



Ricamo tradizionale russo tra ortodossia sovietica e religione della Dea

Sandra Busatta

independent researcher; e-mail: sandra@hakomagazine.net

KEYWORDS

Russian embroidery, peasant women, Tzarist pro-slavist writers, marxist orthodoxy, religion of the Goddess, memory and counter-memory

ABSTRACT

The subject of this article is about traditional Russian embroidery and, in particular, some figures that are interpreted as archaic female deities. Initially studied by Tzarist and Soviet archaeologists and ethnographers, it found a renewed interest among American scholars linked to the feminist world. Embroidery, however, distinct from the archaeological material, for many centuries after the fall of paganism in Russia, has remained a component of the life of the people and, therefore, underwent important changes. The particular political coloring of the works on traditional Russian embroidery has influenced the interpretations of their origin and development, precisely during a period that saw the disappearance, even violent, of the rural way of life that had produced the embroidered fabrics collected by intellectuals, aristocrats, as well as Soviet officials, who transformed a family product into a commodity and then into a museum object detached from its context and transformed into a symbol of the 'authentic' Russian soul.

Introduzione

Quando fu inventata la stringa di filo, si aprì la porta a un'infinità di modi per risparmiare fatica e migliorare le possibilità di sopravvivenza: è quella che Barber (1994:45) chiama la *Rivoluzione della Stringa*, che rese possibile agli esseri umani afferrare, contenere, trasportare o legare oggetti per fabbricare oggetti più complessi.

Come scrive Hardy (2008:273): “Mentre non si può identificare la specie dello specifico tipo di pianta dei primi ritrovamenti di fibra ritorta, il materiale intrecciato delle figurine ‘vestite’ venne identificato visualmente da Soffer (2004) come fibra di libro degli alberi. Questo ci suggerisce che la tecnologia della fibra ritorta non solo era padroneggiata per il trentesimo millennio BP, ma che le fibre erano usate per creare oggetti secondari”.

Le scoperte dell'archeologa britannica Karen Hardy permettono di far indietreggiare la datazione dell'inizio della tecnologia tessile con la semplice torcitura, annodamento e asola non a ventimila o trentamila anni fa come pensava Barber, ma addirittura a circa un milione e ottocentomila anni fa, contemporaneamente alla tecnologia litica documentata dell'*Homo Erectus* (Wigforss 2013). L'ago è uno degli strumenti più tipici del Paleolitico Superiore e gli esemplari con cruna più antichi risalgono al Gravettiano; gli aghi paleolitici erano ottenuti da osso animale, corna di cervo o renna, zanne di pachiderma e permisero all'umanità di abitare le aree più fredde dopo l'era glaciale. Dal Gravettiano

in poi gli aghi non erano usati solo per legare insieme pelli per ottenere indumenti caldi, ma anche per cucire e decorare tessuti che mostravano status, ottenendo l'acquisizione di nuove abilità concettuali e di espressione umane. Descrivendo il sito gravettiano di Dolni Vestonice, Repubblica Ceca, Adovasio, Soffer e Jake (2007), parlano di immense reti lanciate per acchiappare "il pranzo domenicale" e di tessuti e canestri con almeno otto diversi stili di torcitura, alcuni dei quali ancora in uso oggi. Le Veneri gravettiane scoperte in tutta Europa dimostrano non solo che esisteva un particolare status, ma anche che furono create dalle stesse tessitrici o almeno da qualcuno sotto la loro attenta tutela per via della precisione con cui sono scolpiti i tessuti delle figurine.

Nelle culture popolari il corpo vestito, afferma Welters (1999:1, 10), offre all'umanità un modo per negoziare con le influenze invisibili sul proprio ambiente naturale e sociale: una cintura, uno scialle o un copricapo indossati nel modo prescritto forniscono un certo controllo, un certo potere apotropaico su forze invisibili ostili e su eventi altrimenti imprevedibili. In molte parti dell'Europa e del mondo occidentale la gente è convinta che gli abiti posseggano speciali poteri e praticano ancora rituali e usi che implicano stoffe con il potere di aiutare e proteggere il corpo. La 'fortuna' è una qualità associata a certi articoli del nostro guardaroba non solo nelle aree dove sono ancora in uso abiti tradizionali, ma anche nelle aree metropolitane, per esempio capi d'abbigliamento, come una giacca o un berretto o una T-shirt fortunati per un giocatore o uno studente, una cosa prestata, una nuova, una vecchia e una blu nel vestito da sposa, ecc.

L'abbellimento di abiti e tessuti serve a celebrare identità etniche e a negoziare con divinità e potenze naturali. Il ricamo, arte femminile per eccellenza in tutto il mondo, fornisce un testo 'pittorico' che rappresenta un messaggio tessile permanente di carattere sia religioso che sociale che, secondo alcuni studiosi, come vedremo poi, manterrebbe il ricordo di mitologie e rituali anche quando le ricamatrici hanno dimenticato il simbolismo sotteso ai motivi sulla tela. L'abito, secondo Welters (1999:7-9), serve allo scopo duplice di portare risultati positivi e di difendere da spiriti ostili secondo il pensiero magico e, per questo motivo, la posizione dove sul corpo appaiono motivi associati alla fertilità, sono particolarmente rivelatori. Cinture e fasce decorate con motivi della fertilità legano l'addome a poca distanza degli organi riproduttivi femminili e copricapi decorati coprono i capelli femminili inviando messaggi sulla disponibilità della donna e rinforzando il potere magico della capigliatura, mentre ornamenti in luoghi strategici come orli, collo, maniche, ecc. proteggono il corpo contro l'ingresso di spiriti maligni (Fig.1). Particolarmente importante è la camicia, che tocca direttamente la pelle e di cui restano visibili delle parti quando è coperta da altri indumenti, come sottane, corpetti, sopravvesti. Frange e nappine non solo richiamano simbolicamente capelli e pelo pubico, ma con il loro movimento confondono gli spiriti, come il luccichio e il tintinnare di gioielli e gli intricati motivi ricamati che funzionano come un vero e proprio labirinto in cui si perdono gli spiriti.

L'argomento di questo articolo riguarda il ricamo tradizionale russo e, in particolare, alcune figure che sono interpretate come divinità femminili. Inizialmente oggetto di studio di pochi archeologi ed etnologi zaristi e sovietici, ha visto un rinnovato interesse presso studiosi americane legate al mondo femminista anche grazie all'influenza dell'archeologa e linguista lituana-americana Marija Gimbutas. Questa particolare colorazione politica dei lavori sul ricamo tradizionale russo ha influenzato le interpretazioni sulla loro origine e sviluppo, anche se d'altra parte è molto difficile prescindere da essi per l'interpretazione del simbolismo e dell'ambiente in cui è nato.

I punti di ricamo si possono dire innumerevoli; i più antichi sono: la catenella, che ha l'aspetto di treccia, più specialmente propria dei ricami orientali, e il punto passato, che passa da un punto all'altro del disegno coprendo il fondo al diritto e al rovescio. Il punto croce, che s'incrocia sui fili di fondo, si

trova fin nella remota antichità e rifiorirà nel Cinquecento.

Dell'antichità del ricamo si hanno prove sicure, ma ben poco si sa intorno alla qualità del ricamo nell'antichità; i testi e le opere d'arte non lasciano neppure distinguere con sicurezza se quello di cui parlano o che riproducono sia tessuto o ricamo. Certo è però che le sculture, i graffiti, le antichissime ceramiche dipinte della Siria, della Persia, dell'Egitto, riproducono stoffe ornate a stelle, a greche, a onde, a tondi, che possono essere tessute o ricamate ad ago, o ad applicazione, o su fondo di tela sfilata. Nella Bibbia si parla spesso di vele ricamate; l'Esodo (XXVIII, 6) ricorda "le tende di bisso torto ricamate di giacinto e di scarlatto" ed Ezechiele (XXVII, 24) parlando delle ricchezze di Tiro dice che Saba, Assur e Chelmad vi recavano balle di giacinto e di lavori di punto. Omero scrive che Paride portò abiti ricamatrici da Sidone e da Tiro. A Torino si conserva una benda egiziana anteriore al sec. XII a. C., in tela di lino, con strisce tessute a giorno, ricamata a piccoli tondi con filo di lino di un verde intenso. Lo stesso museo conserva la biancheria marcata, con segni o iniziali ricamate in grosso filo bruno nella tomba di Kha (sec. XVI a. C.).

Qualche nota sul ricamo russo: abiti e punti

Gli studiosi russi che si sono occupati dello sviluppo e del significato dei motivi delle stoffe ricamate dalle contadine russe sono numerosi. Mentre la storia degli studi russi verrà discussa più avanti, qui farò un breve excursus sull'abito femminile contadino e sui punti tradizionalmente usati per indumenti, lenzuola e tovaglie. Mi soffermo sull'abito femminile perché ha riscosso maggiore attenzione, in particolare i motivi che vengono interpretati come raffigurazioni di varie dee slave, sia in Russia che in Occidente. Le informazioni che seguono sono tratte dal sito web russo '*The Traditional Russian Costume Website*', di cui esiste una versione in inglese, che meritoriamente rende disponibili fonti zariste, sovietiche e post sovietiche altrimenti di difficile reperibilità (Stasov 1872, Gorodtsov 1926, Faleeva 1949, Maslova 1951, 1978, Rybakov 1953, 1956, Ambroz 1965, 1966, Boguslovskaya e Suslova eds 1968, Boguslovskaya 1971, 1972, 1982, Shangina 1975, Vasilenko 1977, Tokarev 1978, Durasov 1980, Zharnikova 1983, 1986, Yefimova & Belogorskaya 1987, Rusakova 1987, Belosheeva 2006).

In generale il costume delle donne russe è suddiviso in quattro tipi, che differiscono per quantità e motivi degli ornamenti, il periodo in cui sono indossati e la regione della Russia in cui si usano.

Il tipo '*poneva*', o *poniova*, è considerato l'abito femminile tradizionale russo e slavo più antico ed è rappresentato nei manoscritti russi del X secolo, quando il termine '*poneva*' significava 'coperta'. Dal XIV secolo la '*poneva*' comincia gradualmente ad essere sostituita dal tipo '*sarafan*' e per il XVII la '*poneva*' esisteva solo nella Russia meridionale. Per il decennio 1880 la '*poneva*' era diventata l'abito di ogni giorno delle contadine sposate, mentre le ragazze nubili lo indossavano solo per un giorno per il rituale detto 'salto dentro la sottana', un simbolo di maturità sessuale. Un abito di tipo '*poneva*' comprende una camicia lunga fin sotto il ginocchio o sottoabito con dettagli ricamati delle spalle triangolari o rettangolari chiamati '*paliki*', la '*poneva*' vera e propria cioè uno speciale tessuto di lana a quadri, un grembiule, una specie di giacchetta di cotone o canapa detta '*nagrudnik*', un copricapo detto '*soroka*' per le donne sposate o una banda decorata intorno alla fronte per le nubili, una cintura e le scarpe.

Il '*sarafan*' giunse nella Russia nordoccidentale nel XIV secolo come un indumento maschile, una specie di mantello o soprabito con le maniche aperte, usato dai boiardi (Porro 2011) e divenne un abito femminile non prima del XVI-XVII secolo. Raramente era chiamato '*sarafan*', e si preferivano termini più descrittivi, che dicevano il materiale di cui era fatto, per es. '*atlasnik*', di seta, oppure

descrivono certi ornamenti, per es. *'klinnik'*, fatto di triangoli, o si riferivano alla regione in cui era usato, per es. *'moskovik'*, da Mosca. Dalla Russia settentrionale il *'sarafan'* si diffuse in Siberia e nella regione del Lago Baikal e per il XVII-XIX secolo il *'sarafan'* non era più solo un abito contadino, ma un abito delle donne della classe media urbana e delle mogli di mercanti. Nella Russia meridionale del XVIII-XIX secolo il *'sarafan'* era un costume delle ragazze nubili, in contrasto con la *'poneva'*, abito delle maritate. Il *'sarafan'* comprende una camicia lunga con *'paliki'*, decorazioni rettangolari delle spalle, il *'sarafan'* vero e proprio, una specie di calda giacchetta simile a un *'sarafan'* corto detta *'dushbegrea'*, il copricapo per le sposate detto *'kokoshnik'* o un *'diadema'* detto *'venec'* per le nubili, una cintura e le scarpe.

L'*andarak* è un abito femminile molto più locale dei primi due, usato dagli *odnodvorcy* (gente della stessa casata), i discendenti dei soldati lituani che servirono nell'esercito russo nel XVIII e XIX secolo nella Russia meridionale. Un *'andarak'* è una sottana a strisce o a scacchi a mezza gamba o alla caviglia indossato in qualche villaggio delle regioni di Ryazan, Tambov, Kursk, Orel e Smolensk e consiste di una camicia con *paliki* rettangolari e un ampio collo, l'*andarak* vero e proprio, un panciotto, un copricapo in stile lituano, un'ampia cintura colorata e le scarpe.

Il *kubilek* è un abito tipico dei cosacchi di due sole regioni, il bacino del Don nella Russia meridionale oggi in Ucraina e il bacino del Terek nelle montagne del Caucaso settentrionale. Si pensa che sia stato incorporato nella cultura cosacca prendendo a prestito dagli abiti degli abitanti degli altopiani del Caucaso settentrionale del XVII secolo. Consiste di un lungo abito stretto con lunghe maniche; le donne lo indossavano con una cintura di metallo, una camicia, una sottana, lunghi pantaloni, un berretto di lana fatto a ferri e un velo di seta sopra il berretto.

