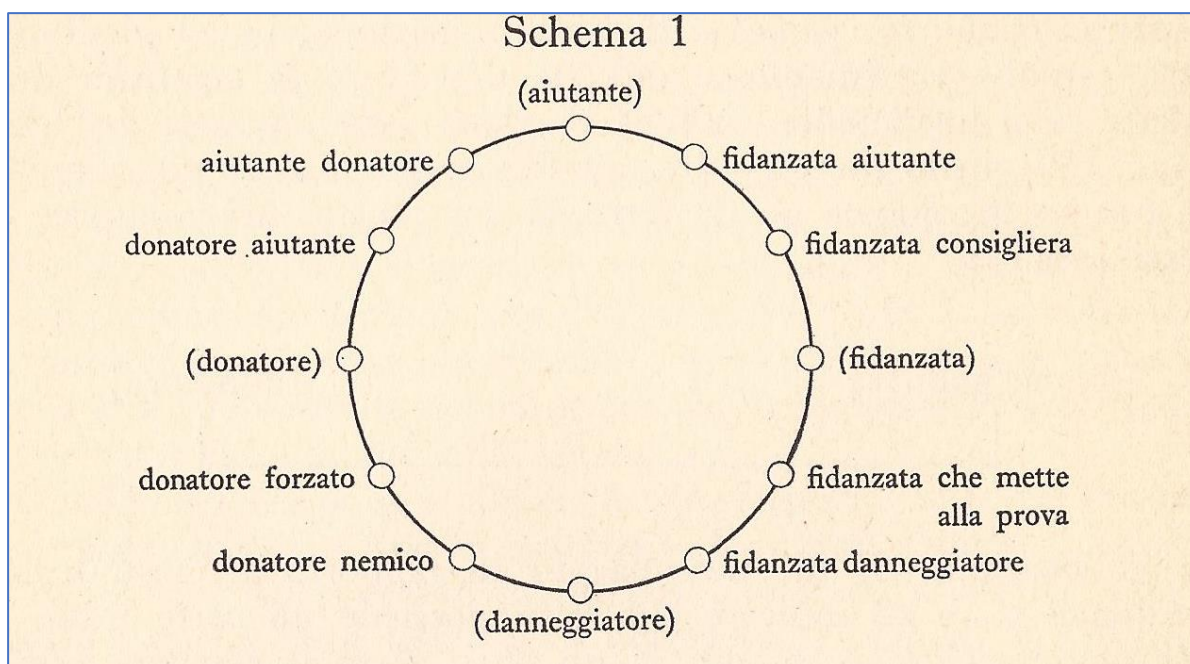


Figura 1 Ruoli dei personaggi (escluso l'eroe e il falso eroe)<sup>443</sup>

La figura di Jaga spazia dalla fidanzata danneggiatore al donatore aiutante, però come già riscontrato, ella ricopre in alcuni casi il ruolo di aiutante involontario non presente in questo schema. La differenza fra i due ruoli consiste nel modo in cui l'eroe riceve l'aiuto o il dono:

- nel caso di Jaga come aiutante involontario, quest'ultima nella fuga indica all'eroe l'accesso all'altro regno; questo avviene con più frequenza nei casi in cui il protagonista e Jaga ingaggino una lotta, o nel caso in cui Jaga ricopra il ruolo di guerriera;
- nel caso di Jaga come donatore nemico, invece, l'oggetto magico viene sottratto a Baba-Jaga con la forza dopo uno scontro, o le viene rubato dall'eroe/eroina prima di fuggire.

In entrambi i casi Jaga si presenta come antagonista.

L'ambiguità di Baba-Jaga però può essere spiegata anche dal fatto stesso che ella è una strega come abbiamo già potuto riscontrare. Propp a riguardo afferma:

La strega è un personaggio assai difficile da analizzare. La sua figura è composta da un'intera serie di dettagli. Questi dettagli, tratti da fiabe diverse, talvolta non corrispondono l'uno all'altro, non coincidono, non si formano in un'unica figura. In sostanza nella fiaba troviamo tre diverse forme fondamentali di strega<sup>444</sup>.

<sup>442</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.112

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.173

Le tre tipologie di strega individuate da Propp sono la strega-donatrice, la strega rapitrice e la maga combattiva. Queste tre forme presentano sia caratteristiche comuni che specifiche. Cosa fondamentale da tenere in considerazione è il legame della figura della strega con il regno dei morti: in particolar modo la strega-donatore è posta a guardia dell'altro regno (o regno dei morti)<sup>445</sup>.

Periañez-Chaverneff identifica tre tipi di Baba-Jaga: la benevola, che appare in presenza di un eroe adolescente; la maligna – orco, quando l'eroe è un giovane bambino; la versatile, ovvero la Jaga che è sia buona che cattiva e anche in questo caso appare quando l'eroe è un giovane bambino<sup>446</sup>. Questa affermazione ci consente di riscontrare che la tipologia di Jaga è interconnessa all'età e al sesso dell'eroe. Come ulteriore supporto a questa connessione riscontrata fra tipologie di eroe e il ruolo nel quale Jaga viene posta all'interno della fiaba troviamo una forma di Jaga che potremmo definire mista: si tratta della strega divoratrice. Quest'ultima racchiude la strega rapitrice e quella combattiva. Nello specifico in base ai personaggi con cui si relaziona l'esito finale è estremamente diverso: se l'eroe è un bambino Jaga ricoprirà il ruolo di strega-rapitrice, ma se si tratta di un adulto, ci troveremo di fronte alla strega combattiva. È quindi possibile porre come ulteriore chiave di lettura per disambiguare la figura della strega, anche se solo parzialmente, il concetto che tutta la fiaba gira attorno all'eroe. In base alla tipologia di eroe, troveremo anche una certa tipologia di strega. Tutto ciò va però ricondotto al rito di iniziazione per poter essere compreso appieno.

A complicare le cose è anche il tipo di incontro che si ha con la strega: esistono infatti due tipologie, la prima quando troviamo Baba-Jaga già dentro l'izba, la seconda quando appare in volo. Tendenzialmente, con il primo tipo viene associata la strega-donatrice.

A questo punto, però, è opportuno ricordare quanto affermato da Malachovskaja relativamente alla triade di cui si compone la figura originale di Jaga: la dea guerriera, quella donatrice e quella rapitrice. Questa triade rende Baba-Jaga ambigua in quanto riunisce all'interno della stessa figura un'espressione di forza e potere derivanti alla dea guerriera, ma allo stesso tempo di dono e gentilezza, caratteristiche della dea donatrice, e al contempo di saggezza appartenente alla dea rapitrice<sup>447</sup>. All'interno della fiaba questa triade si identifica nei ruoli della Jaga-guerriera, della Jaga-donatrice e della Jaga-divoratrice comportando all'aumento dell'ambiguità della figura generale di Jaga: questo avviene perché le azioni svolte dalle tre diverse sfaccettature di Baba-Jaga risultano conflittuali fra loro. Per risolvere l'ulteriore ambiguità che si viene a creare all'interno delle fiabe, nella Parte terza si effettuerà un'analisi delle funzioni che caratterizzano l'entrata in scena di Jaga ed altre eventuali funzioni postume, nel tentativo di dare una spiegazione razionale di questi comportamenti conflittuali.

---

<sup>445</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.181

<sup>446</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.35

<sup>447</sup> A. Malachovskaja, *Apologija Baby-Jagi*, in: *Preobraženie. Russkij feministiskij žurnal.*, № 2., Moskva, 1994, Indicativamente a p.7

## 11.2. Baba-Jaga nella fiaba

Come accennato in precedenza a causa della sua origine che crea ambiguità, Baba-Jaga ricopre diversi ruoli all'interno delle fiabe, qui di seguito verranno analizzati quest'ultimi. È opportuno segnalare che l'ambiguità cambia a seconda dell'età e del sesso dell'eroe: riscontreremo questo particolare nell'analisi delle fiabe nella Parte terza, anche se con alcune eccezioni. Per il momento ci limiteremo ad analizzare le caratteristiche dei singoli ruoli di Jaga all'interno delle fiabe. Nonostante esistano vari ruoli però molto spesso Jaga è solo vista come un personaggio cattivo<sup>448</sup>.

### 11.2.1. Baba-Jaga come donatore

Quando ricopre il ruolo di donatore, Jaga dona un mezzo o un aiutante magico all'eroe: anche questo elemento si collega al rituale di iniziazione dove l'iniziato riceveva un dono dall'antenato totemico. Come detto in precedenza l'antenato totemico procede per linea femminile, di conseguenza, la figura della strega «risale all'antenato totemico in linea femminile»<sup>449</sup>. Questo denota che nonostante il rito muoia con l'avvento del patriarcato, nella fiaba a farla da padrona rimane il matriarcato: la magia viene donata dall'ambito femminile che, come abbiamo visto parlando delle origini divine di Jaga, crea il Tutto come un grande ventre fertile, di conseguenza crea anche la magia stessa. Anche gli aiutanti donati dalla strega procedono per linea ereditaria femminile, non è raro trovare nelle fiabe che la strega si definisca sorella della madre dell'eroe per marcare le linee ereditaria femminile<sup>450</sup>.

Nel caso in cui Jaga ricopra il ruolo di donatrice ci troviamo di fronte a due possibili tipologie: benevola e maligna. È necessario specificare però che in entrambi i casi Baba-Jaga, in quanto strega, rientra nella categoria dei donatori morti<sup>451</sup>.

Nel caso di donatrice benevola Jaga funge d'aiuto all'eroe: ella illustra il cammino dell'eroe (maschio) che fino a quel momento non conosce il percorso da seguire, inoltre in alcune fiabe gli regala o dona un mezzo o un aiutante magico<sup>452</sup>; quando invece l'eroe è femminile, Jaga sottopone l'eroina ad una prova che consiste nel completare dei lavori domestici<sup>453</sup>, capita che anche l'eroe sia sottoposto a delle prove ma quest'ultime hanno diverso carattere oltre che una moltitudine di variabili. In nessuno dei due casi però Baba-Jaga può essere definita un morto riconoscente<sup>454</sup> come potrebbe suggerire la categoria di appartenenza della strega (donatore della tipologia morto riconoscente), bensì ci troviamo al cospetto di un donatore che mette alla prova l'eroe.

---

<sup>448</sup> Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, p.39

<sup>449</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.199

<sup>450</sup> Id., p.229

<sup>451</sup> Id., p.274

<sup>452</sup> Propp V. Ja., *La fiaba russa*, p.203

<sup>453</sup> Ibid.

<sup>454</sup> Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di magia*, p.275



Nel caso invece in cui Jaga ricopra il ruolo di donatrice maligna ci troviamo di fronte al caso del donatore ostile o involontario o ingannato<sup>455</sup>: nello specifico ricoprendo il ruolo di antagonista. Jaga dopo aver combattuto con l'eroe (maschio) nel fuggire indica involontariamente all'eroe il passaggio per l'altro mondo. Quando Jaga ricopre il ruolo di donatore ostile o di antagonista e insegue l'eroe assimila la funzione primaria di quello che è il donatore nemico: la funzione fondamentale di quest'ultimo infatti è l'inseguimento dell'eroe<sup>456</sup>.

### 11.2.2. Baba-Jaga come antagonista

Novikov nello studio di questa figura identifica sei tipi di Jaga dal carattere negativo: «Novikov identifies no fewer than six types of negative Yaga: warrior, avenger, possessor of magic objects, evil enchantress, crafty well-wisher or a real advisor, an abductor of children.»<sup>457</sup>.

Nelle fiabe in cui Jaga compare come antagonista, ci troviamo spesso di fronte a un eroe maschile. Nella maggior parte delle fiabe Jaga afferma di voler mangiare l'eroe, vuole cucinarlo nel forno. Rientra in questa categoria anche la Jaga-guerriera che si contraddistingue dalle altre forme di antagonista strappando una striscia di pelle dalla schiena dei personaggi maschili che compaiono nella fiaba assieme all'eroe. Questa particolare forma ricorda il rito di iniziazione e potrebbe essere una delle prime forme di demonizzazione del rito all'interno della fiaba.

Si è già accennato parlando dell'evoluzione della strega dalla forma zoomorfa a quella antropomorfa sul come all'interno delle fiabe in cui il protagonista è un bambino, quest'ultimo venga spesso rapito: in alcuni casi a rapirlo sono gli aiutanti di Jaga, degli uccelli classificati come cigni/oche (in traduzione viene generalmente reso solo con cigni), in altri casi è Baba-Jaga stessa che lo attira a sé il bambino con l'inganno. Anche in questo caso lo scopo del rapimento da parte di Jaga è quello di mangiare l'eroe.

Nel caso delle fiabe femminili incontriamo comunque il desiderio di Jaga di cibarsi dell'eroina, ma solo sotto forma di minaccia nel caso in cui quest'ultima non adempia i compiti assegnateli.

---

<sup>455</sup> Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*, p.53

<sup>456</sup> Meletinskij E.M., *La struttura della fiaba*, p.120 (riferimento note 63)

<sup>457</sup> Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, p.40

### 11.2.3. Baba-Jaga ambivalente e ambigua

Particolare è il caso delle fiabe classificate come *ciclo sulla matrigna e la figliastra*: sono le fiabe di tipo AT480<sup>458</sup>. Baba-Jaga riconosce nell'eroina (The kind girl) i valori, "gli antichi ideali del contadino russo"<sup>459</sup> che le consentono di ricevere il suo dono, mentre nell'altra fanciulla (The unkind girl) questi valori non sono presenti e Jaga anziché concedere i suoi doni, com'è il caso dell'eroina, punisce la seconda fanciulla. Questa particolare forma ambigua potrebbe essere classificata come mista attraverso l'immagine del donatore giusto. Questo fattore verrà ripreso nella Parte terza per spiegare l'ambiguità di Jaga in questa tipologia di fiabe.