Il ricamo delle contadine russe non è mai stato semplicemente una decorazione, ma possiede qualità magiche che producono Ordine dal Caos, tanto da comparire nei racconti tradizionali come arte di dee e maghe, come Zirya l'Alba, Vassilissa la Saggia e Maria l'Artefice. Alcuni dialetti russi non hanno neppure la parola *'ricamare'*, ma usano il termine *'scrivere'* a significare che i disegni ad ago non erano solo rappresentazioni visive, ma anche parole di un linguaggio simbolico. Gli abiti tradizionali russi devono includere tre o quattro parti ricamate: le maniche, l'orlo, le spalle o il petto, a seconda dell'età e del sesso della persona. Ogni genere e gruppo d'età può portare un particolare disegno, mentre altri sono proibiti. Per esempio, solo le donne sposate con figli possono indossare la cosiddetta *'yagushchka'* o *'graziosa ranocchia'*, un'immagine stilizzata di una donna in posizione di parto.

Simboli di fertilità abbellivano le *'poszory'*, le lenzuola extra larghe usate in occasioni speciali come la notte di nozze, mentre una tovaglia ricamata, che poteva essere lunga anche sette metri, era considerata una specie di talismano protettivo della casa e non poteva essere usata per scopi profani, ma solo rituali. Era chiamata con termini diversi a seconda della regione: *'plat'* nella Russia settentrionale, *'roushnik'* e *'shirina'* nella Russia centrale, *'ubrus'* in Ucraina e nella Russia meridionale. La gente legava i *'plats'* intorno al corpo, li appendeva ai carri, ai cancelli o ai tetti a seconda del rituale, li scambiava come prova di impegno, come nella cerimonia di fidanzamento, mentre tipi speciali con disegni approvati dalla chiesa, detti *'bozhaika'* (*'dedicati a Dio'*) abbellivano l'altare familiare o *'bozhnica'* dove facevano bella mostra le icone cristiane. Dato il loro grande uso in ogni genere di cerimonia, una famiglia doveva possedere parecchi *'plats'*; nel XIX una famiglia borghese di solito possedeva fino a cento *'plats'* e una famiglia ricca fino a trecento. Perciò non sorprende che una serie di *'plats'* formassero parte della dote di una ragazza: era suo compito fornire la futura famiglia di tovaglie rituali. Le bambine cominciano a sette-otto anni a studiare ricamo, a dodici-tredici anni cominciano a imparare i ricami simbolicamente più prestigiosi e a quindici le future spose erano già delle esperte. Dopo la Rivoluzione

comunista del 1917, anche se dettagli e simboli persistevano, il loro significato andò perso in gran parte e i disegni persero il loro arcaico schema in rosso e bianco e acquistarono molti più colori, ma privi di significato simbolico.

Il ricamo in oro, applicato agli indumenti e ai copricapi esterni delle donne tra le classi superiori, e usato per paramenti religiosi era molto distintivo in tutto il paese. Oltre al ricamo in oro, è possibile distinguere due importanti tradizioni del ricamo russo, originarie rispettivamente del nord e del centro della Russia. Lo stile di ricamo dal nord chiamato dai russi "pittura" è caratterizzato da molti modelli figurativi e una gamma limitata di colori. Il rosso è dominante e i punti principali che vengono utilizzati sono il punto indietro, variante del punto erba e del punto contorno, e il punto scritto. I ricami vengono creati con un filo rosso su un materiale bianco o un filo bianco su un materiale rosso. Motivi importanti includono il carro del sole e rappresentazioni di cavalli e cavalieri. Questo stile, oltre ad essere presente anche nelle parti nord-occidentali della Russia centrale, si trova anche tra i gruppi etnici dei Vepsiani e dei Careliani. Un'altra tradizione nordica è il ricamo rammendato, particolarmente noto nel distretto di Olonets nel nord-ovest. Gli stili di ricamo molto colorati della Russia centrale comprendono forme stilizzate di piante, uccelli e animali. Caratteristici sono i rombi a pettine con due proiezioni su ogni angolo. I punti di ricamo utilizzati includono il punto satin (o punto raso) e il punto a spina di pesce.

I ricami contadini russi più antichi ad oggi conosciuti appartengono al XV secolo e usano il punto *Nabor* (punto tessitura, Fig.2), in cui punti di diversa lunghezza vanno lungo la trama formando file parallele per cui il disegno appare su entrambi i lati come rosso su bianco sul dritto e bianco su rosso al rovescio. Il punto *Nabor* era usato soprattutto per il ricamo di stoffe per uso rituale e per stoffe dal potere protettivo da usare tutti i giorni. Dato che i punti vanno solo in orizzontale, il punto *Nabor* consiste solo di angoli e linee, come accade anche per altri *'punti contati'*.

Nel punto *Rospis'* (punto pittura, Fig. 3) i punti vanno in entrambe le direzioni, lungo la trama e l'ordito: prima con un punto semplice si forma il contorno del disegno, che poi viene riempito da una rete di fili verticali e orizzontali come in un rammendo. La densità della rete varia, formando così differenti sfumature del colore di base, mentre il contorno appare solo sul rovescio della tela. Il *Rospis'* era usato solo per gli abiti cerimoniali, non per i *'plats'*. Il punto *Schetna'a Glad'* (punto raso contato) va anch'esso in senso verticale e orizzontale come il punto precedente, ma la densità del filo è talmente alta che nasconde completamente la stoffa. La lunghezza dei punti deve essere uguale, così il disegno appare costruito da piccoli rettangoli, ciascuno formato da 10-50 punti; questa tecnica era usata sia per stoffe da cerimonia che per abiti di tutti i giorni.

Oltre ai *'punti contati'* le donne dei villaggi russi usavano anche i cosiddetti *'punti liberi'*, come ogni tipo di punto per fare i contorni, punto raso regolare, cioè non contato, punto croce su stoffa comune. Questi punti liberi permettevano di fare curve, circonferenze, onde e altre forme libere e apparvero in differenti regioni in tempi diversi e furono adottati da fonti diverse. Il punto libero più noto è chiamato punto *Tambour* (Fig. 4), detto anche punto catenella, punto pianta, punto sentiero di topo. Apparve in Ucraina e in Russia meridionale nel XIV secolo e i ricercatori russi pensano derivi da un'arte tradizionale di vicini popoli allevatori come i Polovtsi – Kipchaks, a volte detti semplicemente cumani, popoli turchi nomadi, noti in russo come Polovci, provenienti dalla regione del fiume Irtysh, che conquistarono quella che corrisponde alle odierne Ucraina e Russia meridionale nell'XI secolo fondando uno stato nomade nelle steppe lungo il Mar Nero. Il ricamo della Russia centrale e settentrionale, invece, adottò il punto catenella non prima del decennio 1790, entrando nel repertorio contadino dal ricamo dei nobili, che lo avevano appreso in Francia, insieme al nome *Tambour*, che

significa ‘rocchetto’ in francese. I russi adottarono altri punti liberi dal ricamo degli allevatori degli Urali e della Siberia e dai popoli dell’Asia Centrale, ma questi punti ebbero solo diffusione locale.

Nel XIX secolo in tutta Europa cominciò l’abitudine di pubblicare disegni come sostegni all’insegnamento dell’artigianato femminile. A partire dal 1850 circa, pubblicazioni come “*Niva*” e “*Rodina*” iniziarono a diffondere questi disegni nell’Impero russo, che all’epoca includeva le parti centrali e orientali dell’Ucraina. Il punto *Croce* apparve nei villaggi rurali russi solo dopo il decennio 1850, preso a prestito dai ricami della nobiltà e delle signore di città; fu adottato in Ucraina e Russia meridionale molto prima che nel resto del paese, derivando la tecnica dai vicini slavi, come polacchi, bulgari, ecc. e nonostante non sia un punto né russo né tradizionale, si adattava perfettamente nel gruppo dei ‘punti contati’, che usano la struttura naturale della stoffa come griglia di base per fare i disegni. Il punto *Croce* si diffuse nel resto della Russia dopo gli anni 1870 grazie al successo dell’uomo d’affari franco-russo Genrich Brokar (1836-1900) che impiantò una fabbrica di saponi e profumi a Mosca nel 1864. Per rendere il prodotto più attraente egli raccolse i disegni tradizionali più popolari, facendoli ‘correggere’ (e snaturare) dal suo team di designers professionisti e trasformandoli in schemi per ricamo a punto croce, offrendo uno schema di ricamo ‘contadino’ gratis nelle confezioni di ogni articolo, in particolare il sapone, incantando i contadini e diffondendo questi schemi ‘corretti’ dei disegni tradizionali (Fig.5). Il contemporaneo movimento romantico cominciava a far valutare positivamente l’arte contadina, fino ad allora disprezzata, come tramite per entrare in contatto con le proprie radici nazionali, mentre i disegni semplificati di Brokar noti come ‘*Brokarijska vyshivka*’ (ricamo di Brokar) e pubblicati anche in libretti venivano accettati come tradizionali. Uno di questi, per esempio, fu pubblicato a San Pietroburgo nel 1877 con il titolo ‘Una collezione di schemi per il ricamo Grande Russo e Piccolo Russo’ (Fig.6). Per la fine del secolo Brokar era diventato il maggior produttore di sapone d’Europa, fornitore ufficiale delle corti russa e spagnola, e introdusse sul mercato molti tipi di sapone, tra cui uno rotondo e uno per bambini con stampate le lettere dell’alfabeto direttamente sul sapone. Brokar, che produceva anche pasta per i denti, ebbe un’enorme importanza nel rendere accessibili a prezzi infimi prodotti per l’igiene in Russia, anche grazie a una campagna che pubblicizzava il suo sapone come Sapone Nazionale e mostrava poster con scene anche umoristiche di popolani e contadini. Dopo la Rivoluzione di Ottobre la fabbrica fu nazionalizzata nel 1917, denominata prima *Fabbrica di sapone n. 5* e, dal 1922 in poi, *Novaya Zarya* (Nuova Alba); dal 1930 al 1932, fu diretta da Polina Zhemchuzhina, moglie Vyacheslav Mikhailovich Molotov (quello che inventò le bottiglie Molotov) e migliore amica della moglie di Stalin. La *Novaya Zarya* continua ancora oggi a produrre.

Il revival delle arti popolari russe

In Russia l’interesse per il ricamo tradizionale è strettamente legato al revival della cultura popolare del XIX secolo promosso dai Romanov: Nicola I favorì l’identificazione tra antichità e nazionalità Grande Russia e Nicola II, in particolare, presiedette a numerosi eventi atti a celebrare il tricentenario della dinastia Romanov e a promuovere l’idea di una fusione, attraverso la cultura materiale e visuale, tra la legittimità dell’autocrazia zarista e l’autenticità della Vecchia Russia (Warren 2009:744).

Come altri revival di arti e mestieri europei, anche in Russia il revival dell’artigianato tradizionale rispondeva a una crisi identitaria innescata da profondi cambiamenti economici. Tuttavia, il revival russo era pieno di contraddizioni e rappresentava anche una manifestazione materiale di un’ampia critica della Russia post-Petrina. Infatti, dal decennio 1880 in poi, era un luogo comune tra i russi istruiti credere che le riforme di Pietro I il Grande nel XVIII secolo, che introdussero istituzioni educative, abiti e usi europei e riformarono sia la lingua russa che la Chiesa Ortodossa, avessero

strappato alle classi colte russe ogni traccia di identità russa riconoscibile. L’identificazione della cultura pre-Petrina con l’autentica ‘russità’ era un’idea con una sua distinta storia intellettuale, che risale alla critica che il primo grande storico russo, Nikolai Karamzin, fece nel 1810 delle riforme di Pietro il Grande, che avrebbero creato uno iato tra popolo obbligato a cambiare i suoi costumi e classi dirigenti europeizzate. A questa critica delle riforme illuministe promosse da Pietro il Grande, si accompagnò per tutto il XIX secolo l’idea della autenticità della cultura contadina russa, che aveva mantenuto le tradizioni native. Fu sentita l’urgenza di proteggere e conservare questa cultura contadina minacciata da nuove forze economiche e politiche, come la disintegrazione dei vecchi feudi e l’urbanizzazione, promosse dalle riforme del servaggio della gleba di metà secolo e dal crescere dell’industrializzazione del paese. Durante il periodo 1870-80 fondatori del revival del *kustar*, l’artigianato, come Vladimir Stasov ed Elena Polenova avvisarono che, con la disintegrazione degli antichi possedimenti terrieri feudali, l’artigianato tradizionale come la fabbricazione di pizzi e merletti, il ricamo, l’intaglio del legno e la ceramica, che avevano la loro base nel latifondo feudale, perdevano anche la loro base istituzionale ed erano in pericolo di estinzione permanente e, con la loro sparizione, anche l’essenza della nazione russa sarebbe stata perduta per sempre. Di conseguenza vennero sviluppate diverse iniziative sia da patroni privati che dallo stato zarista, per ravvivare l’artigianato tradizionale, allo scopo di mantenere la tradizionale struttura sociale e fornire un aiuto economico alle masse rurali povere (Warren 2009:747-49).

Stasov fu una figura molto rilevante e, secondo alcuni critici, addirittura tirannica nella cultura russa dell’Ottocento. Voleva che l’arte russa si liberasse da quella che vedeva come la presa dell’Europa: copiando l’occidente i russi non avrebbero potuto essere al più che europei di seconda mano. Invece, attingendo alle tradizioni nazionali, avrebbero potuto creare un’arte autenticamente russa che avrebbe potuto raggiungere l’originalità e gli alti livelli artistici dell’Europa. Per essere nazionale, l’arte non doveva solo ritrarre la vita delle persone, ma anche avere per loro un significato e mostrare al popolo come vivere. Stasov viene riconosciuto in generale come il primo studioso ad occuparsi del lavoro ad ago, in particolare di quello dei contadini, e della sua importanza culturale, uno studio che culminò nella pubblicazione, nel 1872 del libro *Russkii narodnyi ornament: shit’e, tkani, kruzheva* (Ornamento popolare russo: ricamo, tessitura e pizzo) pubblicato dalla Società per l’Incoraggiamento delle Arti di San Pietroburgo con il testo in russo e in francese, distribuito alle scuole d’arte e in generale a un pubblico più vasto. Conteneva due dozzine di disegni di ornamenti in bianco e nero e oltre duecento tavole a colori, per la maggior parte di ricami, con esempi dalla sua vasta collezione e da quelle di altri studiosi. Questi oggetti si trovano oggi al Museo di Arti Popolari e Decorative di Mosca e al Museo Etnografico di Stato a San Pietroburgo. Il trattato di Stasov esprime bene sia le sue inclinazioni slavofile che il suo ammonimento a cercare a Oriente le radici della cultura russa, guardando a Bisanzio e all’Asia. Egli dedica la prima sezione del volume a dimostrare che punti e disegni sono unicamente russi e la seconda che le influenze di questi punti e disegni ‘unici’ provengono dall’antica Rus’ e da prototipi asiatici, mentre certe influenze finniche, anche se notate, non compromettono il grosso dell’argomentazione (Rusnock 2016, Hilton 1995). Lo studioso sostiene, in particolare, che le più diverse e importanti reliquie dell’arte popolare russa nazionale restano intatte nel ricamo su tela e non hanno solo uno scopo esclusivamente ornamentale, ma anche uno religioso e artistico (Stasov 2016).

A metà del XIX secolo, M.me Shabelskaia, che lavorò con le donne del suo latifondo alla costituzione della sua enorme collezione di ricami, notò la natura religiosa di figure che in genere fino ad allora erano state considerate rappresentazioni ricamate di ‘bambole’ o ‘ragazze danzanti’, e le definì ‘idoli’, ricamati su stoffe che servivano a decorare i templi, appese come sacrifici sugli alberi sacri. Più o meno nello stesso periodo Stasov pubblicava nel suo libro tavole che raffiguravano in gran parte ricami dove gli ‘idoli’ erano centrali (Kelly 1996:153-54).

Il contemporaneo Viktor M. Vasilenko dal canto suo sostenne che il collega Stavov fu il primo a identificare l'antichità dei ricami popolari, mentre all'inizio del XX secolo l'eminente archeologo Vasily Alekseevich Gorodtsov (1860-1945), che scavò siti neolitici e kurgan dell'età del Bronzo nel bacino del Donets, identificava le figure ricamate come dee, residui della religione della Grande Dea. Egli inoltre notava come queste figure somigliassero a quelle preistoriche, in particolare per via delle braccia alzate, l'associazione con l'acqua e il grano, l'accompagnamento di uccelli. Queste idee influenzarono gli antropologi russi che cominciarono a considerare i tessuti ricamati di origine contadina come sopravvivenze di antiche credenze religiose (Kelly 1996, Ambroz 1967). Giustamente Ambroz (1967) faceva notare come il lavoro di Gorodtsov sia diventato un fondamento stabile delle fonti sull'antica storia russa e la religione slava e del lavoro archeologico. Tuttavia, osservava, i ricami dei contadini della Russia medievale di fatto non sono sopravvissuti e sono gli studi condotti sul ricamo russo del XIX e dell'inizio del XX secolo, i cosiddetti ricami in stile arcaico, che servono da maggior fonte di studio. Questo significa che, studiando l'antico paganesimo russo tramite questi ricami recenti, gli storici talvolta dimenticano che il ricamo, distinto dal materiale archeologico, per molti secoli dalla caduta del paganesimo in Russia restò una componente della vita del popolo e, quindi, subì importanti cambiamenti.

Rybakov, le teorie anti normanne e l'evoluzione della religione slava

Boris Alexandrovich Rybakov (1908-2001) è stato uno storico e archeologo sovietico che impersonò la visione anti-normanna della storia russa: come capo dell'Istituto di Storia Russa per quarant'anni, egli costituì la vestale dell'ortodossia sovietica. Nella sua prima monografia, *'Artigianato degli antichi Rus'* (1948) cercò di dimostrare la superiorità economica dei Rus di Kiev sui contemporanei dell'Europa occidentale, mentre nel suo *'La Scizia di Erodoto'* (1979) descriveva gli Sciti come antenati delle moderne nazioni slave. In seguito, con *'Antico Paganesimo Slavo'* (1981) e *'Antico Paganesimo di Rus'* (1987) delineò le sue idee tentando una ricostruzione del paganesimo slavo tramite ipotesi in generale ampiamente criticate come scarsamente fondate. Non è qui la sede per delineare il dibattito, faticoso e pesantemente carico di agende politiche, sull'identità e l'importanza storica dei Rus all'inizio della storia russa e di altre nazioni slave. Basti dire che, secondo la maggior parte degli studiosi, i Rus ebbero origine sulle coste della Svezia centrale intorno al secolo VIII e formarono una diaspora che trovò base presso popolazioni slave, finniche e in seguito turche con cui commerciavano. Intorno al IX secolo ebbero un ruolo significativo, anche se non chiaro, nella costituzione della principalità dei Rus di Kiev assimilandosi con le popolazioni slave; nel secolo XI il termine Rus venne associato sempre più a Kiev, mentre i commercianti di origine scandinava che viaggiavano attraverso le vie d'acqua diventarono sempre più conosciuti come Vareghi. I Rus diedero il nome a Russia e Bielorussia, ma furono rilevanti anche nell'antica storia di Ucraina, Svezia, Polonia, Finlandia e Stati Baltici: per questo motivo differenti gruppi di interesse litigano per legittimare politiche attuali di costruzione di stati-nazione e aspirazioni imperialiste e indipendentiste. Nonostante il dibattito storico sia variato e complesso, la contesa si è cristallizzata intorno a due posizioni: la teoria Normanna, secondo cui lo sviluppo della Kiev Rus fu influenzata da migranti Vichinghi, e la teoria Anti Normanna, secondo la quale essa emerse dallo sviluppo politico autoctono slavo.

I primi proponenti della teoria Normanna in Russia sorsero nel XVIII secolo grazie allo storico tedesco Mueller, invitato a lavorare per l'Accademia Russa delle Scienze nel 1725. Anche se non accettate da tutti, le sue teorie rappresentarono l'opinione di maggioranza nell'accademia russa per tutto il XIX secolo e l'inizio del XX secolo, anche perché celebravano il carattere multi-etnico dell'impero zarista. Nel XXI secolo l'archeologia ha dimostrato la presenza di tombe del IX-X secolo nell'area dell'Alto Volga con evidenti testimonianze di cultura scandinava nei corredi funebri di personaggi d'alto rango, che

confermano la natura elitaria delle élite scandinave dell'Antica Rus, le quali, come i Normanni altrove, furono peraltro velocemente assimilate dalla popolazione locale, in questo caso la maggioranza slava. La teoria Normanna, però, all'inizio del XX secolo venne usata dai nazisti per promuovere l'idea che la Russia si sviluppò in uno stato grazie alla razzialmente superiore élite germanica. Questo promosse la vittoria, nell'URSS e in altri paesi slavi delle teorie Anti Normanne, anch'esse sorte nel XVIII secolo, ma poco riconosciute all'inizio del XX secolo. Fu con la Russia di Stalin che l'anti normannismo divenne dottrina ufficiale della storiografia russa, anche in risposta alla propaganda nazista. Il più strenuo avvocato dell'anti normannismo nel periodo seguito alla Seconda Guerra Mondiale fu Boris Rybakov, ma il collasso dell'Impero sovietico non ha indebolito i sostenitori di queste teorie. Infatti il governo russo attuale continua a promuoverle, mentre d'altra parte, in funzione anti russa, in Ucraina e in parte in Bielorussia, le nuove nazioni post-sovietiche, promuovono nell'accademia e soprattutto nella cultura popolare punti di vista anti normanni che sminuiscono gli apporti Grande Russi in favore della preminenza di Ucraini o Russi Bianchi.

Nel suo pluridecennale impegno di ricostruzione dell'antica storia russa e del paganesimo slavo, Rybakov dotò gli slavi di un'enorme terra d'origine, dall'Oder al Dniepr e oltre e dal Baltico a nord alle terre degli Sciti a sud, dove gli Slavi avrebbero formato il grosso della popolazione dello stato scita. In particolare Rybakov, nel suo *'Il paganesimo degli antichi slavi'* sviluppava nelle conclusioni un sommario in ventiquattro punti in cui abbracciava la nozione di memoria popolare a strati, secondo la quale si possono ricostruire gli strati più profondi, anche di millenni, scavando nella cultura popolare moderna. Come ben riassume Riasanovsky (2005:11-15), secondo Rybakov tutta una serie di elementi del folklore degli Slavi orientali sarebbe risalita ai cacciatori preistorici del Paleolitico e del Mesolitico. Lo studioso sovietico faceva sua la periodizzazione dell'antico paganesimo elaborata da uno scrittore russo del XII secolo, secondo cui prima la gente sacrificava a vampiri e divinità protettive e, in uno stadio successivo, adorava la Fertilità e le dee della fertilità, in particolare due dee, mentre il culto matriarcale precedette il culto patriarcale della Fertilità stessa. Sfortunatamente, egli affermava, gli studiosi trascurarono in genere lo studio del culto della fertilità. Comunque sia, qui non si può fare a meno di vedere come le teorie di Rybakov, marxista ortodosso, siano state pesantemente influenzate dal pensiero di Marx ed Engels, che riprende la teoria degli stadi dell'umanità di Morgan e in generale il dibattito che fin dal XVII secolo era stato promosso a partire da Hobbes, Locke e Hume, dagli illuministi fino ai positivisti occidentali del XIX secolo, interessati allo sviluppo dello stato dalla primitività e dalla barbarie.

Riprendendo Rybakov, le antiche dee della fertilità attraversarono due stadi, quello della caccia e quello dell'agricoltura. Erano le Signore del Mondo, concepite come mezzo donna e mezzo alce o cervo, la Madre e la sua vitella, residenti nel cielo e identificate come l'Orsa Maggiore (in antico russo il Cervo) e l'Orsa Minore, che crearono gli animali. Concettualizzazioni delle due dee sarebbero ampiamente documentate presso i coltivatori indoeuropei dell'Età del Rame, tra cui c'erano gli antenati linguistici degli Slavi. Insieme alle due dee della fertilità, i primi coltivatori ereditarono anche, forse più o meno direttamente dalle Veneri del Paleolitico, l'immagine di una Grande Madre, che venne considerata da un lato la progenitrice del Mondo, madre degli dei e di tutti gli esseri e dall'altro come Madre Terra, Madre-Umidità-Terra, la protettrice del raccolto. In Russia essa apparve come la dea Makosh, la sola divinità femminile inclusa dal principe Vladimir nel suo pantheon pagano.

Il culto delle dee della fertilità, anche se ignorato dagli studiosi, sarebbe documentato, secondo Rybakov, da un gran numero di fonti medievali e da una gran massa di ricami contadini del XVIII e XIX secolo prodotti nel nord della Russia. I ricami rappresenterebbero le dee come sono descritte dai miti delle tribù di cacciatori: donne con corna ramificate di cervo o alce, a volte con una mammella

con quattro capezzoli, e con piccole teste di ‘cerbiatti’ neonati ricamati vicino alla figura principale. Naturalmente, scrive Rybakov, la Chiesa fu scandalizzata da questo culto e tentò per secoli di sopprimerlo, con il risultato che i ricami nascosero sempre più il loro significato, trasformando le dee in croci, alberi con rami distesi ecc. Ma il folklore ci dà la possibilità di sapere il nome delle due dee slave della fertilità, la madre è Lada (Grande Lada) e la figlia è Lyelya. I ricami rituali che le ritraggono sono associati di solito con la primavera e l’inizio dei lavori agricoli o con la rapida crescita del grano in estate.

Il più antico esempio di ricami di questo tipo in area slava mostra una donna con le braccia alzate verso il cielo (il sole) e circondata da uccelli, datata VII secolo a.C. La Lada slava e baltica corrisponderebbe alla greca Latona (greco Leto, miceneo-cretese Lato), che nel XV secolo a.C. era la dea dominante a Creta, madre di Artemide e Apollo. La greca Leto era nata nella terra degli Iperborei, che sono identificati da Rybakov con le popolazioni della Russia settentrionale. Gli agricoltori del quarto e terzo millennio a. C. svilupparono nuove concezioni religiose e le passarono ai discendenti: la terra divenne una donna che arata concepisce nel suo grembo, il cielo, la terra e la pioggia erano governati dalle due dee ereditate dal periodo mesolitico. I principali esponenti di queste nuove concezioni, scrive lo studioso, sarebbero state le tribù della cultura Tripolye o Cucuteni–Trypillia, l’ultima grande cultura neolitica-calcolitica europea orientale, che fiorì fra il 5500 a.C. e il 2750 a.C. circa nella regione del Dneestr-Dnepr dell’attuale Romania, Moldavia e Ucraina. Gli Slavi si potrebbero considerare distinti dal generale ambiente indoeuropeo della metà del secondo millennio in quanto avrebbero mantenuto il considerevole sviluppo religioso precedente di cui abbiamo detto. Nel Calcolitico agricolo erano presenti solo le dee della fertilità e le divinità maschili cominciarono ad apparire solo alla fine della cultura Tripolye, ma occupavano una posizione secondaria, afferma Rybakov. Per il trionfo dell’idea di un dio maschile come Signore del Mondo era necessaria la vittoria completa del patriarcato, che avvenne forse alla fine dell’Età del Bronzo, quando fu probabilmente istituito il nuovo culto del dio dell’universo, Fertilità (*Rod*) e *Dazhbog*, figlio di Svarod, come Apollo era figlio di Zeus, divenne un’importante figura della mitologia slava. Il primo millennio a. C. vide il fiorire del paganesimo slavo patriarcale, insieme all’apparire di elementi di uno stato slavo. Gli antichi culti delle divinità femminili continuarono ad esistere, ma diventarono di secondaria importanza all’interno dei primi stati slavi.