Una particolare forma ambigua di Jaga avviene quando all'interno della fiaba fanno la loro comparsa due diverse figure che incarnano le caratteristiche di Jaga: sono queste fiabe che contribuiscono ad aumentare fortemente l'immagine ambigua che percepiamo di questo personaggio. Verranno analizzate con peculiare attenzione queste fiabe nella Parte terza allo scopo di disambiguare la figura di Baba-Jaga.

### 11.3. I compiti di Jaga come strega all'interno della fiaba

A seconda se l'eroe è maschile o femminile, Jaga come già detto in precedenza si comporta in modo diverso:

- ❖ nel caso delle fiabe femminili, ovvero quelle in cui è presente un'eroina, Jaga assegna a quest'ultima dei compiti difficili che consistono, nella maggior parte dei casi, in lavori domestici: l'eroina deve essere in grado di svolgere queste mansioni per esprimere il suo ruolo come figura femminile, svolgendo quanto richiesto dalla strega l'eroina riceve dei doni, al contrario le figure femminili che ignorano gli ordini di Jaga, che le rispondono in modo sgarbato e pretendono di essere ricompensate vengono punite o uccise;
- ❖ nel caso delle fiabe maschili, ovvero quello in cui è presente un eroe, Jaga interroga l'eroe e subito dopo gli dona il mezzo o l'aiutante magico senza sottoporlo a delle vere prove, in quanto l'eroe dimostra di aver già superato delle prove come, ad esempio, conoscere la formula magica per far girare l'izba. Le prove che supera l'eroe rispecchiano le sue virtù, non è la forza bruta a consentirgli di superare le prove bensì i valori che egli rappresenta come eroe ed è per questo che viene premiato quando arriva al cospetto di Jaga, ella riconosce le sue virtù che gli consentono di accedere all'altro regno. Nel caso in cui l'eroe venga sottoposto a delle prove, egli le supera grazie alle sue virtù.

---

<sup>458</sup> The Kind and Unkind Girls, indice Aarne-Thompson

<sup>459</sup> Propp V.Ja., La fiaba russa, p.208

## 12. Conclusioni: l'ambiguità di Baba-Jaga dal punto di vista del suo ruolo

In questa Parte Seconda è stata analizzata la figura di Baba-Jaga: si è indagato sulle sue origini partendo dal nome stesso, proseguendo con le origini divine, il legame con il mondo dei morti e il suo carattere di strega, per poi crearne un'immagine fisica attraverso la sua descrizione e a quella della sua abitazione, per concludere seppur solo a livello teorico sui ruoli che ricopre all'interno delle fiabe. Quest'analisi ci ha permesso di riscontrare ulteriori motivi che rendono questa figura femminile fortemente ambigua, ma trarremo le conclusioni solo dopo aver analizzato una selezione di fiabe dove si incontra Baba-Jaga e dove verranno evidenziati ulteriori elementi che rendono la sua figura ambigua.



## Parte terza – L'analisi



### 13. Introduzione

Come spiega Nikiforov ogni gruppo di fiabe è caratterizzato da intrecci specifici che sono dovuti al nesso fra i personaggi secondari e quello cardine<sup>460</sup>: come vedremo nell'analisi delle fiabe, infatti, Baba-Jaga si comporta secondo schemi rigidi seguendo solo alcuni tipi di funzioni in base al fatto che l'eroe sia maschile o femminile, inoltre l'età stessa dell'eroe influisce sul tipo di funzioni svolte da Jaga.

In questa Parte terza lo scopo sarà quello di individuare le funzioni svolte da Jaga quando entra in scena nelle diverse fiabe e il motivo per cui le compie in modo tale che siano gli elementi morfologici della fiaba, associati con le caratteristiche intrinseche di Jaga viste nella Parte seconda, a fornirci le ultime chiavi di lettura mancanti per la sua disambiguazione.

---

<sup>460</sup> A.I. Nikiforov, *K voprosu o morfoložičeskom izučenii narodnoj skazki*, p.318

## 14. Analisi delle fiabe

Per riscontrare gli elementi che determinano l'ambiguità di Jaga sono state selezionate poco più di 150 fiabe; per analizzarle si è seguito lo schema delle funzioni di Propp visto nella Parte prima.

### 14.1. La preparazione all'analisi

Per determinare i fattori che causano l'ambiguità di Jaga all'interno delle fiabe è stato scelto di analizzare solo le fiabe pure, si sono esclusi dall'analisi tutti i testi di natura non popolare, come ad esempio le fiabe colte, o i riferimenti all'interno di opere letterarie di altro tipo. Questa scelta è stata dettata da diversi fattori: in primo luogo si è ritenuto opportuno restringere il materiale di analisi alle sole fiabe in quanto terreno di nascita di Baba-Jaga, in secondo luogo l'ambiguità della sua figura nasce all'interno delle fiabe popolari e questo fattore è stato determinante nella scelta di restrizione del campo di indagine.

Per quanto riguarda la scelta dei testi è stata fortemente influenzata dalla reperibilità dei testi originali, molte raccolte, infatti, anche se in versione digitale era incomplete o non fruibili per diversi fattori. Una volta reperite quante più raccolte possibili, la selezione delle fiabe ha seguito i seguenti parametri: le fiabe dovevano contenere espliciti riferimenti alla figura di Jaga, come nel caso in cui essa fosse presente all'interno della fiaba sotto una variante dei nomi citati nella Parte seconda, oppure che la figura femminile in questione racchiudesse in sé più elementi intrinseci della figura di Jaga. Sono state escluse le fiabe in cui i riferimenti a Jaga erano pressoché nulli, o di dubbia connessione alla sua figura, oltre ai testi dove vi si riferiva con i termini *serpente* o *vecchietta* senza effettivi elementi che caratterizzassero questa figura come Baba-Jaga. Inoltre, nel caso di alcune fiabe si è scelto di analizzare una variante locale in sostituzione alla fiaba presente nella raccolta principale dello stesso ricercatore, sia per motivi di poca chiarezza visiva nei testi di quest'ultima, sia per assaporare delle sfumature più popolari di una stessa fiaba che a pochi chilometri di distanza offre una lunghezza e una narrazione più intensa.



## 14.2. La fase di pre-analisi

Prima di leggere le fiabe allo scopo di individuare gli elementi che determinano l'ambiguità di Baba-Jaga, i testi sono stati osservati dal punto di vista del nome con cui compare questo personaggio: l'obiettivo era quello di verificare se anche il nome potesse essere un elemento distintivo per disambiguare questa figura femminile, ma come sospettato già in partenza, il nome non aiuta a disambiguare le azioni di Jaga; sia nelle fiabe dove in seguito sono stati rilevati elementi di ambiguità, sia nelle fiabe dove non sono stati rilevati il nome con cui viene presentata Jaga non è di carattere discriminante. Le fiabe dove sono stati riscontrati elementi che spiegano l'ambiguità di Jaga, infatti, presentano le forme più svariate del nome di questa figura femminile e in alcuni casi questa figura viene incarnata da due diversi personaggi che vengono introdotti con diversi nomi.

Appurata la questione del nome, la seconda fase di pre-analisi è stata svolta con il supporto di alcuni studi già esistenti sulle fiabe dove compare Baba-Jaga; in particolar modo sono stati interpellati attentamente i seguenti studi:

- A.N. Malachovskaja, *Nasledie Baby-Jagi: religioznye predstavlenija, otažennye v volšebnoj skazke, i ich sledy v russkoj literature XIX-XX vv.*, Alteja, Sanpietroburgo, 2018, pp. 5-113
- A.V. Nikitina, M.V. Rejli, *Baba-Jaga v skazkach Russkogo Severa* in: *Russkij fol'klor xxxiii materialy i issledovanija*, Rossijskaja Akademija Nauk, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), Sankt-Peterburg, 2008, pp. 28-74
- Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York, Peter Lang, 2004

Questi studi hanno permesso di creare:

- nel caso di *Nasledie Baby-Jagi: religioznye predstavlenija, otažennye v volšebnoj skazke, i ich sledy v russkoj literature XIX-XX vv.*, un'immagine generale delle fiabe che sarebbero state analizzate, con il punto di vista di una delle massime esperte in materia Baba-Jaga;
- l'articolo *Baba-Jaga v skazkach Russkogo Severa* è servito in primo luogo nella selezione di alcune fiabe, in secondo luogo per un confronto relativo al ruolo di Jaga all'interno di quest'ultime, ha inoltre fornito un'immagine di questa figura femminile con la specifica delle fiabe del nord;
- *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, invece, oltre a fornire importanti informazioni dal punto di vista teorico, contiene al suo interno una suddivisione delle fiabe e un'analisi di quest'ultime secondo l'indice Aarne-Thompson che è risultata determinante nell'esclusione dell'ambiguità di Jaga sotto il punto di vista di tipologia della fiaba, oltre ad indicare alcune fiabe che sono state successivamente selezionate.

### 14.3. Le raccolte selezionate

Di seguito vengono riportate le raccolte e le relative fiabe selezionate per ciascuna: vengono riportati il titolo della raccolta e delle fiabe in traslitterazione. La scelta di non tradurre i titoli delle fiabe è stata dettata da una questione puramente funzionale: la traduzione, infatti, non consente di individuare quegli elementi che determinano l'ambiguità di Jaga.

❖ A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, polnoe izdanie v odnom tome, Izdatel'stvo Alfa-Kniga, Moskva, 2018

- |  |  |
|--|--|
| 101. Burenuška   | 174. Skazka o molodce-udal'ce, molodil'nych jablokach i živoj vode |
| 102. Baba-jaga   | 178. Skazka o molodce-udal'ce, molodil'nych jablokach i živoj vode |
| 103. Baba-jaga   | 198. Beznogij i slepoj bogatyri                                    |
| 104. Vasilisa Prekrasnaja  | 199. Beznogij i slepoj bogatyri                                    |
| 105. Baba-jaga i Zamoryšek   | 204. Zverinoe moloko   |
| 106. Baba-jaga i žichar'   | 212. Podi tuda - ne znaju kuda, prinesi to - ne znaju čto          |
| 107. Baba-jaga i žichar'   | 215. Podi tuda - ne znaju kuda, prinesi to - ne znaju čto          |
| 111. Ivaško i ved'ma   | 219. Morskoj car' i Vasilisa Premudraja                            |
| 113. Gusi-lebedi   | 224. Morskoj car' i Vasilisa Premudraja                            |
| 114. Knjaz' Danila-Govorila  | 225. Morskoj car' i Vasilisa Premudraja                            |
| 128. Tri carstva - mednoe, serebrjanoe i zolotoe                   | 232. Car'-devica   |
| 137. Ivan Bykovič  | 234. Peryško Finista jasna sokola                                  |
| 141. Medvedko, Usynja, Gorynja i Dubynja-bogatyri                  | 235. Peryško Finista jasna sokola                                  |
| 142. Medvedko, Usynja, Gorynja i Dubynja-bogatyri                  | 267. Carevna-ljaguška  |
| 159. Mar'ja Morevna  | 269. Carevna-ljaguška  |
| 161. Ivan-carevič i Belyj Poljanin                                 | 272. Zakoldovannaja korolevna                                      |
| 172. Skazka o molodce-udal'ce, molodil'nych jablokach i živoj vode | 284. Po kolena nogi v zolote, po lokot' ruki v serebre             |
| 173. Skazka o molodce-udal'ce, molodil'nych jablokach i živoj vode | 310. Il'ja Muromec i zmej  |

❖ M.K. Azadovskij, *Russkie skazki v Karelii (starye zapisi)*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Karelo-finskoj SSR, Petrozavodsk, 1947

- |                                 |                              |
|---------------------------------|------------------------------|
| 6. O Car' device                | 14. Skazka ob Ivane-careviče |
| 7. O Car'-device                | 15. Mar'ja-carevna           |
| 8. Burza Volovič                | 16. Carevič-kozlenok         |
| 9. Soldat i ego žena Car'-ptica | 17. Carevna-bezručka         |

❖ D.M. Balašov, *Skazki Terskogo Berega Belogo morja*, Nauka, Leningrad, 1970

- |  |   |
|--|---|
| 1. Chrabraja Olekonida   | 54. Kak otec novyj dom srabotal                                 |
| 7. Pro Arapulku  | 55. Ivan - medvež'i uši   |
| 22. Podmenennaja nevesta   | 57. Ivan-carevič i Marfa-carevna                                |
| 27. Molodil'nye jabloki  | 59. Odna volosina zolota, druga - serebrjana, a tret'ja - medna |
| 29. Ščupja-ščupja  | 65. Car'-devica, vsem polkam bogatyrica                         |
| 33. Voš'ja škura   | 88. Zolota golovka  |
| 40. Pro zemljanuju ordu  | 95. Miška, lëvka, dva kobl'ka i golub'                          |
| 43. Molodil'nye jagody   | 105. Aleška i jagišnja  |
| 46. Devjat' bogatyrej - po kolen nogi v zolote, po lokot' ruki v sébre | 130. Mačecha i padčerica  |
| 47. Bezručka   | 134. Bezručka   |
| 49. Agar Agarovič  | 136. Pestrejuško  |
| 52. Vasilisa Prekrasnaja   |   |