Grazie alla presentazione di materiale archeologico con dubbie interpretazioni Rybakov costruì, con i suoi due massicci volumi sul paganesimo slavo, la falsa impressione di fornire una gran massa di informazioni affidabili su questo paganesimo, che invece era assolutamente ricostruito. Come ironicamente afferma Heretz (2008:18, n. 11), la maggior parte dei due libri rimaneggia ipotesi del XIX secolo, mentre ci si sarebbe aspettato che Rybakov, come accademico sovietico, avesse adottato un approccio secondo i canoni del cosiddetto ‘socialismo scientifico’, invece di seguire le indicazioni del grande Romantico russo Afanasiev.

In realtà noi non conosciamo quasi nulla del paganesimo slavo e russo, dato che l’intera base documentaria sull’argomento consiste di sedici fonti, per la maggior parte riguardanti gli slavi occidentali piuttosto che gli antenati dei russi. L’archeologia offre poco di più, ma solo ornamenti e tombe e nulla di spettacolare come templi o altri grandi edifici e, come afferma Heretz (2008:18), è difficile farsi spiegare da qualche scheletro le finezze religiose. In genere si ottiene l’impressione che il paganesimo slavo fosse una religione piuttosto rudimentale, ma nonostante la base documentaria sia a dir poco assai scarna, questo fatto non ha impedito agli studiosi di costruire un quadro complesso e variegato della religiosità pagana slava, che mostrerebbe una notevole persistenza nella cultura materiale contadina moderna, grazie al semplice espediente di considerare una sopravvivenza pagana qualsiasi ornamento o rappresentazione figurativa popolare che non sia esplicitamente una croce (e anche qui non sempre) o un’icona, soprattutto se si può mostrare un simile motivo su un artefatto databile a un

periodo pre-cristiano. In particolare, prosegue Haretz, il ricercatore intraprendente può vedere queste caratteristiche pagane in qualsiasi credenza o pratica che non sia contenuta negli insegnamenti ufficiali e nella liturgia della Chiesa Ortodossa. In realtà, argomenta Haretz (2008:18-20), il cuore dell’identità contadina, anche in vista della sua debolezza sociale, è il Cristianesimo, che in Russia significa Chiesa Ortodossa, tanto che anche i dissidenti religiosi hanno sempre per prima cosa definito le loro dottrine in termini cristiani. In particolare, le credenze in spiriti, streghe, maghi, ecc. poggiano sulla salda autorità delle Sacre Scritture ed è improponibile considerarle una prova che i contadini russi non erano veramente cristiani secondo un modello della ‘doppia fede’ come nei Caraibi.

Per dare un esempio del metodo con cui Rybakov riempì con zelo e pazienza pagine e pagine di speculazioni sulle sopravvivenze pagane, Heretz (2008:18, n. 13) fa un importante esempio. Lo studioso sovietico afferma: “Secondo le antiche credenze, il venerdì prima del 21 novembre è dedicato alla dea Makosh ‘(Rybakov 1994: 390, 392). ‘Questa dea è rappresentata insieme a due cavalli su un ricamo russo (Rybakov 1994: 391)’” e il gruppo è identificato come simbolo di fertilità. In realtà alla dea Makosh o Mokosh (Fig. 7) deve la sua rigogliosa esistenza nella letteratura secondaria, e oggi tra gli altri anche a Pinterest, a una serie di cinque lettere dell’alfabeto in un oscuro passo nella Cronaca Primaria Russa, che è la sua unica attestazione documentaria, e non è affatto chiaro se le lettere si riferiscano a una persona e tanto meno a una dea. In effetti potrebbero riferirsi a un comportamento, la fornicazione.

Rybakov non era certo solo nell’interpretare le ‘sopravvivenze’ pagane dei contadini russi all’interno della teoria sull’esistenza di una Grande Dea. Ben prima di lui, che ne era un tardo propugnatore, queste idee avevano avuto moneta corrente in Europa e dovevano riscuotere un enorme, nuovo successo grazie all’incontro tra l’archeologia della Gimbutas e il femminismo americano a metà del XX secolo.

Il ricamo tradizionale russo in lingua inglese

Nel mondo classico e fino al XVIII secolo le dee erano per lo più considerate patronne o figure allegoriche della civiltà. Nell’età moderna sorse l’idea che nell’Europa neolitica comunità con al centro la donna venerassero una sola Grande Dea, concetto che fece presa su un certo numero di classicisti francesi e tedeschi che videro nelle dee mesopotamiche e anatoliche una possibile identificazione di questa Grande Dea preistorica. La tendenza acquistò ulteriore impeto alla fine del XIX secolo quando in siti preistorici dell’Europa sudorientale e del Levante apparvero dagli scavi delle figurine, di cui molte apparentemente femminili, che vennero interpretate in molti casi come rappresentazioni dell’originale singola dea.

Anche se questa interpretazione restava minoritaria presso i classicisti e gli archeologi del Vicino Oriente, essa godette dell’appoggio di alcune importanti figure, tra cui Sir Arthur Evans, che la espose nei suoi celebri volumi su Knossos a Creta (Evans 1901). Confrontando l’organizzazione irochese con quella che egli riteneva fosse stata l’organizzazione gentilizia dei Greci e dei Romani, l’americano Lewis H. Morgan (*The League of the Iroquois* 1851) prospettò un’ipotesi storiografica perfettamente integrata nel clima evolucionista dell’epoca, secondo la quale la strada verso la civiltà sarebbe passata attraverso la successione di vari stadi. Sul piano storiografico, nel 1861 lo svizzero Johann Jakob Bachofen scrisse un’opera destinata ad avere lunga fortuna *Das Mutterrecht* (Il matriarcato), che attrasse l’attenzione, tra gli altri, di Friedrich Engels (1820-1895), il compagno di strada di Karl Marx, e dello psicanalista Erich Fromm (1900-1980). Bachofen e soprattutto Morgan servivano ai socialisti per provare le tesi del materialismo storico e legittimare con la storia passata il sogno futuro di una società più giusta

di quella borghese. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* fu pubblicato infatti da Engels nel 1884 e accoglieva entusiasticamente le ricostruzioni bachofeniane e le idee di Morgan, ma i suoi temi erano già enunciati nelle opere giovanili di Marx ed Engels, in particolare nell'*Ideologia tedesca*" (1845-46). I primi sostenitori dell'ipotesi matriarcale furono perciò gli studiosi marxisti e la teoria divenne ortodossia sovietica. Se incontrò subito grande favore tra i marxisti, l'ipotesi matriarcale fu respinta dagli storici, salvo rarissime eccezioni.

Il movimento delle donne negli anni '70, con la rivoluzione sessuale e il femminismo, trovò nella Dea-Grande Madre un input culturale. L'idea di un matriarcato primitivo venne formulata pienamente da Jane Ellen Harrison (1850- 1928), che la combinò con quella della Grande Dea per descrivere un'articolata visione dell'Europa sudorientale preistorica dove viveva una civiltà pacifica e creativa, centrata sulla donna e in armonia con la natura. Questa felice civiltà fu distrutta da invasori patriarcali provenienti da nord, che portarono con sé divinità maschili dominatrici e costumi guerrieri (Harrison 1903; 1912). La Harrison e le sue teorie influenzarono particolarmente accademici dilettanti come Robert Graves e Rudyard Kipling. Tra il 1951 e il 1968 l'archeologa britannica Jacquetta Hawkes sviluppò la sua visione del Neolitico che metteva insieme le teorie di Jane Harrison e soprattutto di H. Messingham, di cui condivideva il punto di vista conservatore e anti-industrialista avverso al socialismo, mescolandole esplicitamente con la visione poetico-esoterica di Robert Graves. I felici europei neolitici furono distrutti da invasori bellicosi che adoravano dei celesti, che per prima la Hawkes identificava come gli Indoeuropei.

L'ortodossia della Grande Dea cominciò a sgretolarsi negli anni 1960 e sparì dalla Nuova Archeologia processuale, che esigeva che le teorie fossero sostenute da veri dati, non da speranze e opinioni. Tuttavia il rinnovato scetticismo degli archeologi non fece breccia che assai più tardi presso altre discipline, in particolare quelle storiche, e non scalfì affatto le opere divulgative per il grande pubblico, dove la Grande Dea neolitica continuò ad avere un enorme successo. Con la Seconda Ondata femminista o neofemminismo (anni 1960-80), dove uno dei progetti era quello di creare immagini positive delle donne, per agire da contrappeso alle immagini predominanti nella cultura popolare e per far crescere l'autocoscienza femminile, la teoria della Grande Dea ebbe nuovo vigore. Le religioni matriarcali preistoriche, proposte nel corso del tempo da studiosi quali Bachofen, la Harrison e Marija Gimbutas, divennero popolari soprattutto presso certi settori femministi, nonostante le critiche di molte scrittrici e archeologhe femministe, mentre una corrente ha condotto al Movimento della Dea, una neo-religione che si inserisce nei movimenti neo-pagani.

Figlia di due nazionalisti lituani, Marija Gimbutas fuggì dall'invasione russo-comunista del suo paese prima in Germania Federale e poi negli USA nel 1949, dove insegnò archeologia dal 1963 al 1989, e fu una delle principali figure accademiche a ignorare lo spostamento paradigmatico della sua disciplina negli anni 1960. La Gimbutas era professionalmente molto conservatrice, in quanto si basava teoricamente sulla teoria diffusionista delle invasioni elaborata per primo dall'archeologo marxista britannico Gordon Childe (1958), mentre per la teoria dell'unica Grande Dea europea si basava sull'ortodossia di metà secolo (che comprendeva lo stesso Childe). E' possibile che questo suo conservatorismo sia stato incoraggiato dalla stretta collaborazione con gli studiosi di quello che era l'Impero sovietico del Patto di Varsavia, dalle cui monografie dipendeva per molti dati e per gli scavi in Bosnia e Macedonia (al tempo parte dell'ex Jugoslavia) e in Romania. Infatti, l'archeologia e l'antropologia sovietica erano ancora rigidamente ancorate al paradigma positivista della teoria degli stadi, promossa da Engels (e Marx) sulla base delle teorie di Bachofen e Morgan, che abbiamo visto in precedenza.

Nel 1993 la storica americana Joanna Hubbs pubblicò un libro fortunato, *Mother Russia*, in

cui adottava la teoria che la religione slava fosse matriarcale e che le maggiori divinità slave fossero prevalentemente femminili e che solo in seguito fosse avvenuta la mascolinizzazione del culto e delle divinità. Nella sua recensione a *Mother Russia*, Zaroff (2000:244) preferisce non controbattere questa tesi principale della Hubbs, che definisce 'molto controversa e rivoluzionaria a dir poco', ma si limita ad esporre una serie, neppure completa, di gravi errori che la studiosa commette per sostenere le sue tesi e che mostrano gravi carenze metodologiche e disciplinari, che inficiano tutta la costruzione teorica. Tra gli esempi, una citazione di Procopio di Cesarea manipolata in modo da tagliar fuori la parte in cui lo scrittore bizantino identifica il dio del tuono slavo, *Perun*, come la maggior divinità degli slavi meridionali, in modo da poter usare questa testimonianza, quando dice che gli Slavi pagani veneravano le ninfe dei fiumi e degli alberi e altri spiriti, a sostegno delle sue tesi. Zaroff osserva un problema tipico della maggior parte degli accademici anglofoni: si basano su pochi testi in inglese spesso di scarso valore e ignorano o quasi i testi e gli articoli in altre lingue, nel nostro caso in particolare russo e altre lingue slave, per quanto possa sembrare curioso, dato che si occupano di cultura e religione slava. A peggiorare le cose, il libro della Hubbs appare adottato nei corsi di storia delle università australiane e altre università anglosassoni, anche se, immagino, soprattutto per il suo impianto ideologico.

In *Mother Russia* (1993:20) la Hubbs parla così di Makosh/Mokosh: “

Mokosh possiede tutti gli aspetti della Dea Madre. Ella è 'umida', come a suggerire la sua unità con le acque dei cieli e della terra; vaga per la terra come fece Demetra, per far fruttificare il suolo; è una filatrice come le dee del fato, connesse con la generazione e il mantenimento della vita; ella è la dea delle donne, del parto e degli animali. Il cavallo, simbolo della potenza del guerriero, è lei sacro. Ella sembra non aver consorte. Tuttavia tutti i suoi poteri sono stati denigrati nel pantheon divino dei principi di Kiev. Forse ella fu associata fin dall'inizio con la venerazione contadina della Madre Terra Umida, il cui epiteto riflette il nome della dea.

In seguito, la Hubbs (1993:26) afferma che “le donne contadine che evocano la dea negano l'egemonia dei loro padroni e governanti politici maschi e dichiarano la subordinazione dell'ordine sociale a quello femminile cosmico”. Le contadine, che indossano vesti ricamate con l'immagine della dea, compirebbero quindi un atto di resistenza. La dea con le braccia alzate, circondata da cavalieri, animali, piante e stelle si trova nella Russia centrale nella sua forma naturalistica, mentre nel nord la sua forma è resa astratta e ricamata come una colonna di losanghe o una colonna che sostiene una faccia-losanga che rappresenta la vulva. Questa dea-colonna è anche la dea vista come Albero della Vita, rappresentata con una faccia umana tra il fogliame. La dea ricamata dalle contadine russe richiamerebbe l'arte degli Sciti, dei Sarmati, dei Daci, degli Antes e la prima arte slava. Quando emerge nel nord nel X secolo la sua immagine combina gli attributi di una cultura di agricoltori-cacciatori guerrieri, resa astratta e circondata da cervi e da cavalli. Come pilastro totemico, le forme a rombo simboleggiano ora non solo la vulva, ma anche il sole. Come si vede, l'ideologia della Hubbs è dentro l'alveo di Rybakov e della Gimbutas.

Nel suo contributo a un recente ebook la Hubbs (2017:ch.6) dimostra di aver continuato a rimescolare la stessa minestra e cita con chiarezza le sue fonti d'ispirazione: parlando delle tracce preistoriche del culto di una Grande Dea in Russia, cita la cultura neolitica favorita dalla Gimbutas e da Rybakov: la prima la chiama *Cucuteni*, da un sito moldavo, mentre il secondo in *Cosmogonia e Mitologia* [in realtà un capitolo di *Ancient Slavic Paganism*. Moscow, 1981] la chiama *Tripolye*, da un sito ucraino presso Kiev (2017, ch.6, nota 5). Il pantheon ufficiale del IX secolo rifletterebbe l'imposizione degli dei maschili dominanti degli invasori nordici (i Vareghi) e Mokosh passerebbe in secondo piano, come dea delle donne, del parto e degli animali; la sua associazione con l'umidità

può riferirsi a un'origine preistorica, la cultura Tripolye, che continuerebbe a vivere nella Terra Madre Umida del folklore. L'interpretazione del nome Mokosh come 'umidità' (da **mok-* or **mokr-*, "bagnato, umido") è data dal linguista sovietico Jakobson, che suppone sia nient'altro che un'altra designazione per la Terra Madre Umida leggermente modificata (Ivanits 1989:14) Parlando di Mokosh, la Ivanits (1989:16-17, 215 n. 115) ripete le idee principali di Rybakov e Tokarev sull'argomento. Nella Russia ortodossa Mokosh sarebbe da identificare con Santa Paraskeviia (dal greco *paraskevi*, "venerdì").

Idee simili sono ripetute anche in opere che non hanno specificatamente a che fare con il ricamo russo tradizionale, come in Rancour-Laferriere (1996: 140). Haarmann e Marler (2008:98), invece, sposano la variante interpretativa di Mokosh come dea originariamente ugro-finnica (idea appoggiata dai finlandesi, ovviamente) e affermano la forte associazione della Madre Grano con la complessa fusione tra la medievale Mokosh adottata dai russi con la nuova divinità, Vergine Maria, che ha dato come risultato la nozione di '*rodina-mat*', Madre Russia. La Merisante (2016) dal canto suo contesta a Kelly nel suo libro sul ricamo della Dea nel Nord l'identificazione come russo del tipico ricamo della Carelia, area abitata sia da russi che da finlandesi, che al contrario, secondo la studiosa, va interpretato come ricamo che ritrae la Dea finnica, che connette la *väki* femminile, potere soprannaturale che i finlandesi del Baltico credevano di risiedere in quei siti naturali, oggetti e animali, con il potere di generare nuova vita della dea solare, ricamo che si trova in genere nelle tovaglie rituali finniche dette *Käspaikka*. Merisante, lei stessa finnica, contesta anche la nota esperta di tessitura Barber (2013:164) che vede una delle origine arcaiche della danza femminile nei tessuti slavi che rappresentano file di dee, identificate come la Madre (*Lada*) e la Figlia (*Lyelya*) o come *Berezhinia*.

Il pilastro degli studi sul ricamo tradizionale russo e ucraino è, però, senz'altro Mary B. Kelly, professoressa d'arte e artista, accademica e consulente di musei americani ed europei, che ha documentato i tessuti scandinavi, greci e balcanici, russi e ucraini nella sua trilogia sui *Ricami della Dea* (1989), tutti scandalosamente costosi e di divulgazione esclusivamente accademica, al contrario della più popolare Hubbs: '*Goddess Embroideries of Eastern Europe*', '*Goddess Embroideries of the Balkan Lands and Greek Islands*' (1999) che riunisce materiale di libri precedenti e '*Goddess Embroideries of the Northlands*' (2007); nel 2011 ha pubblicato '*Goddess Women Cloth: a Worldwide Tradition of Making and Using Ritual Textiles*' oltre a un capitolo su una figura della dea nel ricamo ucraino *Berezhinia*, '*A Walk with Berezhinia: Goddess of Ukraine and Russia*', nell'opera in tre volumi edita nel 2010 dalla Monaghan sulle Dee nella cultura mondiale. Vediamo fin dai titoli come la Kelly si ponga all'interno dell'ideologia della Dea, ma le sue fonti d'ispirazione sono gli studiosi sovietici, fin dal suo articolo sul ricamo russo e ucraino del 1984. L'introduzione (1984:10-11) ricorda come fino a cinquant'anni fa i contadini ucraini durante i riti del raccolto trasportavano per campi e remoti villaggi una ragazza che rappresentava la dea Berezhinia, il cui culto "è sopravvissuto dai rituali agricoli neolitici e Berezhinia appare sui tessuti e i ricami dei contadini non solo in Ucraina, ma anche nella Russia sovietica, in Romania e Ungheria." La Kelly ricorda il ricercatore sovietico V.A. Gorodtsov che nel 1927 scrisse una serie di articoli sulle figure trovate nelle stoffe ricamate del Museo Storico di Mosca, identificando le figure femminili come l'antica dea Berezhinia. Secondo Rybakov del Museo Archeologico di Mosca, lei cita, nelle immagini ricamate del XIX secolo Berezhinia era associata con il portare acqua ai campi e la dea viveva nell'acqua. Questa concezione è unica della Russia, dato che in Ucraina è associata principalmente alla fertilità. La posizione 'orante' della dea, con le braccia alzate si trova sia nelle divinità pagane che nei santi cristiani e anche nelle figurine neolitiche della cultura Tripolye. La dea spesso tiene in mano uccelli oppure mostra mani o zampe da uccello, una sopravvivenza dal Medioevo quando alla dea si sacrificavano uccelli in Ucraina, ma in versioni più arcaiche tiene due cervi o ha corna di cervo e più tardi appare tra due cavalli. Questo fatto documenterebbe in forma visiva l'importante cambiamento nel tardo Paleolitico rappresentato dal passaggio dalla caccia all'agricoltura. Di fatto se appaiono uccelli la dea è da identificare come Berezhinia, secondo Gorodtsov riportato

da Kelly. Il nome russo deriva da '*bereg*', riva di fiume, e la connette all'acqua, mentre in ucraino si può collegare a '*berech*', che significa proteggere e la divinità è considerata una dea protettiva (Kelly 2010:196). Due altri aspetti simboleggiavano la fertilità sessuale della Dea, ciascuno caratterizzato da un nome specifico: Mokosh per la fertilità agricola e Rozhanitza per la madre di molti figli. Rozhanitza (Fig.3) è spesso rappresentata come una dea madre con una dea figlia tra le gambe o nella sottana. L'aspetto Madre di Una Figlia venne identificato da Rybakov, afferma la Kelly, come un aspetto della dea Rozhanitza, tuttavia la Kelly non nomina mai i nomi delle due divinità attribuite loro da Rybakov, Lada e Lyelya, come dee della primavera. Rozhanitza talvolta partorisce un cervo e così si può collegare alle dee con le corna arcaiche dei cacciatori. Con l'avvento dell'agricoltura e degli insediamenti stabili il cavallo sostituisce il cervo e nei ricami la dea tiene le redini di due cavalli oppure dee minori sono a cavallo ai due lati e a volte piccole dee appaiono tra le zampe. Altrove (Kelly 2010:196) l'autrice aggiunge che l'immagine di Rozhanitza, con una grande testa di cervo con le corna e le gambe aperte mentre partorisce deriva dalla Madre Cervo degli Ugri siberiani che si ritrova nelle 'pietre cervo' paleolitiche e quindi sarebbe probabilmente la più antica immagine di una cultura cacciatrice prima dell'avvento dell'agricoltura, mentre Mokosh, dea del grano, avrebbe origine nel Neolitico.

I ricami russi sono più realistici di quelli ucraini e di altri popoli slavi più a sud, ma quello che è

più notevole riguardo queste immagini ricamate è la loro sopravvivenza attraverso così tante migliaia di anni con tanto poca alterazione. Una ragione, secondo L. Effimova, curatrice dei tessuti del Museo Storico di Mosca, è che la religione pagana fu la sola religione conosciuta in Russia fino al X secolo e dopo quell'epoca la religione russa fu caratterizzata da quella che Maslova chiama 'una doppia fede' - la fede pagana cui è sovrapposta la religione cristiana (Kelly 1984:12).

La Kelly sostiene, insieme ai suoi mentori sovietici, che anche se manca una catena ininterrotta di testimonianze tessili dal Neolitico al XIX secolo, cui risalgono il novanta per cento dei ricami, tuttavia ne esistono abbastanza nella ceramica e altre arti da 'provare' la continuità millenaria delle rappresentazioni della Dea nei suoi vari aspetti, non solo in Russia ma in tutta l'area slava:

Nel XIX secolo, l'immagine della Berezhinia è preservata non solo nella arti tessili, ma anche nelle carte ritagliate polacche e ucraine, negli intagli su legno della Russia settentrionale, sulle uova pasquali ucraine e nella gioielleria metallica dei Carpazi. Ma in proporzione esorbitante il materiale si trova nelle camicie da nozze ricamate con i motivi della fertilità, nei pesanti tappeti kilim rumeni tessuti con disegni geometrici della dea, nelle tovaglie rituali usate attraverso tutta la regione e nell'intera panoplia di mobili fabbricati per assicurare la fertilità del letto matrimoniale (Kelly 1984:13).

Come si evince, fin dagli anni 1980 la Kelly espone tutti gli argomenti che si ritrovano in seguito anche in altri autori, argomentazioni che vedono una mescolanza tra le teorie della Gimbutas, espone in particolare ne '*Il linguaggio della Dea*' 1989, '*La civiltà della Dea*' (1991) e '*Le dee viventi*' (1999) sull'esistenza di una Grande Dea fin dal Paleolitico e dal Neolitico, di cui esistono vari aspetti e quelle degli accademici sovietici sulle origini pagane del ricamo russo, che abbiamo già visto. Nel suo articolo sulle stoffe rituali prodotte dalle donne di un villaggio russo, che avrebbe potuto essere un'ottima occasione per fare lavoro su campo e verificare, se ancora è possibile, la validità delle teorie che dominano l'ortodossia accademica sovietica e post-sovietica, la Kelly (1996) invece ripete semplicemente che gli etnologi e archeologi russi hanno identificato queste immagini, che si estenderebbero su tutta l'area

slava, con la Grande dea di origine precristiana e che gli archeologi russi hanno notato la somiglianza tra queste rappresentazioni e le figurine del Neolitico russo. Nonostante moltissime stoffe ricamate russe siano giunte in America con l'immigrazione russa del XIX e inizio XX secolo, di cui la Kelly cita la presenza nelle collezioni del Brooklyn Museum, il Cleveland Museum of Art e il Boston Museum of Fine Arts, la studiosa evita il benché minimo scostamento dall'ortodossia imposta dagli accademici sovietici sull'argomento. Anche se la Kelly, come la Gimbutas, evita di irritare gli accademici russi, per non compromettere la ricca nicchia accademica che si è ritagliata come esperta di ricami russi e di area slava, in realtà non lo fa solo per la pagnotta, ma anche perché condivide le loro interpretazioni, così utili all'ideologia della Grande Dea, e le applica anche sul ricamo nordico e greco. In effetti la Kelly cita la Gimbutas quando quest'ultima afferma nel *'Linguaggio della Dea'* (1989:318) che "le antiche immagini e simboli sacri europei non furono mai totalmente sradicati ... essi avrebbero potuto sparire solo con il totale sterminio della popolazione femminile".

In sostanza, la Kelly e le altre autrici che si basano a piene mani su di lei non fanno alcuna ricerca vera e propria, ma si limitano a divulgare per il pubblico accademico di lingua inglese le teorie esposte nelle pubblicazioni russe. Nell'articolo sui ricami rituali in un villaggio russo, per esempio, ella riferisce come i ricercatori russi e in particolare l'etnografa L. Kalmykova, curatrice del Museo di Arti Popolari di Zagorsk (città della Russia centrale europea, oggi Sergiev Posad) nel 1982, e la Kononenko abbiano diviso i ricami con figure femminili in gruppi: il complesso del 'Benvenuto di Primavera' (Fig.8) con la dea con testa a bastone e braccia alzate tenga per le mani le redini di due cavalli, mentre nei ricami del complesso del Solstizio estivo (Fig.7) si notano molte variazioni, la dea ha le mai abbassate, appaiono dischi solari e la dea tiene le redini di due cavalli che la fronteggiano, cavalcati da dalle sue piccole figlie, che tengono a loro volta le redini di un cavallino appena nato. Le dee hanno elaborati copricapi con simboli solari o corna. A volte l'intero gruppo appare all'interno di un tempio. Un altro complesso, che appare ricamato sugli orli delle donne incinte, tende da letto e tovaglie rituali tonde, mostra lunghe file di dee con le braccia alzate, a protezione di chi indossa il ricamo o degli occupanti dell'area in cui il tessuto rituale è usato. La Kalmikova fornisce una serie di motivi specifici a protezione dei villaggi contro le forze maligne: la figura della dea, gli uccelli a doppia testa, il colore rosso e le forme circolari. Vale la pena di ricordare che le varie figure femminili vengono attribuite a questa o quella dea con una certa confusione e sovrapposizione nelle pubblicazioni e nelle didascalie dei vari studiosi russi e americani.