❖ I.V. Karnaučova, *Skazki i predanija severnogo kraja v zapisjach I.V. Karnaučovoj*, OGI, Moskva, 2008

- |                        |                         |
|------------------------|-------------------------|
| 7. Volk — mednoj lob   | 74. Ivanuško i Egibišna |
| 14. Vichrevoe carstvo  | 85. Ovecka-serebrjanka  |
| 46. Zabytoj            | 87. Parnicok u Egibovoj |
| 64. Nastas'ja-koroleva | 141. Oron-vernyj        |
| 65. Svet-luna          |                         |
| 70. Annuška            |                         |

- ❖ M.M. Korguev, *Belomorskie skazki*, otpečatano v tip. im. Volodar-Fontanka, Leningrad, 1938

Elena prekrasnaja

Tri brata

- ❖ M.M. Korguev, *Skazki Karel'skogo Belomor'ja*, T.1. Kn.2, Karel'skoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, Petrozavodsk, 1939

30 Tri car' devicy

75. Kak starik ženilsja na odnoj jagoj babe

38. Polkan bogatyr'

76. Lipa Lipanuško

41. Brat i sestra

Volk Ljudoed

43. Barchat carevič

Griša Kaševar

- ❖ A.I. Nikiforov, *Severnorusskie skazki v zapisjach A.I. Nikiforova*, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, Moskva, Leningrad, 1961

39. Bezručka

85. Ol'šanka

45. Glinuška

86. Uletevšaja žena

63. Mačecha i padčERICA

92. Osleplenie odnoglazoj jagi

64. Pro Lišanuška

98. Žar -ptica

70. Pro Olišanka

109. Palfil — medvežij syn

77. Mednaja, serebrjanaja i zolotaja izbuška

131. Pro Ivana-careviča

80. Carskaja doč' i Egabovna

- ❖ N.E. Ončukov, *Severnye skazki (Archangel'skaja i Oloneckaja gg.)*, tip. A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg, 1909

4. Oedory Vodovičy i Ivany Vodovičy

108. Morozy

8. Ivany-carevičy vy podzemnomy carstvy

128. Solomonida zlatovolosaja i kozel'

27. Ivany Bykovičy

152. Blagorodnyj mertvec'

34. Ivany medviž'e uško

167. Lisovik'

38. Aleksanuško

178. Voločaška

71. Sestrica prosila

218. Nastas'ja prekrasnaja i Egibicha

73. Ivaško Kočevrjažko

241. Samy sy nogot', boroda sy lokot'

- ❖ N.I. Roždestvenskaja, *Skazy i skazki Belomor'ja i Pinež'ja*, Archangel'sk, 1941
  - 9. Pro brata i sestru
  - 38. Mačecha i padčERICA
  - 39. Mačecha voznenavidela snochu
  
- ❖ G.Ja. Simina, *Pinežskie skazki*, severo-zapadnoe knižnoe izdatel'stvo, Archangel'sk, 1975
 

<ul style="list-style-type: none"> <li>8. Gordjum-carevič</li> <li>11. Car' morskoy, strach ljudskoj</li> <li>12. Pro Annušku-krasavicu</li> <li>18. Pro Ljubimu ochotu</li> <li>21. Pro mačechu Jagabovu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>34. Pro ovečku-serébrjanku</li> <li>37. Ivanuško i brat'ja</li> <li>39. Pro Ol'sanka</li> <li>42. Pro korovušku-belodojušku</li> <li>45. Pro Marfu Prekrasnuju</li> </ul>
--	--
  
- ❖ A.M. Smirnov, *Sbornik velikorusskich skazok Archiva RGO*, Tipografija Rossijskoj Akademii Nauk, Petrogrady, 1917, Vyp. 1-2
 

<p>(volume 1)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>1. O Ivani Careviči i o Car'-Divici</li> <li>32. Zorij carevičy i Elena carevna.</li> <li>35. Ivany krest'jansnij syny i Mar'ja carevna</li> <li>37. Zolotye parneki</li> <li>40. MItOška.</li> <li>41. Divušna-rys'.</li> <li>42. Myška.</li> <li>150. Koty-Kotovičy, Voly-Volovičy i Ivany-Carevičy</li> <li>151. Baba-jaga</li> </ul>	<p>(volume 2)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>231. Pro Chichiljušku i Babu-Jagu</li> <li>247. Ivany, medviž'e uško.</li> <li>250. Buraja Jaga, kostjanaja noga</li> <li>260. U baby-Jagi</li> <li>279. Vorony Voronovičy</li> <li>281. Vodjanoj car'</li> <li>304. Zapečnyj Iskr</li> <li>341. Čudovišče (Narodnaja skazka)</li> <li>342. Skazka pro Ivana Careviča</li> </ul>
---	---

❖ D.K.Zelenin, *Velikorusckie skazki Permskoj gubernii*, Pravda, Moskva, 1991<sup>461</sup>

12(86). Ivan-durak i Jaga-baba

13(9). Juvaška belaja rubaška

17(27). Larokopij carevič

18(6). Ivan-carevič i Elena prekrasnaja

21(55). Ivan kupečeskij syn i ego nevesta-  
volšebnica

27(1). Vanjuška

28(20). Ivan kupečeskij syn i Elena popovskaja  
doč'

31(28). Ljaguška i ipat [Carevna-ljaguška]

32(67). Skazka o dun'ke-durke i jasnom sokole  
[Peryško Finista jasna sokola]

33(77). Morozko

#### 14.4. L'analisi delle fiabe selezionate

Per analizzare le fiabe, come accennato in precedenza, si è fatto riferimento allo schema delle funzioni di Propp, si è evidenziato il tipo di eroe della fiaba (genere e fascia di età), quanto entra in scena Baba-Jaga e se possibile indicando con che funzione, il ruolo che Jaga ricopre all'interno della fiaba e se vi sono elementi che consentono di spiegarne l'ambiguità. In una prima analisi si erano tenuti in considerazione anche il fattore nome del personaggio, zona geografica di raccolta e sesso ed età del narratore, questi elementi però non sono risultati rilevanti per la ricerca e sono quindi stati esclusi. Si era inoltre valutato di considerare la tipologia di fiaba secondo l'indice Aarne-Thompson ma anche questo fattore è risultato inutile dal punto di vista di disambiguazione di Baba-Jaga, tranne nella tipologia di fiaba AT480 *Kind and Unkind girl* dove l'ambiguità del personaggio, come visto in precedenza è dettata dalle azioni dell'eroina - sorellastra dell'eroina.

Di seguito vengono riportate le legende e le tabelle di analisi.

---

<sup>461</sup> Il numero riportato fra parentesi corrisponde al numero di fiaba nelle prima edizione del testo

LEGENDA DELLE FUNZIONI	
X <sup>1</sup>	L'antagonista rapisce qualcuno
X <sup>9</sup>	Scaccia qualcuno
X <sup>11</sup>	Affattura qualcuno o qualcosa
X <sup>12</sup>	Opera una sostituzione
	Nello specifico Jaga, o una delle sue figlie, prende il posto dell'eroina
X <sup>15</sup>	Imprigiona, rinchiude
X <sup>18</sup>	Tormenta durante la notte
	Nello specifico la strega pure della fanciulla e le succhia il seno
X <sup>19</sup>	Dichiara guerra
D <sup>1</sup>	Il donatore mette alla prova l'eroe
D <sup>2</sup>	Il donatore saluta e interroga l'eroe
D <sup>8</sup>	Un essere ostile tenta di annientare l'eroe
D <sup>9</sup>	Un essere ostile ingaggia la lotta con l'eroe
Z <sup>1</sup>	Il mezzo è trasmesso direttamente
Z <sup>2</sup>	Sono fornite indicazioni per il conseguimento del mezzo
L	L'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta
P	L'eroe è sottoposto a persecuzione
p <sup>1</sup>	Il persecutore insegue l'eroe a volo
p <sup>4</sup>	I persecutori si trasformano in oggetti allettanti poste sul cammino dell'eroe

LEGENDA DEGLI EROI	
F	Eroina
Fb	Eroina bambina
Fa	Eroina adulta
*	Fiaba con eroina tipologia AT480
M	Eroe
Mb	Eroe bambino
Mad	Eroe adolescente
Ma	Eroe adulto
A	Animali
F+M	Ci sono due eroi, fratello e sorella. Il primo indicato è quello entra in relazione con Jaga o ne subisce le azioni.
M+F	
F+M b	Ci sono due eroi, fratello e sorella, sono dei bambini. L'eroe maschile viene rapito e l'eroe femminile deve salvarlo.

LEGENDA DEI COLORI

	Quando compare Baba-Jaga o una figura femminile che ne riveste il ruolo per la prima volta Nel caso di due figure viene indicato due volte con accanto il ruolo
	Elementi di ambiguità
m	L'eroina svolge le stesse funzione dell'eroe maschile
m +	L'eroina svolge le stesse funzioni dell'eroe maschile, incontra due diverse Jaga
	Jaga ricopre il ruolo di antagonista
	Jaga ricopre il ruolo di donatore
	Jaga ricopre un ruolo ambivalente
	La prima figura (e relativi multipli) ricopre il ruolo di donatore, la seconda (e relativi multipli) ricopre il ruolo di antagonista.
	La prima figura (e relativi multipli) ricopre il ruolo di antagonista, la seconda (e relativi multipli) ricopre il ruolo di donatore.



A. Afanas'ev													
	Numero della fiaba	102	103	104	105	106	107	111	113	114	128	137	141
	Tipo di eroe	Fb*	Fb	F	Ma	Mb	Mb	M	F+M b	F	M	M	M
	Ruolo di Jaga												
	Ambiguità di Jaga												
	Funzione	Simbolo											
parte preparatoria della fiaba		i											
	1	e											
	2	k											
	3	q											
	4	v											
	5	w											
	6	j											
esordio della fiaba	7	y											
	8	X				X <sup>1</sup>	X <sup>1</sup>	X <sup>1</sup>	X <sup>1</sup>				
		x											
	9	Y											
	10	W											
svolgimento	11	↑											
	12	D	D <sup>1</sup>		D <sup>1</sup>	D <sup>8</sup>						D <sup>1</sup>	D <sup>9</sup>
	13	E											
	14	Z									Z <sup>2</sup>		
	15	R											
	16	L											
	17	M											
	18	V											
	19	Rm											
	20	↓											
	21	P								P			
	22	S											
	23	O											
	24	F											
	25	C											
	26	A											
	27	I											
	28	Sm											
	29	T											
	30	Pu											
	31	N											

A. Afanas'ev													
	Numero della fiaba	142	159	161	172	173	174	178	198	199	204	212	215
	Tipo di eroe	M	M	M	M	M	M	M	M	M	Ma	M	M
	Ruolo di Jaga												
	Ambiguità di Jaga												
	Funzione	Simbolo											
parte preparatoria della fiaba		i											
	1	e											
	2	k											
	3	q											
	4	v											
	5	w											
	6	j											
esordio della fiaba	7	y											
	8	X			X <sup>19</sup>				X <sup>18</sup>				
		x											
	9	Y											
	10	W											
11	↑												
svolgimento	12	D	D <sup>9</sup>	D <sup>1</sup>	D <sup>9</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>2</sup>		D <sup>2</sup>
	13	E											
	14	Z											
	15	R											
	16	L											
	17	M											
	18	V											
	19	Rm											
	20	↓											
	21	P											
	22	S											
	23	O											
	24	F											
	25	C											
	26	A											
	27	I											
	28	Sm											
	29	T											
	30	Pu											
	31	N											

A. Afanas'ev												
	Numero della fiaba	219	224	225	232	234	235	267	269	272	384	310
	Tipo di eroe	Ma	Ma	Ma	M	F	F	M	M	M	Mb	M
	Ruolo di Jaga											
	Ambiguità di Jaga					m	m					
	Funzione	Simbolo										
parte preparatoria della fiaba		i										
	1	e										
	2	k										
	3	q										
	4	v										
	5	w										
	6	j										
esordio della fiaba	7	y										
	8	X									$X^1 + X^{12}$	
		x										
	9	Y										
	10	W										
11	↑											
svolgimento	12	D	$D^2$	$D^2$	$D^2$	$D^2$	$D^2$	$D^2$	$D^2$	$D^2$		$D^2 + D^9$
	13	E										
	14	Z										
	15	R										
	16	L										
	17	M										
	18	V										
	19	Rm										
	20	↓										
	21	P										
	22	S										
	23	O										
	24	F										
	25	C										
	26	A										
	27	I										
	28	Sm										
	29	T										
	30	Pu										
	31	N										

M.K. Azadovskij									
	Numero della fiaba	6	7	8	9	14	15	16	17
	Tipo di eroe	M	M	M	M	M.b.	M	F+M	F
	Ruolo di Jaga								
	Ambiguità di Jaga								
	Funzione	Simbolo							
parte preparatoria della fiaba		i							
	1	e							
	2	k							
	3	q							
	4	v							
	5	w							
	6	j							
esordio della fiaba	7	y							
	8	X		$X^{18}$		$X^1+X^{12}$		$X^{12}$	$X^9$
		x							
	9	Y							
	10	W							
11	↑								
svolgimento	12	D	$D^2$	$D^2$	$D^2$		$D^2$	$D^8$	
	13	E							
	14	Z							
	15	R							
	16	L							
	17	M							
	18	V							
	19	Rm							
	20	↓							
	21	P							
	22	S							
	23	O							
	24	F							
	25	C							
	26	A							
	27	I							
	28	Sm							
	29	T							
	30	Pu							
	31	N							