Ricami russi e memoria contadina

Come abbiamo visto in precedenza, fin dal primo decennio del XIX secolo gli intellettuali zaristi avevano cominciato a identificare l'autentica russità con la cultura russa prima delle riforme di Pietro il Grande. Nel 1861 lo zar Alessandro II finalmente emancipò i servi della gleba e già dai decenni successivi, 1870-80, cominciò la nostalgia per l'arte popolare prodotta nei grandi latifondi feudali: con la sparizione di ricami, pizzi, ceramiche e intaglio, anche l'essenza della nazione russa sarebbe stata perduta per sempre. Di conseguenza vennero sviluppate diverse iniziative sia da patroni privati che dallo stato zarista, per ravvivare l'artigianato tradizionale. Stavov fu il primo a identificare l'antichità dei ricami contadini, che conserverebbero intatte le più diverse e importanti reliquie dell'arte popolare russa. Le sue idee fin dall'inizio del XX secolo si travasarono senza una chiara soluzione di continuità all'interno di quella che divenne l'ortodossia sovietica. Gorodstov identificava le figure ricamate residui della religione preistorica della Grande Dea e diventava una fondamentale fonte sull'antica storia russa e la religione slava, mentre i cosiddetti ricami in stile arcaico conservati nei musei provenivano dalle vaste collezioni degli studiosi zaristi e sovietici. Il padre-padrone degli studi sul ricamo russo per quattro decenni, abbiamo visto, fu lo storico e archeologo Rybakov che nella sua ricostruzione del

paganesimo slavo abbracciava la nozione di memoria popolare a strati, secondo la quale si possono ricostruire gli strati più profondi, anche di millenni, scavando nella cultura popolare moderna, tanto che secondo Rybakov tutta una serie di elementi del folklore degli Slavi orientali risalgono ai cacciatori preistorici del Paleolitico e del Mesolitico.

Il problema con le fonti sovietiche sta nel fatto che esse sono succubi dell'aspirazione di Lenin e Stalin e dei successori di costruire una scienza 'sovietica' indipendente da quella 'capitalistica', in modo simile ai nazisti che volevano creare una scienza nazista senza l'apporto degli scienziati ebrei. Questa aspirazione ha fatto sì che la scienza sovietica, in molte discipline, tra cui la biologia, la storia e le scienze sociali, è rimasta in gran parte incatenata alle teorie della seconda metà del XIX secolo, inizio del XX secolo. La nozione di memoria popolare a strati, per esempio, si può far risalire alla psicoanalisi di Freud e alla sua analisi dei meccanismi psichici che regolano l'arte di dimenticare: innanzitutto la rimozione, che ricaccia nell'inconscio i contenuti ideativi colpevolizzati o angosciosi senza però privarli del loro oscuro potere. Ciò che scompare dai livelli consci non scompare dalla psiche, anzi continua a esercitare la sua potenza al di fuori del nostro controllo.

Sto lavorando all'ipotesi che il nostro meccanismo psichico si sia formato mediante un processo di stratificazione: il materiale di tracce mnestiche esistente è di tanto in tanto sottoposto a una risistemazione in base a nuove relazioni, a una sorta di riscrittura. La novità essenziale della mia teoria sta dunque nella tesi che la memoria non sia presente in forma univoca, ma molteplice e venga fissata in diversi tipi di segni!

Questo brano, di una lettera di Freud a Wilhelm Fliess del 1896, sintetizza le idee freudiane su memoria e oblio (Argentieri 2010). Oltre a ciò le teorie di Rybakov e degli altri studiosi sovietici sono state pesantemente influenzate dal pensiero di Marx ed Engels, che riprende la teoria degli stadi dell'umanità e in generale il dibattito che, dal XVII secolo alla fine del XIX secolo, si interessava allo sviluppo dello stato dalla primitività e dalla barbarie. Ne *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, infatti, Engels accoglieva entusiasticamente le ricostruzioni bachofeniane e le idee di Morgan e l'ipotesi matriarcale delle società preistoriche divenne ortodossia sovietica.

L'idea delle 'sopravvivenze' pagane dei contadini russi all'interno della teoria sull'esistenza di una Grande Dea non era certo nuova, ma cominciò a sgretolarsi negli anni 1960 in Occidente con la comparsa della Nuova Archeologia, anche se continuò a riscuotere successo nell'ambito della Seconda Ondata femminista o neofemminismo (anni 1960-80). Infatti, il travisamento operato dai sovietici della cultura contadina del XIX secolo e in particolare della sua componente femminile si è travasato senza soluzione di continuità nelle teorie delle studiose che si sono occupate del ricamo tradizionale russo. Secondo la Hubbs (1988), per esempio, la resistenza matriarcale delle contadine russe era all'origine della venerazione della Madre di Dio e di Santa Paraskeva, che sarebbero solo stadi evolutivi dell'assimilazione di antiche dee pagane. In realtà Santa Paraskeva, il cui culto è diffuso anche nei Balcani, deriva dal cristianesimo medievale secondo i testi e la cultura materiale e le donne che la veneravano si identificavano con forza come cristiane (Worobec 2012:45). Inoltre, alle teorie sulla memoria preistorica ravvisabile nelle dee ricamate sostenute dai sovietici, le americane aggiungono idee tratte dalla sociologia occidentale sulle contro-memorie o la memoria di resistenza. Sulla scia di Hubbs e Kelly sono la già citata Ivanits e la Warner (2000).

Consideriamo brevemente la possibilità se possa esistere una memoria contadina arcaica che, pur nascosta dallo strapotere della Chiesa ortodossa, mostrerebbe la sua resilienza nei ricami delle

contadine, con un breve excursus sulle teorie della memoria.

Prima dell'invenzione della scrittura la memoria era trasmessa oralmente, anche se le culture orali hanno sviluppato sistemi di memoria anche assai elaborati, basti pensare soltanto alla funzione delle genealogie: Evans-Pritchard (1948) nella sua ricerca sui Nuer mostra come essi abbiano elaborato un sistema genealogico che comporta nello stesso tempo una forma istituzionalizzata sia di memoria sia di amnesia. La gran parte del sapere trasmesso dal passato si presenta sotto forma di abitudine, vale a dire come un sapere che non richiede, per tradursi in azioni e comportamenti, processi di riflessione e di decisione. Le abitudini non sono istinti, in quanto sono costituite da informazioni apprese e non trasmesse geneticamente, ma hanno in comune con gli istinti il fatto che per venir attivate non richiedono il pensiero riflessivo (Cavalli 1996). Possiamo considerare il ricamo delle contadine russe una forma di abitudine, che è sì oggetto di apprendimento, ma che non richiede particolari decisioni cosce e può essere svolto anche mentre si fa qualcos'altro, per esempio, chiacchierare o badare ai bambini oppure aspettare che cuocia il *borsht*.

Il primo studioso ad aver fornito un'analisi approfondita della memoria come fenomeno sociale è senza dubbio Maurice Halbwachs, un sociologo francese di scuola durkheimiana. Halbwachs sostiene che anche i ricordi più individuali sono mediati dall'appartenenza di gruppo e possono essere rievocati solo attraverso le interazioni sociali con coloro che condividono gli stessi ricordi. Il passaggio dalla memoria individuale alla memoria collettiva avviene infatti attraverso la mediazione dei quadri sociali, cioè delle categorie a priori (il linguaggio, le rappresentazioni sociali dello spazio e del tempo, le classificazioni delle cose del mondo) che consentono sia la fissazione, sia la rievocazione dei ricordi. La memoria non consente di rivivere il passato, ma di ricostruirlo in base alle esigenze del presente e alle aspettative/intenzioni del futuro; inoltre, la memoria è una componente essenziale dell'identità di gruppo.

Le memorie collettive ordinano e danno sostanza alle identità e costruiscono differenti paesaggi di passate geo-storie per mezzo del ricordo e dell'oblio sociale (Halbwachs [1926] 1992, Lowenthal 1985, Connerton 1989, Misztal 2003, Ricoeur 2004). Misztal (2003:115,120) rileva che *Memnosyne*, la dea greca della memoria, è anche la madre della storia e della poesia e che, dato che la memoria è un campo dell'articolazione di interessi pubblici e privati, valori e aspirazioni, è anche il sito dove le contraddizioni sono spesso contestate. Il rapporto tra storia, memoria e identità nazionali risulta quanto mai stretto. A questo proposito Eric J. Hobsbawm (Hobsbawm e Ranger, 1983:1) propone di usare l'espressione "tradizioni inventate" per indicare quell'insieme di pratiche che tendono a inculcare valori e norme di comportamento attraverso la ripetizione di atti che implicano una continuità con un passato spesso del tutto immaginario, oppure radicalmente ricostruito e interpretato. Hobsbawm e Ranger, storici marxisti britannici, mettono l'accento sul ruolo primario dello Stato nel formare la memoria collettiva: le tradizioni inventate non sono perciò genuine e in questo senso differiscono dal costume, che domina le cosiddette società tradizionali e la cui funzione è più tecnica che ideologica. Secondo Misztal (2003:57, 60) la prospettiva della 'invenzione della tradizione' è riduttiva e conserva una certa importanza solo in relazione ai sistemi non democratici, come quelli totalitari, che tendono a congelare le memorie e a non permettere il dibattito pluralistico. E' quanto accaduto in Russia, dove gli accademici sovietici hanno congelato un paradigma interpretativo a proposito dei lavori in ricamo che ancora non si è scongelato neppure in Occidente.

Gli studiosi interessati all'approccio della 'memoria popolare' hanno analizzato la connessione tra l'ordine egemonico e le memorie di gruppo locali e le hanno classificate come 'memoria pubblica', 'contro-memorie', 'memoria di opposizione' o 'memoria non ufficiale'. Questo tipo di studi si ispira in particolare al concetto espresso da Foucault di memoria popolare e contro-memoria e ai teorici degli

studi culturali britannici. Secondo Foucault (1977), la memoria popolare è una forma di conoscenza collettiva posseduta da gente cui è impedito l'accesso alla scrittura, che però possiede un modo di registrare la storia e conservarla, anche se marginalizzata, in opposizione alla memoria dominante. Foucault presuppone una connessione tra memoria e resistenza popolare, in particolare nel XIX secolo, dove c'era un'intera tradizione di lotte trasmesse oralmente o in scrittura o in canzoni, ecc.. Tuttavia per Foucault, queste memorie popolari resistenziali sono nel complesso incapaci di resistere al controllo dominante (Misztal 2003:62-63).

Fuori dai dipartimenti di Storia, un filone antropologico permeato di post-modernismo dava vita a un consistente gruppo di studi della 'invenzione della tradizione' in cui si riconosceva che la nozione di tradizione e quella di cultura non sono cose fisse e statiche che passano di generazione in generazione senza cambiare forma, ma anzi subiscono un costante lavoro di ripensamento, ridefinizione e riformulazione tali che l'immagine del passato si può spesso comprendere nei termini delle agende politiche del presente (Hanson 1997:195).

Possiamo parlare di memoria contadina russa del XIX secolo, prima ancora che arcaica, pagana o addirittura preistorica? Worobec (2012:42) lo nega: non solo la natura scritta delle fonti etnografiche russe ha snaturato la creatività delle testimonianze orali, ma e peggio, queste fonti rappresentano una versione edulcorata e sterilizzata degli originali. Tra gli elementi che influenzano l'invenzione di una tradizione Misztal (2003) ricorda la legge: la Russia, sia zarista che soprattutto sovietica, aveva una legislazione censoria che proibiva la pubblicazione di materiale che avesse anche solo tracce di natura 'indecente' o politica. Contemporaneamente, all'analisi storica delle fonti, i contadini intervistati mostravano diffidenza verso l'intrusione di persone istruite nella loro vita e ritagliavano le risposte secondo quello che pensavano volessero gli etnologi, purgando le informazioni che potessero danneggiare la comunità. E' solo dagli anni 1990 che l'etnografia occidentale post-strutturalista ha cominciato a far sentire la sua influenza sulla storiografia russa. Quel che è peggio, scrive Worobec (2012:43), l'etnografia zarista e sovietica si focalizzava su quella che gli studiosi pensavano fosse la cultura contadina 'autentica' e 'tradizionale', completamente priva di prestiti dall'élite e dalla cultura ufficiale. Così si collezionavano solo oggetti che sembravano privi di influenza della cultura scritta e descrivevano nello stesso spirito rituali e pratiche denunciati genericamente dalla Chiesa ortodossa come 'superstiziosi' o anche 'pagani'. Worobec (2012:46) aggiunge che, oltre a perpetuare il mito della spiritualità contadina, la separazione delle pratiche contadine 'pure' rispetto l'alta cultura oscura i drammatici cambiamenti che avvennero nel XIX nel mondo rurale: per esempio la migrazione dei contadini era già presente negli ultimi stadi del servaggio della gleba e con lo sviluppo di rapporti capitalistici, anche se gli studiosi sembrano ignorare i molti osservatori della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo che descrivevano i contadini russi abitualmente in movimento per commercio e lavoro, che intasavano le strade in vari periodi dell'anno. Il mondo rurale, perciò, non girava attorno al villaggio, rigidamente isolato e autoreferenziale, dove uno passava tutta la vita come i suoi antenati, ma i contadini emigravano anche da una regione all'altra per ragioni economiche. Questa lettura acritica della vita rurale ha portato alla perpetuazione del mito della '*dvoeverie*' o doppia fede che avrebbero praticato i contadini russi, che abbiamo visto è un caposaldo dell'ortodossia sovietica.

Vale la pena di ricordare come Bruner (1994:400) abbia chiarito che "in un certo senso, la questione dell'autenticità si mescola a quella di autorità. La domanda veramente fondamentale da fare qui non è se un oggetto o un sito è autentico, ma piuttosto chi ha l'autorità di autenticarlo, il che è una questione di potere". Così, l'autenticità non è una proprietà inerente, ma il prodotto di una lotta, un processo sociale in cui interessi in competizione lottano per il loro diritto ad autenticare. Per dirla brutalmente, l'autenticità è un atto autoritario di rappresentazione.

Uno dei luoghi simbolo della costruzione ideologica dello stato-nazione è il museo (Anderson 1983). Mizstal (2003: 21) nota come il museo sia un'importante istituzione della memoria, il cui ruolo consiste nell'oggettivizzazione sociale del passato e della memoria organizzata intorno a diversi artefatti. Riprendendo la famosa frase di Adorno (1967), 'museo e mausoleo', e la sua considerazione che gli oggetti museali non hanno più alcuna relazione vitale con l'osservatore e stanno morendo, vale la pena di ricordare che i ricami tradizionali delle contadine russe oggetto degli studi di storici ed etnologi russi e di studiosi di storia dell'arte e folklore americane sono stati vittime prima di un brutale sradicamento e de-contestualizzante da parte dei collezionisti zaristi e poi delle convulsioni della Rivoluzione russa e dello stalinismo, che ha sconvolto in profondità la società contadina tramite la collettivizzazione delle terre, la deportazione e lo sterminio dei *kulaki* (simili ai nostri coltivatori diretti) e la de-etnicizzazione di intere popolazioni, che in molti casi ha portato alla scomparsa degli abitanti di intere regioni.

La collettivizzazione (*Kollektivizacija*) del settore agricolo in Unione Sovietica fu forzata dal governo tra il 1928 e il 1940 (a ovest, tra il 1948 e il 1952) durante il regime di Stalin. Tradizionalmente, i contadini curavano il terreno secondo il sistema medievale del campo aperto (dall'inglese *open field* o *common field*) nella forma di numerose strisce sparpagliate in tutti i campi della comunità del villaggio. Con la collettivizzazione i mezzi di produzione (terra, attrezzature, bestiame) dovevano essere "socializzati" o rimossi dal controllo di singole famiglie contadine. L'agricoltura era destinata ad una produzione di massa, dove grandi colonne di macchine lavoravano tra i campi al contrario del lavoro su piccola scala dei contadini. Durante gli anni sessanta del XIX secolo i contadini ricevevano una paga minima, ma la collettivizzazione ricordò loro la schiavitù. Per loro, questa "seconda servitù della gleba" divenne l'espressione del tradimento comunista della rivoluzione, che avrebbe dovuto dare ai contadini una maggior libertà e più terre invece che confiscare i loro campi e il loro bestiame per consegnarli ai *Kolchoz*, abbreviazione di *kollektivnoe chozjajstvo*, cioè "proprietà agricola collettiva". La paura che la collettivizzazione avrebbe comportato anche la conversione al socialismo dei bambini, la rasatura dei capelli delle donne e la collettivizzazione delle mogli, spinse molte donne alla rivolta, con atti di sabotaggio come l'uccisione del bestiame. Quando le donne arrivavano al processo, venivano punite meno duramente rispetto agli uomini, perché le donne, per i funzionari, erano considerate analfabete e le più arretrate tra i contadini. A causa di come venivano percepite, le donne furono in grado di svolgere un ruolo essenziale nella resistenza alla collettivizzazione, che non si limitò solo alla confisca dei terreni, ma portò anche alla chiusura di chiese, alla distruzione di icone e all'arresto di preti, provocando rivolte a partire dal 1929. Gli attacchi contro la religione e la Chiesa colpirono principalmente le donne poiché loro erano le principali sostenitrici nei villaggi. Carestie feroci causate dalla collettivizzazione e dalla resistenza ad essa coinvolsero circa 40 milioni di persone, incluse quelle nelle aree vicino Mosca dove i tassi di mortalità aumentarono del 50%. Centro della carestia, tuttavia, fu la RSS Ucraina con almeno un milione e mezzo di vittime e le regioni circostanti, incluse quelle del Don, del Kuban', della Ciscaucasia e del Kazakistan dove il bilancio fu di un milione di morti (Fitzpatrick 1994, Viola 1990, 1996, 1998).

Come scrisse Solgenitsin la fiamma delle deportazioni staliniste degli anni '29-'30 spinse nella tundra e nella taiga un quindici milioni (e forse più) di contadini diretti ai *gulag* e ai *kulaki* deportati si unirono i *subkulaki* che resistevano alla collettivizzazione: la massa dei deportati non veniva quasi nutrita e, una volta scaricata nella tundra, non era più nutrita affatto ed era lasciata a morire in mezzo al nulla. A questo trasferimenti di milioni di persone si aggiunsero le migrazioni dei contadini più poveri, che cercavano di raggiungere zone dove ci fosse da mangiare e morivano, catoste umane con le palandrane da contadino e le calzature di scorza d'albero, come scrive Solgenitsin.

Mizstal (2003:7, 12, 18) ci ricorda che la memoria collettiva è definita dalla rappresentazione del passato, sia quella condivisa da un gruppo che quella commemorata collettivamente, che ordina e dona sostanza all'identità del gruppo, alle sue condizioni presenti e alla sua visione del futuro. Il ricordo non ha luogo in un vuoto sociale, dato che ricordiamo come membri di un gruppo, cioè assumiamo e interiorizziamo le tradizioni comuni e la rappresentazione sociale condivisa dalle nostre collettività. Tuttavia l'oblio può essere altamente organizzato e strategico, come dimostra l'esempio comunista, dove è stato particolarmente importante l'oblio forzato, rimpiazzando la memoria collettiva di una comunità con nuovi miti costruiti dal regime da instillare attraverso meccanismi di socializzazione politica. Gli stati totalitari impongono l'oblio non solo riscrivendo e censurando la storia nazionale, ma anche distruggendo i luoghi della memoria. E' quello che è successo con le stoffe ricamate dalle contadine russe: non solo queste testimonianze della cultura contadine sono state strappate dal loro luogo naturale, il villaggio e il corpo delle donne o le loro case, per essere imprigionate nelle vetrine di lontani musei, ma è stato sovrapposta loro una serie di mitologie filo-slave e mitizzanti un'arcaica, armoniosa purezza rurale inesistente, proprio mentre si distruggevano fisicamente milioni di contadini e i loro villaggi. Boris Rybakov ottenne tutte le più alte onorificenze sovietiche, tra cui tre Ordini di Lenin, il Premio Lenin, due Premi Stalin, l'Ordine della Rivoluzione d'Ottobre, l'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro, proprio per aver stabilito un paradigma interpretativo della cultura delle donne russe che, mentre la snaturava completamente, nel contempo soffocava ogni voce di resistenza che avveniva nella realtà delle campagne sovietizzate.

E' interessante che le studiosi americane di quegli stessi ricami abbiano evitato con cura ogni anche minima critica di quel paradigma, anche se potevano godere della possibilità di fruire delle testimonianze prodotte da una notevole emigrazione russa negli USA. Non è qui la sede per trattare questo argomento, bastino solo alcune note: dopo che l'America russa, ora parte del territorio dell'attuale Alaska, fu venduta agli USA nel 1867, giunsero in America ondate di immigrati russi che fuggivano la povertà o le persecuzioni politiche e religiose, compresi ebrei, Cristiani Spirituali e Vecchi Credenti che si stabilirono soprattutto nelle città costiere come New York, Los Angeles, San Francisco e Portland. Il periodo di maggior flusso fu senz'altro il ventennio 1901-1914, quando si spostarono negli USA due milioni e mezzo di russi e un'altra ondata significativa si spostò nel breve periodo 1917-1922, in seguito alla rivoluzione d'Ottobre e alla Guerra civile. Gli emigrati di questa ondata, stimati tra il milione scarso e i due milioni, sono noti come emigrati Bianchi, anche se erano un gruppo eterogeneo che comprendeva zaristi e altri membri del movimento Bianco, menscevichi e socialisti rivoluzionari opposti ai bolscevichi. Appartenevano a tutte le classi, anche se in gran parte erano militari, cosacchi, intellettuali di varie professioni, padroni terrieri spossessati delle terre, funzionari dell'ex governo zarista e vari anti-bolscevichi, non tutti Grandi russi, ma anche di altre etnie dell'ex impero zarista. Quello che qui ci interessa era che molti ritenevano una loro missione preservare la cultura russa pre-rivoluzionaria e quindi avrebbe dovuto essere facile consultare le loro testimonianze negli archivi dei molti musei statali americani dedicati alle varie culture immigrate, tra cui quella russa.

Ricami contadini e patronesse aristocratiche

Le studiosi americane ripetono acriticamente i vari nomi delle dee pagane con cui gli studiosi sovietici identificano le figure femminili delle stoffe ricamate: le Rozhanitsi, che Rybakov chiama Lada e Lyelya, madre e figlia, Makosh/Mokosh, la Vergine Sole sulla sua barca del sole (tipica del nord della Russia con evidenti influenze scandinave, Fig.9), il motivo detto *lyagishechkas* (graziose ranocchie, Fig. 10) che rappresenterebbero dee partorienti, nomi che ormai definiscono certi motivi, ma che ritengo siano privi di qualsiasi provato legame con la preistoria o arcaiche divinità slave. La Kelly conclude il suo influente articolo sulle dee nei ricami russi e ucraini (1984:12-13) con queste parole:

Anche nel XX secolo ci sono isolati esempi di immagini di dee. Comunque, le condizioni in Russia e nell'intera area slava cambiarono drasticamente dopo il 1917 e la Rivoluzione portò a termine il modo di vita contadino in tutte queste regioni. Le tovaglie rituali e i tessuti furono distrutti o dati ai musei, che ora traboccano con opere d'arte largamente non documentate. L'idea di ricamare dee su stoffa per proteggere o assicurare fertilità non era più necessaria in una società dove la protezione era assicurata dallo stato e la fertilità considerata uno svantaggio.

Se qualcuno si aspettava un minimo di critica sull'evoluzione del ricamo nel XIX secolo o sulla 'protezione' che lo stato sovietico dava con deportazioni di massa, non ne troverà mai traccia in queste studiose. Fa parziale eccezione Alison Hilton (1991,1995), anche se attribuisce l'influenza sui motivi naturali più al paganesimo slavo che alla chiesa ortodossa, per via della differente prospettiva del suo lavoro, incentrato sull'arte popolare russa e l'influenza che ebbero notevoli donne appartenenti all'aristocrazia nel 'salvarla' e soprattutto trasformarla. La domanda che a questo punto occorre fare, prima ancora di parlare dell'esistenza di una memoria contadina espressa dai ricami, è questa: questi ricami esprimono veramente la cultura contadina e fino a che punto?

E' possibile che si siano conservate, travasate dalle figurine femminili del Paleolitico e Mesolitico nelle figurine e nell'arte del Neolitico della cultura Tripolye o Cucuteni-Trypillia (Fig. 11) dell'attuale Romania, Moldavia e Ucraina idee religiose e precise divinità rintracciabili nel paganesimo slavo? Noi non sappiamo chi fossero i produttori di quelle figurine, né che lingua parlassero, se fossero indoeuropei come gli slavi oppure no e non sappiamo neppure dove fosse esattamente la regione d'origine degli indoeuropei, anche se l'ipotesi Kurgan di Gimbutas-Mallory e Anthony trova molti consensi presso gli archeologi. In ogni caso, nulla ci porta a credere che i Tripolye fossero gli antenati degli slavi, in realtà potevano essere antenati dei celti, per dire, che a un certo punto partirono verso l'Europa occidentale, oppure dei Tocari, che partirono verso l'attuale Cina. Pensiamo solo alle decine di invasioni grandi e piccole che le steppe russe e ucraine e le pianure europee hanno subito durante i millenni e agli spostamenti di popolazioni che ciò ha provocato. Che esista un nesso senza soluzione di continuità tra una cultura archeologica e una attuale è solo una convinzione dettata dalla politica, non dalla scienza, anche se ha fatto la fortuna di molti movimenti nazionalisti. E' ovvio che ogni ipotesi di continuità culturale attraverso i millenni si basa sull'idea che in realtà la cultura si trasmetta come l'eredità genetica, sia innata e non appresa. Le teorie razziste si basano proprio su queste idee.

Servi con abilità speciali erano valutati e talvolta fatti studiare forme di artigianato, noto in russo con il termine '*kustar*', apprezzato dall'aristocrazia zarista, tra cui pittori naïf che dipingevano scene di matrimoni, produzione di pizzo e anche la vendita di una serva. Nobili come Aleksej Venetsianov, Elizaveta Mamontova ed Elena Polenova iniziarono scuole e laboratori allo scopo di preservare l'artigianato popolare e mantenerlo 'puro' da influenze straniere e al contempo usavano immagini e adattamenti dello stile popolare nelle loro opere come illustrazioni di libri ecc. Particolarmente importanti furono le attività nei grandi possedimenti terrieri di Abramtsevo con una serie di attività dirette dalla Polenova presso Mosca e di Talashkino, vicino a Smolensk, dove la principessa Mariia Tenisheva istituì una serie di laboratori artigiani a metà degli anni 1890 (Hilton 1996:356), ma lo è in particolare anche il poco studiato laboratorio nel villaggio (appartenente a un grande latifondo) di Solomenko nella Provincia di Tambov dal 1891 al 1917, per la produzione di stoffe ricamate (Salmond 1987), dove la Polenova dedicò molte delle sue energie soprattutto dal 1893 fino alla morte nel 1989, fornendo disegni di ricami da produrre nell'ambito della sua opera di adattamento dell'arte popolare alle esigenze di una clientela moderna (e non contadina, aggiungo, ma alto borghese o aristocratica). La Polenova è riconosciuta come una delle più influenti esponenti del movimento modernista russo *Mir iskusstva* (Mondo d'Arte) iniziato a San Pietroburgo all'inizio degli anni

1890, ma non fu l'unica donna importante all'interno dell'Avanguardia russa. Mariia Fedorovna Iakunchikova diresse i laboratori di ricamo Solomenko e la sua parente Mariia Vasilievna Iakunchikova lavorò come la Polenova con vari mezzi artistici, tra cui il ricamo nello stesso periodo tra gli anni 1880-1902. Parecchie donne appartenenti all'aristocrazia e al ceto dei proprietari terrieri in epoca zarista stabilirono scuole e laboratori per le donne contadine, in particolare con maggior successo nelle aree di produzione del lino, come le province di Smolensk, Riazan e Tambov, con forti tradizioni tessili e, seguendo i consigli di Stasov, collezionarono stoffe ricamate e pizzi antichi, che usavano come modelli esemplari autentici per aumentare la qualità dei manufatti delle contadine, non più pensati per uso familiare, ma per la vendita. La più importante in assoluto di queste collezioni è quella della principessa Natalia Shabel'skaia a Mosca, che contiene migliaia di antichi ricami ecclesiastici, copricapi e costumi tradizionali femminili, che fornivano i modelli che la principessa e le sue figlie usavano per il laboratorio di ricamo che operavano nella loro proprietà. I modelli di questi laboratori di ricamo non provenivano solo dalle stoffe ricamate contemporanee, ma anche da manoscritti e altre fonti storiche, secondo i principi di molti progetti del revival dell'arte popolare degli anni 1880-1890 (Hilton 1996:357).