D.M. Balašov											
	Numero della fiaba	1	7	27	29	33	43	46	47	49	52
	Tipo di eroe	F	M	M	F	F	M	Mb	F	Fa	
	Ruolo di Jaga							<sup>462</sup>	<sup>463</sup>		
	Ambiguità di Jaga	m				m +					
	Funzione	Simbolo									
parte preparatoria della fiaba		i									
	1	e									
	2	k									
	3	q									
	4	v									
	5	w									
	6	j									
esordio della fiaba	7	y									
	8	X							X <sup>1</sup> + X <sup>12</sup>	X	X <sup>12</sup>
		x									
	9	Y									
	10	W									
11	↑										
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>1</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>8</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>8</sup>
	13	E									
	14	Z									
	15	R									
	16	L							L		
	17	M									
	18	V									
	19	Rm									
	20	↓									
	21	P									
	22	S									
	23	O									
	24	F									
	25	C									
	26	A									
	27	I									
	28	Sm									
	29	T									
	30	Pu									
	31	N									

<sup>462</sup> Secondo ciclo narrativo

<sup>463</sup> Jaga falsifica dei documenti

D.M. Balašov												
Numero della fiaba	54	55 464	57	59	65	88	95	105	130	134	136	
Tipo di eroe	M	M	M	F	M	F	M+F	Mb	F	F	F	
Ruolo di Jaga												
Ambiguità di Jaga												
Funzione	Simbolo											
parte preparatoria della fiaba	i											
	1	e										
	2	k										
	3	q										
	4	v										
	5	w										
	6	j										
esordio della fiaba	7	y										
	8	X	X <sup>18</sup>						X <sup>1</sup>		X	
		x										
	9	Y										
	10	W										
11	↑											
svolgimento	12	D	D <sup>9</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup> +D <sup>1</sup>	D <sup>2</sup>				
	13	E										
	14	Z										
	15	R										
	16	L										
	17	M										
	18	V										
	19	Rm										
	20	↓										
	21	P				P						
	22	S										
	23	O										
	24	F										
	25	C										
	26	A										
	27	I										
	28	Sm										
	29	T										
	30	Pu										
	31	N										

<sup>464</sup> Jaga donatore involontario

<sup>465</sup> Jagišna ha sposato il promesso sposo dell'eroina, in cambio di un oggetto le concede di passare la notte con lui.

<sup>466</sup> Jaga falsifica una lettera

I.V. Karnauchova											
	Numero della fiaba	7	14	46	64	65	70	74	85	87	141 <sup>467</sup>
	Tipo di eroe	M	M	M	F+m	M	F	M	A	F+M b	M
	Ruolo di Jaga										
	Ambiguità di Jaga										
	Funzione	Simbolo									
parte preparatoria della fiaba		i									
	1	e									
	2	k									
	3	q									
	4	v									
	5	w									
	6	j									
esordio della fiaba	7	y									
	8	X			X <sup>12</sup>			X <sup>1</sup>		X <sup>1</sup>	X <sup>15</sup>
		x									
	9	Y									
	10	W									
11	↑										
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>2</sup>	D <sup>8</sup>			D <sup>8</sup>
	13	E									
	14	Z									
	15	R									
	16	L									
	17	M									
	18	V									
	19	Rm									
	20	↓									
	21	P									
	22	S									
	23	O									
	24	F									
	25	C									
	26	A									
	27	I									
	28	Sm									
	29	T									
	30	Pu									
	31	N									

<sup>467</sup> La fiaba presenta due cicli narrativi, la prima funzione appartiene al primo ciclo narrativo, la seconda funzione al secondo.

M.M. Korguev												
	Numero della fiaba	EP	TB		30	38	41	43	75	76	VL	GK
	Tipo di eroe	M	M		M	M	F	F	F*	Mb	M	M
	Ruolo di Jaga											
	Ambiguità di Jaga											
	Funzione	Simbolo										
parte preparatoria della fiaba		i										
	1	e										
	2	k										
	3	q										
	4	v										
	5	w										
	6	j										
esordio della fiaba	7	y										
	8	X					X <sup>12</sup>		X <sup>9</sup>	X <sup>1</sup>		
		x										
	9	Y										
	10	W										
11	↑											
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>1</sup>			D <sup>2</sup>	D <sup>8</sup>
	13	E										
	14	Z										
	15	R										
	16	L										
	17	M										
	18	V										
	19	Rm										
	20	↓										
	21	P										
	22	S										
	23	O										
	24	F										
	25	C										
	26	A										
	27	I										
	28	Sm										
	29	T										
	30	Pu										
	31	N										



A.I. Nikiforov														
	Numero della fiaba	39	45	63	64	70	77	80	85	86 <sup>468</sup>	92	98	109	131
	Tipo di eroe	F	Mb	F*	Mb	Mb	M	Fa	M	M	M	M	M	M
	Ruolo di Jaga													
	Ambiguità di Jaga													
	Funzione	Simbolo												
parte preparatoria della fiaba		i												
	1	e												
	2	k												
	3	q												
	4	v												
	5	w												
	6	j												
esordio della fiaba	7	y												
	8	X	X <sup>9</sup>	X <sup>1</sup>	X <sup>1</sup>	X <sup>1</sup>		X <sup>12</sup>	X <sup>1</sup>					
		x												
	9	Y												
	10	W												
svolgimento	11	↑												
	12	D		D <sup>1</sup>			D <sup>2</sup>			D <sup>2</sup>	D <sup>8</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>2</sup>
	13	E												
	14	Z												
	15	R												
	16	L											L	
	17	M												
	18	V												
	19	Rm												
	20	↓												
	21	P												
	22	S												
	23	O												
	24	F												
25	C													
26	A													
27	I													
28	Sm													
29	T													
30	Pu													
31	N													

<sup>468</sup> La fiaba si compone di due cicli narrativi, Egibicha e la figlia compaiono nel secondo ciclo narrativo

N.E. Ončukov											
	Numero della fiaba	4	8	27	34	38	71	73	108	128	152
	Tipo di eroe	M	M	M	M	Mb	F	Mad	F	F	M
	Ruolo di Jaga										
	Ambiguità di Jaga										
	Funzione	Simbolo									
parte preparatoria della fiaba		i									
	1	e									
	2	k									
	3	q									
	4	v									
	5	w									
	6	j									
esordio della fiaba	7	y									
	8	X							X <sup>9</sup>	X <sup>12</sup>	X <sup>11</sup>
		x									
	9	Y									
	10	W									
11	↑										
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>			D <sup>8</sup>		D <sup>8</sup>			
	13	E									
	14	Z									
	15	R									
	16	L			L						
	17	M									
	18	V									
	19	Rm									
	20	↓									
	21	P		P <sup>4</sup>			P <sup>1</sup>				
	22	S									
	23	O									
	24	F									
	25	C									
	26	A									
	27	I									
	28	Sm									
	29	T									
	30	Pu									
	31	N									

N.E. Ončukov						
	Numero della fiaba	167	178	218	241	
	Tipo di eroe	M	F	Fa	Ma	
	Ruolo di Jaga			<sup>469</sup>		
	Ambiguità di Jaga				<sup>470</sup>	
	Funzione	Simbolo				
parte preparatoria della fiaba		i				
	1	e				
	2	k				
	3	q				
	4	v				
	5	w				
	6	j				
esordio della fiaba	7	y				
	8	X			X <sup>12</sup>	X <sup>1</sup>
		x				
	9	Y				
	10	W				
11	↑					
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>		D <sup>9</sup>
	13	E				
	14	Z				
	15	R				
	16	L				
	17	M				
	18	V				
	19	Rm				
	20	↓				
	21	P				
	22	S				
	23	O				
	24	F				
	25	C				
	26	A				
	27	I				
	28	Sm				
	29	T				
	30	Pu				
	31	N				

<sup>469</sup> Jagivovna ha sposato il promesso sposo dell'eroina, in cambio di un oggetto le concede di passare la notte con lui.

<sup>470</sup> Le due funzioni indicate avvengono contemporaneamente.

N.I. Roždestvenskaja				
	Numero della fiaba	9	38	39
	Tipo di eroe	F	F	F
	Ruolo di Jaga			
	Ambiguità di Jaga			471
	Funzione	Simbolo		
parte preparatoria della fiaba		i		
	1	e		
	2	k		
	3	q		
	4	v		
	5	w		
	6	j		
esordio della fiaba	7	y		
	8	X	X <sup>18</sup>	
		x		
	9	Y		
	10	W		
11	↑			
svolgimento	12	D	D <sup>1</sup>	D <sup>8</sup>
	13	E		
	14	Z		
	15	R		
	16	L		
	17	M		
	18	V		
	19	Rm		
	20	↓		
	21	P		
	22	S		
	23	O		
	24	F		
	25	C		
	26	A		
	27	I		
	28	Sm		
	29	T		
	30	Pu		
	31	N		

<sup>471</sup> Baba-Jaga magia le sue figlie

G.Ja. Simina											
	Numero della fiaba	8	11	12	18	21	34	37	39	42	45
	Tipo di eroe	F	M	F	M	F*	A	Mb	M	F	F+M
	Ruolo di Jaga										
	Ambiguità di Jaga										
	Funzione	Simbolo									
parte preparatoria della fiaba		i									
	1	e									
	2	k									
	3	q									
	4	v									
	5	w									
	6	j									
esordio della fiaba	7	y									
	8	X	$X^1 + X^{12}$				$X^{12}$	$X^1 + X^{12}$	$X^1$		$X^{12}$
		x									
	9	Y									
	10	W									
svolgimento	11	↑									
	12	D	$D^2$	$D^2$							
	13	E									
	14	Z									
	15	R									
	16	L									
	17	M									
	18	V									
	19	Rm									
	20	↓									
	21	P									
	22	S									
	23	O									
	24	F									
25	C										
26	A										
27	I										
28	Sm										
29	T										
30	Pu										
31	N										

A.M. Smirnov													
	Numero della fiaba	1	32	35	37	40	41	42	150	151	231	247	250
	Tipo di eroe	M	F	M	F	M	F	F*	M	F	Mb	M	Mb
	Ruolo di Jaga											472	
	Ambiguità di Jaga												
	Funzione	Simbolo											
parte preparatoria della fiaba		i											
	1	e											
	2	k											
	3	q											
	4	v											
	5	w											
	6	j											
esordio della fiaba	7	y											
	8	X		X <sup>12</sup>	X <sup>1</sup> + X <sup>12</sup>	X <sup>1</sup>					X <sup>1</sup>		X <sup>1</sup>
		x											
	9	Y											
	10	W											
svolgimento	11	↑											
	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>									
	13	E											
	14	Z											
	15	R											
	16	L							L				
	17	M											
	18	V											
	19	Rm											
	20	↓											
	21	P											
	22	S											
	23	O											
	24	F											
25	C												
26	A												
27	I												
28	Sm												
29	T												
30	Pu												
31	N												

<sup>472</sup> Questa fiaba è legata al rito di iniziazione.

A.M. Smirnov							
	Numero della fiaba	260	279	281	304	341	343
	Tipo di eroe	F	M	M	M	M	Mb
	Ruolo di Jaga						
	Ambiguità di Jaga						
	Funzione	Simbolo					
parte preparatoria della fiaba		i					
	1	e					
	2	k					
	3	q					
	4	v					
	5	w					
	6	j					
esordio della fiaba	7	y					
	8	X					X <sup>1</sup>
		x					
	9	Y					
	10	W					
11	↑						
svolgimento	12	D	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>8</sup>		
	13	E					
	14	Z					
	15	R					
	16	L					
	17	M					
	18	V					
	19	Rm					
	20	↓					
	21	P					
	22	S					
	23	O					
	24	F					
	25	C					
	26	A					
	27	I					
	28	Sm					
	29	T					
	30	Pu					
	31	N					

D.K.Zelenin											
	Numero della fiaba	12	13	17	18	21	27	28	31	32	33
	Tipo di eroe	M	M	M	M	M	M	M	M	F	F*
	Ruolo di Jaga									473	
	Ambiguità di Jaga									m +	
	Funzione	Simbolo									
parte preparatoria della fiaba		i									
	1	e									
	2	k									
	3	q									
	4	v									
	5	w									
	6	j									
esordio della fiaba	7	y									
	8	X									X <sup>9</sup>
		x									
	9	Y									
	10	W									
11	↑										
svolgimento	12	D	D <sup>8</sup>	D <sup>2</sup> +D <sup>8</sup>	D <sup>1</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	
	13	E									
	14	Z									
	15	R			Z <sup>1</sup>						
	16	L									
	17	M									
	18	V									
	19	Rm									
	20	↓									
	21	P									
	22	S									
	23	O									
	24	F									
	25	C									
	26	A									
	27	I									
	28	Sm									
	29	T									
	30	Pu									
	31	N									

<sup>473</sup> Baba-Jaga ha sposato il promesso sposo dell'eroina, in cambio di un oggetto le concede di passare la notte con lui.



## 14.5. I risultati di analisi

In questo paragrafo vengono evidenziati i fattori di ambiguità che sono emersi dall'analisi riportata sopra. Generalmente l'ambiguità di Jaga viene risolta seguendo quanto affermato nella parte più teorica dell'analisi della figura di Baba-Jaga presente nella Parte seconda, ovvero la relazione tra il ruolo che ricopre e la tipologia di eroe. A seguire vengono posti in esame quegli elementi che si discostano da quanto affermato dalla teoria e che consentono di spiegare il perché la figura di Baba-Jaga sia così ambigua.

### 14.5.1. La fiaba di tipo AT480 Kind e unkind girl

Propp afferma che «se il personaggio abbraccia due sfere d'azione, è introdotto nelle forme in cui egli comincia ad agire»<sup>474</sup>: nelle fiabe in cui Jaga ha un ruolo ambivalente come nella tipologia di fiaba Kind/Unkind girl quanto egli afferma è corretto, ovvero Baba-Jaga ci viene presentata come un donatore nei confronti dell'eroina, mentre nei confronti della sorellastra che non dimostra i requisiti per ricevere i doni Jaga si trasforma in antagonista. Jaga nella fiaba ci viene effettivamente introdotta nella forma in cui agisce nella prima sfera d'azione. All'interno di queste fiabe Jaga svolge quindi un ruolo ambivalente che coinvolge la sfera del donatore e la sfera dell'antagonista.

Il cambiamento di ruolo di Baba-Jaga all'interno di queste tipologie di fiabe è dovuto alle azioni della sorellastra e non a Jaga stessa: nelle fiabe di tipo AT480 Jaga è donatrice e diventa antagonista solo a causa della mancanza di requisiti da parte della sorellastra per ricevere i doni. L'ambiguità e l'ambivalenza di Baba-Jaga all'interno di queste tipologie di fiabe si spiega quindi con un ragionamento logico: ad una buona azione corrisponde un dono, ad una cattiva azione corrisponde una punizione.

In questa stessa tipologia di fiaba però capita che Jaga ricopra esclusivamente il ruolo di antagonista: questo avviene quando il personaggio che si presenta con il nome Baba Jaga, o una delle sue varianti, ricopre il ruolo di matrigna. In queste fiabe ella appare all'inizio della narrazione nella parte introduttiva alla fiaba e quando scaccia la figliastra, poi compare nuovamente al ritorno della figliastra e manda la propria figlia nel bosco come aveva fatto con la figliastra.

Ad una prima impressione si potrebbe identificare un'ambiguità relativamente al tipo di fiaba AT 480, tenendo in considerazione solo il ruolo di donatrice o di antagonista di Jaga, ma in realtà osservando la struttura della fiaba questa ambiguità della figura di Baba-Jaga non esiste: infatti osservando il modo in cui entra in scena Jaga, come viene presentata e le funzioni che essere ricopre è possibile notare che ad ogni ruolo corrispondono azioni completamente diverse e chiaramente identificabili: per questo motivo l'ambiguità creatasi confrontando i ruoli nelle due tipologie (Jaga ambivalente vs Jaga antagonista) sopra esposte viene annullata.

---

<sup>474</sup> Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, p.91

### 14.5.2. Una Jaga e due diversi ruoli

Nel paragrafo precedente è stata analizzata la situazione di ambivalenza presente nelle fiabe AT480 Kind and unkind girl. Questo paragrafo invece è dedicato a quelle fiabe che risultano ambivalenti e ambigue per altri fattori.

La prima fiaba in oggetto di analisi è la numero 13 raccolta da Zelenin: in questa fiaba sono presenti tre cicli narrativi diversi, le tre Jaga che compaiono nel primo ciclo narrativo come donatori, si rivelano nel terzo ciclo narrativo come delle antagoniste. Nello specifico nel primo ciclo narrativo ricoprono la funzione D<sup>2</sup>, mentre nel terzo la funzione D<sup>8</sup>. La possibile ambiguità creatasi all'interno di questa fiaba, ovvero la presenza di un'unica figura che di fronte allo stesso eroe cambia radicalmente il ruolo che ricopre, può essere spiegata dalla presenza i più cicli narrativi. Essendo questa, però, l'unica fiaba riscontrata dove all'interno di diversi cicli narrativi vi è un cambiamento di ruolo dello stesso personaggio, senza un'apparente giustificazione, non si è stato possibile fare un esame comparativo approfondito. Per questo motivo quanto affermato rimane solo un'ipotesi.

Le altre fiabe che esprimono un carattere ambivalente rimangono però nella sfera dell'antagonismo: si tratta delle fiabe 141-142-161 raccolte da Afanas'ev, la 55 raccolta da Balašov e la 109 raccolta da Nikiforov dove Jaga ricopre dapprima il ruolo di antagonista e successivamente quella di aiutanti involontario indicando la via per l'altro regno. La particolarità di queste fiabe è il richiamo al rito di iniziazione subito dagli amici dell'eroe che è l'unico in grado di sconfiggere Jaga. Nonostante l'ambiguità di Jaga in queste fiabe sia nettamente inferiore rispetto alle altre, si è ritenuto opportuno inserirle in questo contesto a causa della peculiare presenza di due ruoli della stessa figura, anche se appartenenti alla stessa sfera: quella dell'antagonista.

### 14.5.3. Il caso dell'ambiguità: eroe femminile e Baba-Jaga donatrice pura

Nella Parte seconda analizzando i ruoli di Jaga all'interno della fiaba si era sottolineato in particolare che la Jaga-donatrice pura, esiste solo nelle fiabe dove l'eroe è di carattere maschile. L'analisi dei testi selezionati però permette di dimostrare che questa affermazione è errata: nel caso in cui l'eroe sia di carattere femminile, quindi un'eroina, e che quest'ultima percorra gli stessi passi che avrebbe percorso l'eroe, allora ci possiamo trovare di fronte a una Jaga-donatrice pura.

Il percorso che l'eroina intraprende è in realtà collegato al rito d'iniziazione maschile: si è già spiegato in precedenza come l'iniziato durante il rito di passaggio sperimentasse una morte temporanea. Questo percorso all'interno delle fiabe riprende l'antico rituale funerario che equipaggiava il defunto di stivali di ferro, bastone di ghisa e cibo affinché potesse percorrere a piedi il lungo cammino verso l'altro regno. Secondo quanto afferma Propp «è un particolare interessante dal punto di vista storico, poiché riflette

alcuni tratti dell'antico rituale funerario. Si supponeva infatti che il morto viaggiasse a piedi in un altro mondo.»<sup>475</sup>

Nella fiaba *Finist falco lucente* viene ripreso questo rituale, l'eroina infatti viene invitata a percorrere un viaggio dove dovrà consumare tre paia di stivali di ferro, rompere tre bastoni di ghisa e rosicchiare tre pani di pietra prima di ritrovare Finist.

Il fatto che l'eroina percorra gli stessi passi, le stesse funzioni dell'eroe permette di risolvere l'ambiguità che si viene a creare all'interno delle fiabe femminili in cui Jaga si presenta come donatrice pura: Baba-Jaga in queste fiabe è donatrice pura perché risponde a quelle funzioni che sono tipiche dell'eroe maschile e che dimostrano che quest'ultimo possiede quei valori autentici per i quali non serve una messa alla prova, ma basta una semplice ricompensa. L'ambiguità viene quindi risolta in base alle funzioni compiute dall'eroe indipendentemente dal fatto che in alcune fiabe l'eroe sia sostituito da un'eroina.

Questo particolare mette in discussione l'affermazione che il ruolo di Jaga all'interno della fiaba si basi esclusivamente sulla sua figura in relazione al sesso e l'età dell'eroe.

#### 14.5.4. Il caso dell'ambiguità: eroi femminili in situazioni maschili

Per lo stesso principio delle fiabe in cui l'eroe femminile incontra una Baba-Jaga donatrice pura, anche nelle fiabe dov'è l'eroina ripercorre gli stessi passi dell'eroe, la situazione di ambiguità si risolve in base alle funzioni svolte dalla protagonista.

Un esempio peculiare è la fiaba numero 39 raccolta da Roždestvenskaja: in questa fiaba la protagonista viene invitata da Jaga a dormire con le sue figlie, con lo scopo di ucciderla nella notte. L'azione si ripete per tre notti, nelle quali Jaga finisce per divorare le proprie figlie. Questo schema compositivo è tipico delle fiabe con eroe maschile, anche il fatto che la protagonista si scambia di posto con le figlie di Jaga per salvarsi la vita. Questa fiaba conferma quindi che a determinare l'azione svolta da Jaga e il suo ruolo nella fiaba è la funzione che l'eroe svolge indipendentemente dal fatto che l'eroe sia di genere femminile o maschile.

Particolare di questa fiaba però è la presenza di diverse figure che ricoprono il ruolo di Jaga con diverse funzioni, nel paragrafo seguente verrà analizzato questo tipo di ambiguità.

---

<sup>475</sup> Propp V.Ja., *La fiaba russa*, p.250

#### 14.5.5. Una fiaba e due diverse Baba-Jaga: l'ambiguità dentro l'ambiguità

In alcune delle fiabe selezionate è stata riscontrata la presenza di due diverse figure femminili che ricoprono il ruolo di Baba-Jaga, anche sotto diversi nomi. Entrambe le figure posseggono alcune delle caratteristiche proprie di Jaga che sono state analizzate nella Parte seconda.

Tendenzialmente la prima figura che compare ricopre il ruolo di donatrice, la seconda di antagonista; nelle fiabe in cui Jaga, però, ricopre il ruolo di matrigna allora in questo caso specifico, compare prima la Jaga antagonista e solo successivamente quella donatrice. La presenza di più figure con diversi ruoli contribuisce ad aumentare la già forte ambiguità del personaggio. Ad incidere notevolmente è anche la questione della triplicazione: spesso, infatti, nell'arco narrativo compaiono per tre volte entrambe o solo una delle figure sopraccitate aumentando quindi le figure che ricoprono uno dei ruoli legati alla figura di Jaga.

L'ambiguità che si viene a creare, dovuta alla presenza di due (o più) distinte figure, può essere risolta ricordando come il nome stesso di Jaga implichi l'esistenza di una o più Jaga.

#### 14.5.6. Le fiabe atipiche

In questo paragrafo vengono analizzate delle fiabe atipiche in particolare due fiabe con protagonisti animali, due fiabe dove la comparsa di Jaga è estremamente breve, una fiaba dove Jaga non ricopre un effettivo ruolo, una dov'è l'aiutante dell'antagonista e infine una fiaba dove viene esaltato il cannibalismo in forma atipica.

##### 14.5.6.1. I protagonisti animali

Possono essere considerate fiabe anomale la fiaba numero 85 di Karnauchova e la numero 34 di Simina: infatti queste fiabe sono peculiari sotto diversi aspetti. In primo luogo, i protagonisti sono animali e in entrambi i casi Jaga, riesce a mangiare tutti o quasi tutti i protagonisti. In secondo luogo, Jaga viene esaltata come cannibale, infatti seppur animali i protagonisti presentano caratteristiche umane e per questo motivo si può ritenere queste due fiabe come emblema della Jaga-cannibale.

La fiaba numero 85 si distingue per un plot relativamente breve dov'è i protagonisti sono mamma capra e i suoi tre capretti, mentre l'antagonista è Egibova. Questa fiaba rappresenta la Jaga-cannibale che riesce a mangiarsi sia la mamma che i capretti. Interessante il fatto che in questa fiaba il nome di Jaga sia presentato con una variante e non con il nome standard.

La fiaba numero 34 invece è costituita da due diversi cicli narrativi: il primo ciclo narrativo è molto simile a quello nella fiaba numero 85 di Karnauchova, a differenza di quest'ultimo però solo la mamma e uno dei tre capretti viene mangiato; nel secondo ciclo narrativo invece viene ripreso lo schema delle fiabe dove i protagonisti sono un fratello e una sorella ma con delle varianti: gli eroi rimangono degli animali, il ciclo

narrativo viene caratterizzato da una sovrapposizione di schemi simile alla narrazione a cornice. Il fratello subisce una trasformazione, mentre la sorella viene imprigionata e Jaga prende il suo posto.

Nello schema di analisi riportato sopra, sia per la fiaba 34 che per la fiaba 85 è stato indicato il solo ruolo di antagonista senza indicare le funzioni svolte da Jaga in quanto: le fiabe presentano eroi animali, Jaga ricopre un ruolo non presente nelle altre tipologie di fiaba; nelle altre fiabe, infatti, Jaga dimostra solo verbalmente il suo lato cannibale, ma non riesce nell'intento finale. Per quanto riguarda la fiaba 34, la funzione indicata nello schema fa riferimento al secondo ciclo narrativo dove Jaga si sostituisce alla protagonista.

#### 14.5.6.2. Una breve comparsa

Degne di nota sono due fiabe nelle quali Jaga compare per una brevissima scena.

La prima fiaba in questione è stata raccolta da Simina: si tratta della fiaba numero 18. Jaga-Baba compare solo alla fine della narrazione e uccide l'eroe con un dente di ferro. Si comporta come un'antagonista senza un motivo specifico, compare dal nulla e uccide l'eroe.

In contrapposizione a questa fiaba troviamo nella raccolta di Smirnov la fiaba 341 dove Baba-Jaga compare e viene subito uccisa senza svolgere nessuna funzione.

Anche queste due fiabe risultano fortemente atipiche insieme ad altre, dove Baba-Jaga viene solo citata, che non sono prese nella selezione.

#### 14.5.6.3. Una Jaga né buona né cattiva

La fiaba numero 260 raccolta da Smirnov è l'emblema dell'atipicità: Baba-Jaga, infatti, nonostante le sue azioni non è né buona né cattiva. Si tratta di una fiaba femminile con protagonista la terza figlia di un uomo che decide di andare a servire Baba-Jaga sotto spoglie maschili. Mentre la fanciulla fa il bagno, Jaga si accorge della sua femminilità, Jaga utilizza quindi degli stratagemmi per smascherarla senza però riuscirci. Come funzione di Jaga potrebbe essere identificata la funzione D<sup>1</sup>, senza però rientrare effettivamente in nessuna categoria. A modo suo questa fiaba e la figura di Jaga risultano fortemente ambigue e non possono essere disambiguate.

#### 14.5.6.4. L'aiutante del nemico

La fiaba 212 raccolta da Afanas'ev rappresenta forse il più grande caso di ambiguità della figura di Baba-Jaga: ella, infatti, seppur antagonista è in realtà l'aiutante del vero antagonista della fiaba. Questa è l'unica fiaba fra quelle selezionate in cui Jaga svolge un ruolo servile. Vista l'unicità di questa fiaba è possibile considerarla atipica; questo fatto la esclude dai fattori determinanti ambiguità.

#### 14.5.6.5. Il cannibalismo atipico

Nella fiaba 151 raccolta da Smirnov, la protagonista si reca a casa della madrina: Jaga-Jaginišna. Lungo il percorso viene avvisata dai cavalieri che proseguendo il cammino sarebbe stata divorata dalla madrina. Incurante dei consigli dei cavalieri la protagonista prosegue fino a raggiungere la casa della madrina dove viene poi divorata. Anche la descrizione dell'izba esprime in modo macabro il cannibalismo di Jaga<sup>476</sup>.

Queste fiabe contribuiscono fortemente a creare l'ambiguità di Jaga in quanto atipiche, ed è appunto la loro atipicità a non permettere la disambiguazione. Ciononostante, esaltano alcune delle caratteristiche tipiche di Baba-Jaga che in altre fiabe vengono minimizzate.

#### 14.5.7. Resoconto dell'ambiguità

Da quanto è emerso dall'analisi delle fiabe si può notare come l'ambiguità di Jaga compaia in modo preponderante quando essa ricopre il ruolo di donatore: lo stesso Johns afferma come «Baba laga's ambiguous nature emerges clearly in the traditional sequence of formulaic actions and phrases typical for tales in which she is a donor.»<sup>477</sup>. In alcuni casi la stessa figura di Jaga ricopre entrambi i ruoli<sup>478</sup> creando una situazione di ambivalenza, in altri casi diverse versioni della stessa fiaba (stesso tipo AT) presentano la figura di Jaga come donatore altre volte come antagonista. A chiudere il cerchio dell'ambiguità sono le fiabe in cui appaiono diverse Baba-Jaga nello stesso arco narrativo e che ricoprono rispettivamente il ruolo di donatore e di antagonista<sup>479</sup>.

I dati rilevati serviranno a disambiguare la figura di Baba-Jaga nella Parte quarta di questa tesi.

Il capitolo seguente è dedicato all'analisi della trasposizione di alcune fiabe dove compare Baba-Jaga per verificare se la rappresentazione grafica di questa figura contribuisca ad accentuarne l'ambiguità.

---

<sup>476</sup> La descrizione è presente nella Parte seconda, nel capitolo dedicato alla descrizione dell'izba.

<sup>477</sup> Johns A., *Baba laga and the Russian Mother*, p.22

<sup>478</sup> Id., p.23

<sup>479</sup> Id., p.22

## 15. Analisi dei cartoni animanti nel periodo sovietico

In questo capitolo vengono analizzate alcune trasposizioni di fiabe in versione cartone animato create nel periodo sovietico: nello specifico sono stati selezionati tre cartoni animati. Lo scopo di questa selezione è quello di capire se all'interno di una diversa forma di fiaba la figura di Baba-Jaga subisce variazioni aumentandone l'ambiguità o se invece rimane fedele alla fiaba popolare sia essa orale o trascritta.

Inizialmente si era valutata la possibilità di analizzare anche le trasposizioni cinematografiche<sup>480</sup> di alcune fiabe create nello stesso periodo storico ma i film sottoposti ad analisi non rispecchiavano adeguatamente la narrazione della fiaba a cui facevano riferimento in quanto nell'adattamento cinematografica sono stati aggiunti diversi elementi appartenenti ad altre fiabe creando quindi una narrazione a cornice che non rispecchiava la fiaba originale, inoltre, gli elementi tipici della figura di Baba-Jaga non erano stati valorizzati: questi fattori hanno determinato l'esclusione di questo materiale e la rimozione di un'analisi nella figura di Jaga all'interno dei film.

### 15.1. Ivaško i Baba-Jaga (1938)

La trasposizione in cartone animato *Ivaško i Baba-jaga* prodotta dalla Sojuzmul'tfil'm nel 1938, si basa sull'omonima fiaba. Per quanto riguarda il plot rispetta pressoché fedelmente la fiaba originale, ma Baba-Jaga non corrisponde alla descrizione della fiaba: seppur vecchia cammina perfettamente, nessuna delle sue gambe è fatta d'osso, i suoi denti nonostante la minima quantità sono veri e solo nel tentativo di abbattere un albero per raggiungere Ivaško li perde ed è costretta ad indossare una dentiera di denti appuntiti fatti di ferro. Per volare non usa un mortaio bensì una normale scopa, anche il modo in cui vola non corrisponde alla forza distruttiva rappresentata dalla fiaba e dal mortaio, con la scopa infatti sembra quasi saltellare in modo piuttosto impacciato da un albero all'altro. Il suo aspetto generale non è sgradevole come quello presentato all'interno delle fiabe, l'unico particolare rispettato è il naso lungo che ricorda quello descritto nella fiaba. Unico elemento che non cambia dalla fiaba è la sua abitazione: l'izba è infatti rappresentata su zampe di gallina e per accedervi bisogna conoscere la formula per farla girare.

Questa trasposizione ricorda più l'immagine di una comune strega che crea intrugli nel calderone, piuttosto che la vera Jaga: nel cartone animato in questione, infatti, Baba-Jaga fa la sua prima comparsa all'interno della sua izba su zampe di gallina davanti ad un calderone dove sta creando degli intrugli.

Questa versione in cartone animato contribuisce a creare un'immagine ambigua della figura di Baba-Jaga perché riflette le caratteristiche comuni della figura della strega anziché focalizzarsi in quelle specifiche di Baba-Jaga.

---

<sup>480</sup> Appartenenti allo stesso periodo storico

## 15.2. Baba-Jaga protiv (1979)

Il cartone animato creato dalla Sojuzmul'tfil'm nel 1979 e intitolato *Baba-Jaga protiv* non è una trasposizione di una fiaba, bensì una visione più divertente e autoironica che vede protagonista un'invidiosa e arrabbiata Baba-Jaga che avrebbe voluto essere la mascotte delle Olimpiadi tenutesi a Mosca nel 1980. Desiderosa di eliminare l'orso Misha selezionato come mascotte, Jaga decide di chiamare in suo aiuto Koščej bessmertnyj e il drago a tre teste Čudo-judo<sup>481</sup>: il trio cerca svariate volte di catturare Misha ma ogni tentativo fallisce in modo ilare e goffo.

All'interno di questo cartone viene esaltato il carattere combattivo di Jaga che vuole diventare a tutti i costi la mascotte delle Olimpiadi. L'aspetto fisico di Jaga è piuttosto gradevole, indossa un foulard bianco a pois fucsia, un abito fucsia e degli stivali neri, alti e con tacco. Vola all'interno del mortaio e anche all'interno della sua izba tendenzialmente rimane all'interno del mortaio nonostante sia in grado di camminare senza alcun problema. La scopa viene usata al posto del pestello per manovrare il mortaio. L'izba è su zampe di gallina e contribuisce anch'essa alla caccia all'orso. Nel corso della narrazione che ruota intorno ai fallimenti del trio dei cattivi, vanno sottolineati due oggetti utilizzati da Jaga: all'interno delle fiabe il pettine che si trasforma in foresta e la palla che guida verso la destinazione sono dei doni che Jaga concede all'eroe o che le vengono sottratti, mentre nel cartone animato in questione, questi oggetti vengono utilizzati dai Jaga nel tentativo di fermare o raggiungere l'orso Misha.

Questo cartone animato, nato con uno scopo puramente legato alle Olimpiadi offre in realtà una visione abbastanza fedele alla figura di Jaga senza togliere o aumentare l'ambiguità riscontrata finora.

---

<sup>481</sup> Sia Koščej bessmertnyj che Čudo-judo sono degli antagonisti all'interno delle fiabe russe e sono spesso collegati alla figura di Baba-Jaga.



### 15.3. Letučij korabl' (1979)

Tratta dall'omonima fiaba *Letučij korabl'*, questo cartone animato è stato prodotto dalla Sojuzmul'tfil'm nel 1979. Baba-Jaga in questa trasposizione ricopre un ruolo passivo, essa infatti è osservata senza saperlo. Il vero nome di Jaga in questa fiaba Baba-ěžka. Vengono rappresentate diverse Jaga che escono danzando ridendo e cantando da un'izba su zampe di gallina che è in realtà un condominio. Indossano il classico abito tradizionale della babushka e il fazzoletto in testa a coprire i capelli; quest'ultimo nella danza viene tolto e sventolato a ritmo di musica. La musica e le danze ricordano quelle dei popoli gitani come anche gli orecchini a cerchio grosso e la carnagione ambrata delle varie Jaga. Una di queste Jaga differisce dalle altre nel colore dell'abito ed è addetta a suonare la fisarmonica, è lei che è a capo del gruppo: al suo comando tutte le Jaga saltano all'interno del mortaio, prendono la scopa che viene utilizzata al posto del pestello e iniziano a volare.

Anche in questo cartone animato la figura di Jaga viene rappresentata esaltando gli elementi che la contraddistinguono, ad esclusione della gamba d'osso. La rappresentazione proposta come nel caso di *Baba-Jaga protiv* non elimina ma allo stesso tempo non accentua l'ambiguità di Jaga.

Nel capitolo successivo viene fornito un breve quadro sulla figura di Baba-Jaga al giorno d'oggi, tra fiabe moderne e serie televisive.

## 16. Jaga ai giorni nostri

Questo capitolo è dedicato a una breve analisi di come viene vista al giorno d'oggi la figura di Jaga all'interno di alcune fiabe moderne e all'interno di una serie televisiva.

### 16.1. L'incontro fra due culture: Befana incontra Baba-Jaga

Nato in un contesto di avvicinamento fra culture, all'insegna dell'apprendimento dell'italiano da parte dei bambini russi, nasce il libro *La Befana incontra Baba Jaga*. Questo libro è diviso in due parti: la prima si compone di una fiaba che narra l'incontro tra la Befana italiana e la strega russa Baba-Jaga, la seconda parte invece è dedicata ad una breve grammatica italiana.

Oggetto di analisi è la fiaba, presente nella prima parte, scritta da Luigi Tomo e illustrata da Olga Ryzhyk. La narrazione riprende quella classica delle fiabe, ma particolare è l'eroina: la Befana. Befana venuta a conoscenza dell'esistenza di Baba-Jaga decide di andarla a conoscere. Nell'arco della narrazione Jaga dispone diversi ostacoli lungo il tragitto di Befana attraverso i suoi cavalieri. Befana con l'aiuto di formule magiche e qualche dolcetto supera tutte le prove e riesce finalmente ad incontrare Baba-Jaga.

Al loro primo incontro Jaga, si presenta volando all'interno del suo mortaio insieme al suo cane e al suo gatto invisibili, usa la scopa sia come timone che per cancellare le sue tracce; il suo aspetto è sgradevole, naso lungo e abito nero. Nell'arco della narrazione viene esaltato il carattere scontroso della sua figura che cambia radicalmente insieme con il suo aspetto dopo il primo incontro con Befana.

Questa fiaba moderna permette di assaporare l'ambiguità di Jaga che oscilla tra il bene e il male, cercando di esaltare la natura buona di Jaga. Le caratteristiche che le vengono associate tramite i suoi cavalieri rispecchiano quelle intrinseche incontrate nelle analisi della sua figura all'interno della Parte seconda.

## 16.2. La fiaba francese Babayaga

A differenza della fiaba precedente, *Babayaga* scritta da Tai-Marc Le Thanh e illustrata da Rébecca Dauteremer si dedica a spiegare dove nasce la malvagità di Jaga.

Il testo presenta una narrazione in chiave moderna con elementi che arricchiscono il passato di Jaga allo scopo appunto di spiegare la sua malvagità. Tutta la prima parte di narrazione costituisce, oltre all'introduzione, un preambolo che spiega la sfortuna di Babayaga nata con un solo dente e derisa per questa caratteristica, la scelta di Jaga di diventare orchessa (per spiegare il suo cannibalismo) il suo isolamento nella foresta, l'apertura di un ristorante che però nessuno visita. In questa lunga introduzione sulla vita precedente di Jaga vengono esaltati quegli elementi che spingono Jaga a diventare sempre più cattiva. Quando inizia l'effettiva narrazione il plot di quest'ultima rispecchia quello della fiaba dove la matrigna manda la figliastra con una scusa dalla sorella Baba-Jaga affinché quest'ultima se la mangi. Prima di partire la protagonista Michetta riceve dei preziosi consigli da un rospo incontrato per strada (il rospo dopo essere stato baciato fornisce alla protagonista delle informazioni che torneranno utili per salvarsi). Preparato l'occorrente che gli servirà poi per fuggire dalla casa di Jaga, la protagonista si reca a casa di Baba-Jaga. Nel tentativo di fuga, Michetta utilizza ciò che si era portata da casa e riceve dagli aiutanti di Jaga doni magici come l'asciugamano e il pettine e la possibilità di fuggire.

Entrambe le fiabe sopra riportate, nonostante la nota di modernità, rispettano quelle che sono le caratteristiche di Jaga e cercano allo stesso tempo di spiegare il perché di determinate caratteristiche.

### 16.3. Il ritorno alle origini: Baba-Jaga nella serie televisiva *The Witcher*

Nella nota serie televisiva *The Witcher*, all'interno della seconda stagione fa la sua comparsa Baba-Jaga.

Definita come una vecchia strega malvagia, Baba-Jaga viene introdotta come triplice dea. Le tre protagoniste del secondo episodio all'interno di una visione incontrano ciascuna una delle tre figure che compone la triplice idea; ciascuna protagonista identifica quella figura a seconda del proprio credo. All'interno di alcune rovine elfiche si erge una statua della triplice dea sotto la quale, attraverso le azioni delle tre protagoniste, si apre un passaggio segreto per il mondo sotterraneo. Come nelle fiabe questo mondo sotterraneo si compone di un fitto bosco dove c'è una casetta illuminata: si tratta dell'izba su zampe di gallina, con finestre ma senza porte. Una delle protagoniste recita la formula magica per far alzare e girare l'izba su se stessa; la formula è la stessa presente all'interno delle fiabe. Il fuoco è acceso al centro dell'izba, ciascuna delle protagoniste entra in contatto con una delle forme di Jaga, quella vista in precedenza durante la visione, che offre loro la possibilità che il loro desiderio diventi realtà. Poi la triade dapprima divisa si riunisce nel personaggio di Jaga, che all'interno della narrazione è una strega malvagia che è stata rinchiusa all'interno dell'izba e dalla quale non può uscire fino a quando non avrà raccolto il dolore in un determinato numero di persone.

La descrizione di Jaga come triplice dea all'interno della serie costituisce un ritorno alle origini che rischierà di essere perso definitivamente a causa della tendenza di rendere i personaggi cattivi buoni tipica di quest'epoca.

## 17. Conclusioni

In questa Parte terza sono state analizzate diverse fiabe, oltre ad alcune trasposizioni in cartone animato, allo scopo d'identificare quali elementi contribuiscano a creare o aumentare l'ambiguità presente nella figura di Jaga nel contesto delle fiabe. L'analisi ha prodotto svariati elementi che spiegano il motivo dell'ambiguità di Jaga nel contesto specifico della fiaba. Per concludere si è voluta creare un'immagine, seppur parziale, della visione odierna della figura di Jaga, che, come si è visto, tenta di spiegare il perché di determinate caratteristiche di questa figura, tornando alle origini.

Nella Parte quarta, che funge da conclusione, verrà ripercorsa l'analisi della figura di Jaga svolta finora per scoprire finalmente la sua disambiguazione.



## Parte quarta - La disambiguazione





La parte quarta di questa tesi funge da riepilogo e da conclusioni dello studio svolto finora: è dedicata infatti a disambiguare la figura di Baba-Jaga.

La Parte prima dedicata all'analisi della fiaba in quante più delle sue sfaccettature ha prodotto come risultato una conoscenza sull'origine della fiaba e del suo forte legame con il rito di iniziazione. Questo dato è risultato di enorme importanza nell'analisi delle fiabe svolta nella Parte terza: senza questo elemento, infatti, non sarebbe stato possibile disambiguare alcuni comportamenti degli eroi ma soprattutto di Jaga all'interno delle fiabe. Sempre nella Parte prima è stata analizzata la struttura morfologica della fiaba: anche questo elemento si è rivelato di vitale importanza nel processo di indagine svolto sulle fiabe consentendo l'individualizzazione di quegli elementi che spiegano l'ambiguità di Jaga. Nell'analisi della struttura e delle caratteristiche della fiaba, inoltre, si è parlato del concetto di trasferibilità: questo elemento, come analizzato nel contesto, contribuisce a rendere ambigua la figura di Baba-Jaga.

La Parte seconda è stata dedicata interamente allo studio della figura di Baba-Jaga. Come per la fiaba anche nel caso di Jaga si è partiti da quella che è la definizione che viene data di questa figura per poi procedere con l'analisi del significato del nome. Già durante l'analisi del nome si è potuto constatare che anche quest'ultimo nelle sue infinite varianti contribuisce a creare l'alone di ambiguità attorno alla figura della strega russa. Il fatto stesso che il suo significato, relativo al termine jaga, sia ad oggi sconosciuto contribuisce enormemente all'ambiguità di questa figura. Ciononostante, l'ipotesi che il termine jaga sia in realtà un surrogato per un termine impronunciabile spiega la complessità del nome di questa figura: dal punto di vista linguistico quindi l'ambiguità di Jaga è dovuta alla complessità della figura che essa stessa rappresenta.

L'analisi si è quindi spostata sull'origine di questa figura del nome impronunciabile: com'è stato possibile verificare Baba-Jaga è il risultato di un processo storico culturale e religioso che ha riunito in un'unica forma diverse figure. La figura di Baba-Jaga può essere disambiguata grazie a questo elemento: Jaga è diventata un contenitore per tutte quelle divinità che sarebbero altrimenti sparite con l'avvento del cristianesimo. Come spiega A. Malachovskaja sin dalle origini Jaga costituisce un unico contenitore per tre diverse figure: la Dea guerriera, Vergine che governa il regno celeste, la Dea donatrice di amore e fertilità, la Dea rapitrice che simboleggia morte e saggezza. L'ambiguità di questa figura però nasce, come afferma L.P. Koval'čuk, con l'adozione del culto cristiano da parte dei popoli slavi:

Однако во времена принятия славянами христианского вероисповедания старые языческие божества подверглись гонению, им стали придаваться злые, демонические черты, уродливость внешнего вида и характера, злые намерения. Так, образ БАБЫ-ЯГИ в фольклоре стал восприниматься двойственно. Амбивалентность ее восприятия связана, во-первых, с образом хозяйки леса, которую надо задобрить, во-вторых с образом злобного существа, сажающего детей на лопату для жарки. Последнее толкование исходит из функции жриц проводить подростков через обряд инициации<sup>482 483</sup>.

Tuttavia, al tempo dell'adozione della religione cristiana da parte degli slavi, le vecchie divinità pagane furono perseguitate, diventando figure cattive, dai tratti demoniaci, di brutto aspetto e carattere, dalle cattive intenzioni. È da qui che l'immagine di Baba-Jaga nel folclore inizia ad essere percepita in modo ambivalente. L'ambivalenza della sua percezione è associata in primo luogo all'immagine della padrona della foresta, che doveva essere resa innocua, in secondo luogo all'immagine di una creatura malvagia che mette i bambini sulla Pala per essere infornati. quest'ultima interpretazione deriva dalla funzione delle sacerdotesse di condurre gli adolescenti attraverso il rito di iniziazione.

Come si è potuto verificare, il fatto che la figura di Jaga racchiuda in sé la Madre, emblema di fertilità, creazione e vita, la Signora della foresta, padrona della foresta e degli animali e colei che governa gli elementi atmosferici, e la Signora della morte, come guardiana dei due mondi e protettrice degli animali, contribuisce a creare l'ambiguità di questa figura, ma allo stesso tempo a disambiguarla è proprio il fatto che Jaga racchiude in sé l'essenza delle dee russe: Baba-Jaga è originariamente una triade che si compone di elementi contrastanti, le tre figure di cui si compone vengono costrette ad unirsi in un'unica figura che è quella della strega, dove tutte le caratteristiche dei singoli vengono miscelate, rimescolate e poi riversate in diversi ruoli sotto forma di diverse sfaccettature di un'unica figura all'interno delle fiabe. È il contrasto di questi elementi che rende Baba-Jaga ambigua. Conoscendo l'origine di Baba-Jaga sotto forma di triade riunita è possibile comprendere il perché determinate caratteristiche contrastanti rappresentino contemporaneamente questa figura, disambiguando la figura generale della strega russa.

Inoltre, il ruolo di mediatrice fra i due mondi spiega il perché Jaga risulti una figura ambigua: come figura di mediatrice Jaga non appartiene né al mondo dei vivi né a quello dei morti, nonostante sia lei stessa un morto<sup>484</sup>. Il fatto di non appartenere effettivamente a nessuno dei due mondi spiega la peculiarità della sua figura e la disambigua al tempo stesso.

---

<sup>482</sup> L.P. Koval'čuk, *Konceptual'naja integracija smešannogo prostranstva «Baba-Jaga» v skazočnom diskurse*, in: *Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, №3, 2011, p.35

<sup>483</sup> Однако во времена принятія славянами христіанського вероісповеданія старіе язычэскіе бо́жества подверглісь гоненію, ім сталі прідават'ся злые, дэманічэскіе чэрты, уродлівост' внэшняго віда і характэра, злые намэрэнія. Так, образ БАБЫ-ЯГІ в фольклорэ стал воспрінімат'ся дзвоственно. Амбівалентност' ее воспріятія звязана, во-перых, с образом хозьяккі леса, которују надо задобріт', во-вторых с образом злобногo су́щества, са́жающэго детеј на лопату длѧ жаркі. Последнее толкованіе ісходіт із функціі жрїц проводіт' подростков чэрез обрѧд ініціаціі

<sup>484</sup> Ivanova E.V., *The Problem of Mysteriousness of Baba Yaga Character in Religious Mythology*, in: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 12 (2013 6) 1857-1866, p.1864

Oltre al cristianesimo un fattore che ha contribuito a rendere ambigua la figura di Jaga è stato il passaggio dal matriarcato al patriarcato: se a livello sociale questo passaggio si è dimostrato completo, nell'ambito della fiaba, come si è visto, non è stato altrettanto. Questa situazione ha creato una sovrapposizione della stessa figura creata in due periodi storici diversi: la prima nata nel periodo del matriarcato è la strega benevola, la seconda è la strega antagonista che si è creata nel periodo del patriarcato. Questa sovrapposizione che ha portato alla creazione di un'unica figura ambigua può essere risolta separando le due figure dal punto di vista storico: a disambiguare l'aspetto antagonista di Jaga è infatti il concetto storico.

Per quanto riguarda l'aspetto cannibale di Jaga, si potrebbe presumere che quest'ultimo sia collegato al processo storico di demonizzazione del culto pagano: in realtà come visto all'interno dell'analisi nella Parte seconda, il cannibalismo di Jaga viene spiegato grazie al paradosso della natura per il quale Jaga, che rappresenta il principio della fertilità, effettua un atto di autocannibalismo per riprodurre e regolare il ciclo vitale.

Sempre nella Parte seconda, dopo avere analizzato la descrizione di Jaga, degli oggetti che la caratterizzano e la peculiarità della sua abitazione, sono stati analizzati i ruoli che ricopre all'interno della fiaba. Da una prima indagine, i ruoli di Baba-Jaga costituiscono parte integrante della sua ambiguità: il fatto che la strega sia la prima forma di donatore, e che Jaga, indipendentemente dall'essere o non essere una strega all'interno delle fiabe, ricopra il ruolo di donatore intensifica la sua ambiguità. L'analisi relativa alla strega ha dato come risultato la presenza di diverse sfaccettature di questo personaggio, ma queste sfaccettature sono così strettamente collegate l'una all'altra che per quanto opposte fra loro come nel caso della strega rapitrice e quella donatrice, sono poste agli estremi di uno stesso asse e non possono quindi essere scisse l'una dall'altra. Questo fattore spiega il perché dell'ambiguità di Jaga come strega. Allo stesso modo può essere spiegata l'ambiguità legata alla figura del donatore: il donatore possiede come caratteristica intrinseca sia quella di mettere alla prova l'eroe che quella di rendergli servizio tramite un dono o un aiutante; come nel caso del ruolo della strega queste due sfaccettature del personaggio sono poste agli estremi dello stesso asse e sono quindi inscindibili. Entrambi questi ruoli di Jaga vengono quindi disambiguati per le caratteristiche intrinseche che posseggono come pluri-figure all'interno di uno stesso personaggio. L'unico ruolo a non creare un'effettiva ambiguità è quello dell'antagonista.

Durante l'analisi dei ruoli che Jaga ricopre nelle fiabe, sono state individuate delle caratteristiche fisse relative ai comportamenti di Jaga in relazione all'età e al sesso dell'eroe.

La parte terza invece si è focalizzata sull'analisi di una selezione di fiabe con lo scopo di individuare il perché, nonostante delle regole fisse di azione dei personaggi, la figura di Baba-Jaga continui ad essere ambigua. L'analisi condotta ha rilevato che per disambiguare Jaga nelle fiabe in cui risulta ambigua bisogna prestare attenzione ad alcuni fattori:

- nel caso in cui ricopra un ruolo ambivalente, quindi sia donatore che antagonista, il comportamento dell'eroe influisce su quello di Jaga: ad una buona azione corrisponde un dono, ad una cattiva azione corrisponde una punizione;
- nel caso in cui il comportamento di Jaga risulti anomalo secondo gli schemi relativi a genere ed età dell'eroe, bisogna prestare attenzione alle funzioni svolte dall'eroe: se l'eroe è di genere femminile ma compie le stesse funzioni che avrebbe compiuto l'eroe maschile, in questo caso la disambiguazione di Jaga avviene grazie al fatto che a determinate funzioni dell'eroe possono corrispondere solo determinate funzioni di Jaga;
- nel caso in cui compaiano due o più figure che rappresentano la figura di Jaga ricoprendo però diversi ruoli, Baba-Jaga può essere disambiguata facendo riferimento alla questione del nome che implica, nella sua mancanza di capitalized letter, l'esistenza di più figure che incarnano le caratteristiche di Jaga.

Come ulteriore esito dell'analisi di queste fiabe è stato riscontrato che la maggior parte dei casi di ambiguità di Jaga è collegata alla figura del donatore.

Sempre nella Parte terza si è voluta creare un'immagine di come la figura di Jaga fosse presente nei cartoni animati del periodo sovietico, per poi concludere brevemente sull'immagine odierna di Baba-Jaga: all'interno delle fiabe è presente il tentativo dispiegare le caratteristiche intrinseche della sua figura, mentre nella serie televisiva analizzata vi è un ritorno alle origini di Jaga posta quasi a chiudere il cerchio della sua evoluzione.

Quanto riportato in questo capitolo spiega quindi il processo di disambiguazione della figura di Baba-Jaga, esistono però delle fiabe atipiche che non possono rientrare nella disambiguazione a causa della loro peculiarità e sono proprio queste fiabe a costituire la vera eccezione alla regola lasciando quell'alone di mistero, ambiguità e ambivalenza attorno a Baba-Jaga.





## Bibliografia e sitografia

### TESTI PRIMARI BIBLIOGRAFIA

- A. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, polnoe izdanie v odnom tome, Izdatel'stvo Alfa-Kniga, Moskva, 2018
- M.K. Azadovskij, *Russkie skazki v Karelii (starye zapisi)*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Karelo-finskoj SSR, Petrozavodsk, 1947
- D.M. Balašov, *Skazki Terskogo Berega Belogo morja*, Nauka, Leningrad, 1970
- I.V. Karnauchova, *Skazki i predanija severnogo kraja v zapisjach I.V. Karnauchovoj*, OGI, Moskva, 2008
- M.M. Korguev, *Belomorskie skazki*, otpečatano v tip. im. Volodar-Fontanka, Leningrad, 1938
- M.M. Korguev, *Skazki Karel'skogo Belomor'ja*, T.1. Kn.2, Karel'skoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, Petrozavodsk, 1939
- Le Thanh Tai-Marc, Dautremer Rébecca, *Babayaga*, traduzione Piovanello A., Roma, Donzelli Editore, 2008
- A.I. Nikiforov, *Severnorusskie skazki v zapisjach A.I. Nikiforova*, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, Moskva, Leningrad, 1961
- N.E. Ončukov, *Severnye skazki (Archangel'skaja i Oloneckaja gg.)*, tip. A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg, 1909
- Pomo L., *Befana znakomit'sja s Baboj Jagoj. Kratkaja grammatika ital'janskogo jazyka*, OAO Možajskij poligrafičeskij kombinat, Moskva, 2019
- N.I. Roždestvenskaja, *Skazy i skazki Belomor'ja i Pinež'ja*, Archangel'sk, 1941
- G.Ja. Simina, *Pinežskie skazki*, severo-zapadnoe knižnoe izdatel'stvo, Archangel'sk, 1975
- A.M. Smirnov, *Sbornik velikorusskich skazok Archiva RGO*, Tipografija Rossijskoj Akademii Nauk, Petrogrady, 1917, Vyp. 1
- A.M. Smirnov, *Sbornik velikorusskich skazok Archiva RGO*, Tipografija Rossijskoj Akademii Nauk, Petrogrady, 1917, Vyp. 2
- D.K. Zelenin, *Velikorusskie skazki Permskoj gubernii*, Pravda, Moskva, 1991

### TESTI PRIMARI SITOGRAFIA

- Baba-Jaga protiv, Sojuzmul'tfil'm (1979)  
<https://www.youtube.com/watch?v=iYgUPQ8jMAA> ultima consultazione: 26.06.2022
- Ivaško i Baba-Jaga, Sojuzmul'tfil'm (1938):  
<https://www.culture.ru/live/movies/781/ivashko-i-baba-yaga> ultima consultazione: 26.06.2022
- Letučij korabl', Sojuzmul'tfil'm (1979):  
<https://www.youtube.com/watch?v=Zv5IIQPRCPY&t=1s> ultima consultazione: 26.06.2022
- The Witcher, stagione 2 episodio 2, Casa produttrice Sean Daniel Company, Platige Image, Stillking Films, Cinesite, One of Us, 2021

## TESTI SECONDARI BIBLIOGRAFIA

### Libri

- Eliade M., *Miti, sogni e misteri*, 2. Ed., Milano: Rusconi, 1986, pp. 5-13 15-19 27-31
- Forrester S., Goscilo H., Skoro M., *Baba Yaga: the wild witch of the East in Russian fairy tales*, University Press of Mississippi, 2013
- Hubbs J., *Mother Russia, The feminine Myth in Russian Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988
- Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York, Peter Lang, 2004
- A.N. Malachovskaja, *Nasledie Baby-Jagi: religioznye predstavlenija, otryžennye v volšebnoj skazke, i ich sledy v russkoj literature XIX-XX vv.*, Alteja, Sanpietroburgo, 2018
- E.M. Meletinskij, *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, «Covetskaja Ėnciklopedija», 1990, solo pp.88-89
- Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.M., *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio editore, 1977
- Propp V.Ja. (a cura di Clara Strada Janovic), *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di entnografia storico-culturale*, Torino, Nuovo politecnico 73 - Einaudi, 1975
- Propp V.Ja., *La fiaba russa*, Monfalcone, Mimesis edizioni 2020
- Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Eiaudi, 1928 (ristampa)
- Propp V.Ja., *Morfologia della fiaba e Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compoton Editori, 1977 (ristampa dell'aprile 2021)
- V.Ja. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, izdatel'stvo leningradskogo universiteta, Leningrad, 1986
- V.Ja. Propp, *Russkaja skazka*, Moskva, Labirint, 2000
- Puškin A., Afanasev A., *Masha e orso e altre fiabe russe, con illustrazioni di Ivan Bilibin, adattamento e realizzazione editoriale: Librofficina Roma, Orio al Serio (BG), classici BUR deluxe, Rizzoli editore, 2016*
- Scarsella A., *Del mondo, fuori Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, Venezia, Amos Edizioni, 2017

### Tesi

- E.A. Karamova, *Obraz Baby Jagi v fol'klornych i literaturnych skazkach*, bakalavrskaja rabota, Tol'jatti, Tol'jattinskij gosudarstvennyj universitet, 2018
- A. Malachovskaja, *Apologija Baby-Jagi*, in: *Preobraženie. Russkij feministkij žurnal.*, № 2., Moskva, 1994, p.21-48
- G. Siarheichyk, *Ancient Echoes: Baba Yaga and Contemporary Russian Literature*, B.A., Akademia Bydgoska im. Krola Kazimierza Wielkiego, 2005



## Articoli da opere miscellanee

- Armenise G., De Leo D., *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in: Articoni A. & Cagnolati A., (Eds.). (2019), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche.*, Salamanca, FahrenHouse, p.67-86
- Cagnolati A., *Fra intrecci di parole e fiabe controvento. Note preliminari*, in: Articoni A. & Cagnolati A., (Eds.). (2019), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche.*, Salamanca, FahrenHouse, p.5-18
- Cooper B., *Baba-Yaga, the Bony-Legged: A Short Note on the Witch and Her Name*, in: *New Zealand Slavonic Journal*, Australia and New Zealand Slavists' Association, 1997, pp.82-88
- Ivanova E.V., *The Problem of Mysteriousness of Baba Yaga Character in Religious Mythology*, in: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 12 (2013 6) 1857-1866, pp.1857-1866
- Jakobson R., *Sulle fiabe russe*, in: *Premesse di storia letteraria slava*, Il Saggiatore, Milano, 1975, pp.335-357
- Johns A., *Baba Iaga and the Russian Mother*, in: *The Slavic and East European Journal*, Spring, 1998, Vol. 42, No. 1, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, Spring, 1998, pp. 21-35
- L.P. Koval'čuk, *Konceptual'naja integracija smešannogo prostranstva «Baba-Jaga» v skazočnom diskurse*, in: *Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, №3, 2011, pp.33-39
- V.A. Košelev, *Akklimatizacija Baby Jagi v russkoj literature*, in: *Russkaja literatura*, № 2 Istoriko-literaturnyj žurnal, Rossijskaja akademija nauk Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), 2019, pp.41-51
- K.D. Lauškin, *Baba-Jaga i odnogie bogi (k voprosu o proischoždenii obraza)*, in: *Fol'klor i ètnografija*, otvetstvennyj redaktor doktor filologičeskich nauk B.N. Putilov, Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1970, pp.181-186
- E.M. Meletinskij, *Mif i skazka*, in: *Fol'klor i ètnografija*, otvetstvennyj redaktor doktor filologičeskich nauk B.N. Putilov, Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1970, pp.139-148
- A.I. Nikiforov, *K voprosu o morfoložičeskom izučenii narodnoj skazki*, in: A.I. Nikiforov, Sost. vstup. st. E.A. Kostjuchina, *Skazka i skazočnik*, Moskva, OGI, 2008, pp.313-318
- A.I. Nikiforov, *Skazka, ee bytovanie i nositeli*, in: A.I. Nikiforov, Sost. vstup. st. E.A. Kostjuchina, *Skazka i skazočnik*, Moskva, OGI, 2008, pp.20-69
- A.I. Nikiforov e R. Faccani, *Per uno studio morfologico della fiaba popolare*, in: *La Ricerca Folklorica*, Oct., 1985, No. 12, *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici (Oct., 1985)*, Grafo Spa, pp.87-92
- A.V. Nikitina, M.V. Rejli, *Baba-Jaga v skazkach Russkogo Severa*, in: *Russkij fol'klor xxxiii materialy i issledovanija*, Rossijskaja Akademija Nauk, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), Sankt-Peterburg, 2008, pp.28-74
- Propp V.Ja., *La trasformazione delle favole di magia*, in: Todorov T., *I formalisiti russi*, Teoria della letteratura e metodo critico, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1968 (ristampa), pp.275-304

- L. Sestri, *Baba-Jaga i zmej*, Pervod s angl. M.V. Rejli in: *Russkij fol'klor. Materialy i issledovanija*, IRLI (Puškinskij Dom) RAN; otv. red. M.V. Rejli, T.34, SPb., Nauka, 2011, p.209-214
- Tolkien J.R.R., *On Fairy Stories*, Traduzione italiana in: Tolkien J.R.R, *Albero e foglia*, VII edizione Bompiani dicembre 2004, pp.14-97

### Testi di approfondimento

- Aarne A., *The types of the folk-tale: a classification and bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson, Hellsinkin, 1927
- Bettelheim B., *Ritratti critici di contemporanei*, Belfagor, 30 novembre 1994, Vol. 49, No. 6 (30 novembre 1994), pp.663-684
- Coon E., *Reader and Writer Lewis and Tolkien on "Fairy-Stories"*, *Inklings Forever: Vol.7, Article 34.*, 2010"
- Cootte Mary P., *Beyond morphology: Vladimir Propp's "Istoričeskie korni volšebnoj skazki": a review article*, in: *Russian Language Journal / Russkij jazyk*, Winter 1977, Vol. 31, No. 108 (Winter 1977), American Councils for International Education ACTR / ACCELS, pp.133-139
- Dugan F.M., *Baba Yaga and the Mushrooms*,  
[https://www.researchgate.net/publication/319162721\\_Baba\\_Yaga\\_and\\_the\\_Mushrooms](https://www.researchgate.net/publication/319162721_Baba_Yaga_and_the_Mushrooms)
- Farrell D.E., *Shamanic Elements in Some Early Eighteenth Century Russian Woodcuts*, *Slavic Review*, Winter, 1993, Vol. 52, No. 4 (Winter, 1993) Cambridge University Press, pp.725-744
- Gargelli L., *La funzione terapeutica della fiaba tra Archetipi e Miti-I parte*, *Frontiera di pagine*, Prato, 2014
- K.N. Denisevič, *Istorija odnoj bogin: rekonstrukcija i ispol'zovanie slavjanskogo mifologičeskogo panteona v Rossii v XVIII veke*, in: M.D. Alekseevskij, V.E. Dobrovolskaja, A.B. Ippolittova, *Obraznyj mir tradicionnoj kul'tury. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, 2010, pp.256-275
- Lewis C.S., *On Stories*, Oxford University Press, London, 1947
- Lewis C.S., *On three ways of writing for children*
- S.T. Makhlina, *Obraz baby yagi v mezhkulturnoy kommunikatsii*, <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-baby-yagi-v-mezhkulturnoy-kommunikatsii>
- L. Moščins'ka, *Genezis i semanticheskaya mnogoplanovost skazochnogo obraza baby yagi*,  
<https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-i-semanticheskaya-mnogoplanovost-skazochnogo-obraza-baby-yagi>
- Scielzo C., *An Analysis of Bába-Yagá in Folklore and Fairy Tales*, *American Journal of Psychoanalysis*; New York Vol. 43, Fasc. 2, (Jan 1, 1983), pp.167-175
- O.E. Soljanik, *Baba yaga v russkoy narodnoj volshebnoj skazke etimologiya slova yaga*, 2018,  
<https://cyberleninka.ru/article/n/baba-yaga-v-russkoy-narodnoj-volshebnoj-skazke-etimologiya-slova-yaga/viewer>