Ricami contadini e 'rinascimento culturale' per le masse sovietiche

Durante il periodo sovietico l'arte popolare e lo stile folk furono promossi allo scopo di dimostrare che il sistema sovietico scaturiva veramente dal popolo e la promozione della cultura popolare fu uno dei temi favoriti dell'inizio dell'era sovietica: le opere degli artisti d'avanguardia del periodo sono un esempio della combinazione tra estetica modernista e esortazione delle autorità preposte alla cultura e all'educazione, come Anatoly Lunacharsky, a raggiungere il cuore della cultura proletaria. All'inizio del XX secolo l'idea di 'arte per il popolo' almeno in teoria implicava che il popolo non era solo il soggetto di opere d'arte, ma anche consumatore e perfino autore. I neo-primitivisti russi prendevano a prestito immagini e temi dell'artigianato popolare e ne lodavano le forme artistiche primitive, espresse da tessuti, giocattoli, attrezzi domestici, insegne dipinte, ecc. che si potevano trovare al mercato o nei negozi. Anche se gli scopi dei neo-primitivisti sovietici erano differenti da quelli delle colonie artistiche e dei progetti di revival dell'arte popolare di epoca zarista che abbiamo visto in precedenza, tuttavia, secondo la Hilton (1994:86-87) i risultati furono simili, anche per la sovrapposizione dei concetti di 'nazionale', 'popolo' e 'popolare' del termine '*narodnoye iskusstvo*' (arte popolare). D'altro canto, simili risultati furono ottenuti attraverso lo studio della artigianato popolare e le scuole, le collezioni, le mostre e le fiere, tutte fatte con l'appoggio dello stato sovietico, che contribuirono a un cosiddetto 'rinascimento culturale' per le masse. Le donne, in Russia come altrove, hanno sempre sofferto un prestigio sociale inferiore e bassa o nulla stima. Le cose non cambiarono con la Rivoluzione e il potentissimo regime sovietico ammetteva solo una ristretta gamma di immagini femminili anche per le artiste delle avanguardie promosse dal partito comunista: la felice contadina e la madre eroe. Commissari politici come Lunacharskii e funzionari come Grabar si resero conto che il ripudio iconoclasta della cultura del passato, sia aristocratica che borghese, era un errore e promossero non solo la raccolta e catalogazione di oggetti, ma anche mostre (Hilton 1994:87). Lo stesso Stalin si convinse della necessità di preservare il 'glorioso passato' e incoraggiò gli abitanti di Leningrado/San Pietroburgo assediati dai tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale a salvare il maggior numero di opere d'arte. Il ricamo delle contadine russe fa parte di questa operazione di salvataggio del passato russo, il loro lavoro d'ago visto attraverso le lenti degli etnologi e storici di partito che dirigevano dipartimenti universitari, istituzioni artistiche e musei. Le studiose americane che si interessavano di ricamo tradizionale contadino, come la Kelly, la Hubbs e le altre o di arte popolare più in generale come la Hilton, non hanno fatto lavoro su campo né in URSS né presso le comunità russo-americane, ma si sono affidate al personale dei musei russi e ai cataloghi delle mostre da loro promosse, ripetendo come abbiamo visto il loro punto

di vista tutto politico, non è ben chiaro se per stupidità o per interesse personale. In effetti, occupare senza praticamente concorrenza una zolla, benché piccola, di potere accademico come consulente privilegiata di musei occidentali è qualcosa cui è stato impossibile rinunciare. A favore della Hilton c'è da dire che non cerca di ricostruire il passato immaginario della propaganda russa e post-sovietica ed è più al corrente dello stato dell'arte attuale in Occidente. La Kelly, decana degli studi sul ricamo negli USA, è forse la più ligia nel ripetere le tesi ortodosse dell'accademia sovietica e post-sovietica: in un articolo pubblicato dopo il crollo dell'URSS (1996:167), la Kelly riporta un brano di un'intervista del maggio 1988 alla Kalmikova sui motivi specifici usati nei villaggi russi per proteggersi contro il male: la dea, gli uccelli a doppia testa (in realtà derivanti dall'aquila bicipite, stemma di origine medievale diventato simbolo zarista con Pietro il Grande e recuperato nel 1992 dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica), il colore rosso e le forme circolari: "E' perché la donna è la madre. Ella protegge la famiglia e il cerchio protegge lei dalle forze oscure", nozioni che la Kelly rinforza con la testimonianza di Tatiana M. Rasina, ricercatrice dell'Istituto Moscovita di produzione di Arte popolare, che conferma che la dea era 'una guardiana e una protettrice'. L'articolo della Kelly è interessante anche per la bibliografia, che non solo dimostra la sua totale dipendenza dalle fonti russe, ma anche che durante gli anni 1980 l'argomento del ricamo e del pizzo tradizionale e dell'arte popolare contadina era ancora considerato abbastanza importante dal punto di vista ideologico da far stampare almeno una dozzina di libri e cataloghi.

Conclusioni

Ma è possibile ricostruire il passato? Molti credono di no: 'Il passato è un paese straniero; là fanno le cose in modo differente' è l'incipit del romanzo *The Go-Between* di L. P. Hartley, che fornisce il titolo del famoso libro di Lowenthal (1985) sull'industria dell'*Heritage* in Inghilterra. In un certo senso il passato è come una tela di cui solo alcuni frammenti sono rimasti ed è nel dibattito che verte sulle parti mancanti che nasce la negoziazione con il presente: gli studiosi discutono da tempo se possiamo conoscere il passato e si chiedono come si relazionino storia e memoria. Il passato è composto da ricordi arrangiati, alterati dalle strutture percettive e ideologiche di chi scrive e chi legge e, apparentemente, è rassicurante perché è definito, appare come una storia completa e lineare, senza la confusione del presente e l'ansia del futuro. La storia, scrive Friedman (1992:195), è soprattutto una costruzione mitica, nel senso che è una rappresentazione del passato legata all'istituzione di un'identità nel presente. Sociologia e antropologia hanno lavorato sulla memoria collettiva e su come le società ricordano, come abbiamo già visto: Friedman (1992:155) compone quasi un gioco di parole quando afferma che la cultura è "l'organizzazione del presente nei termini di un passato che è già organizzato dal presente". Secondo Jean Pouillon (1997:18) "Noi prendiamo e scegliamo [...] da un passato ricostruito" e la 'tradizione' è quasi sempre retroproiezione, in cui noi sembriamo i successori di quelli che abbiamo costruito come i nostri padri, una specie di eredità biologico-culturale alla rovescia".

Per certi versi, la storia del ricamo tradizionale russo somiglia a quella dei tappeti navajo (Busatta 2007). Nella seconda metà del XIX secolo i mercanti dei *trading post* della riserva insegnarono alle donne navajo a passare dalla tessitura di rozze coperte da sella o per coprirsi da usare per la famiglia alla produzione di tappeti di tipo *kilim*, tessuti su arcaici telai verticali, che imitassero modelli orientali grazie a disegni campione forniti dai mercanti stessi, per acquirenti che non potevano permettersi il prezzo degli originali. Dopo il 1890 le coperte furono sostituite dai tappeti prodotti per il mercato dell'Est, musei e collezionisti. Tra il 1900 e il 1930, lo sviluppo della ferrovia Santa Fe e della compagnia dei vagoni letto Harvey. Co. 'inventarono' il Sudovest americano e la California come meta turistica e incoraggiarono le tessitrici navajo a produrre per questo mercato. La Harvey Co. assunse artisti e curatori di museo per farsi una reputazione di autenticità con i ricchi collezionisti,

mentre i commercianti imponevano disegni, filati e colori, compresi quelli naturali, e impedivano ogni modifica del preistorico telaio e ogni motivo che non si conformasse all'idea primitivista pubblicizzata. Il successo dei tappeti navajo nell'industria turistica e nel mercato dell'arte americano è legato alla negazione di qualsiasi legame con il lavoro capitalistico salariato e l'offuscamento di quelle stesse condizioni di lavoro che sostengono la produzione culturale turistica. Infatti, dozzine di libri e di cataloghi museali si fissano sul ruolo di artisti e artigiani e non su quello di produttori e lavoratori in un mercato capitalistico.

La storia del cosiddetto ricamo tradizionale russo, come siamo venuti a conoscerla attraverso i musei russi e gli articoli, libri e cataloghi che hanno ispirato, si svolge più o meno nello stesso periodo: comincia in effetti con la distruzione della vita sociale contadina legata al servaggio della gleba nei grandi feudi e nei latifondi con la Riforma zarista del 1861 e con il quasi contemporaneo impulso a 'salvare' la vera anima russa manipolando una delle arti tradizionali dello strato con meno potere della popolazione, la donna contadina. Intellettuali, accademici, principesse e altre nobildonne illuminate organizzarono laboratori intesi a migliorare le capacità tecniche delle ricamatrici, allo scopo di produrre stoffe ricamate destinate non più alla famiglia, ma a un mercato borghese e aristocratico. I modelli di questi laboratori di ricamo, abbiamo visto, non provenivano solo dalle stoffe ricamate contemporanee, ma anche da manoscritti e altre fonti storiche, secondo i principi di molti progetti del revival dell'arte popolare degli anni 1880-1890. Contemporaneamente, gli stessi intellettuali e patronesse accumulavano vastissime collezioni di ricami, scelti con criteri che certamente non corrispondevano a quelli delle ricamatrici beneficiate dall'attenzione di così nobili patroni.

Benché scoraggiate dai mercanti, le tessitrici navajo erano affascinate dalle etichette e dalle pubblicità, che trovarono talvolta spazio nei loro tappeti tra il 1890 e la prima metà del XX secolo. In modo simile il Punto Croce apparve nei villaggi rurali russi solo dopo il decennio 1850 e si diffuse nel resto della Russia dopo gli anni 1870 grazie al successo dell'uomo d'affari franco-russo Henri Brocard (Genrich Brokar) che impiantò una fabbrica di saponi e profumi in Russia che esiste ancora oggi. Per promuovere soprattutto i saponi egli raccolse i disegni tradizionali più popolari, facendoli 'correggere' dal suo team di designers professionisti e trasformandoli in schemi per ricamo a punto croce, offrendo uno schema di ricamo gratis insieme a un pezzo di sapone. L'influenza degli schemi di Brokar sulle ricamatrici dei villaggi russi fu molto vasta e non ancora studiata in modo serio.

I ricercatori e curatori di museo russi e le epigone americane sostenitrici della teoria della Grande Dea affermano senza il minimo dubbio che le figure ricamate nelle stoffe delle collezioni russe rappresentano uno strato estremamente arcaico, preistorico, della memoria culturale slava, da un lato e, dall'altro, una contro-memoria di resistenza all'oppressione maschile e a quella religiosa incorporata in figure femminili identificate come dee e in un certo numero di simboli. Questo strato arcaico e questa contro-memoria si sarebbe conservata intatta attraverso i millenni, nonostante le dirette interessate, le ricamatrici, si dichiarassero senza tentennamenti buone cristiane e lo dimostrassero con la violenta resistenza alla collettivizzazione delle terre imposta dal governo sovietico e alla persecuzione della religione cristiana. Dal momento che ogni interpretazione dei ricami ci è tramandata esclusivamente attraverso la manipolazione delle interviste fatta dagli etnologi russi e attraverso il filtro prima dell'ideologia filoslava zarista, nostalgica di una purezza rurale pre-riforme e poi sovietica, legata alla nozione di cultura proletaria per le masse promossa dalle avanguardie neo-primitiviste, è praticamente impossibile ricostruire che cosa pensassero veramente le ricamatrici.

Quello che risulta dal lavoro di ricostruzione che si è proposto questo articolo, è un prodotto ibrido, dei ricami che rispondono a criteri di collezionisti e patroni che cercavano di promuovere

una 'russità' di stampo conservatore, che rifiutava le influenze dell'Europa occidentale e in seguito del capitalismo, mentre nel contempo svincolava il prodotto d'uso familiare 'stoffa ricamata' dal suo contesto, lo trasformava in merce, tentava di 'migliorarlo', lo semplificava e lo arcaicizzava, e lo rivolgeva a un mercato nazionale, slegato dall'economia del villaggio feudale dove era nato. Oltre a ciò, non dobbiamo dimenticare il criterio secondo il quale vige un doppio standard nell'arte occidentale, cui erano esposti gli elitari promotori del ricamo delle contadine, cioè la divisione tra artista e artigiano, dove il primo gode di valore sociale e il secondo invece no. Contrariamente alle tessitrici navajo, che partirono da mere esecutrici di tappeti progettati da altri, ma sono riuscite a diventare 'artiste', con opere esposte nei musei e nelle gallerie d'arte e prezzi in proporzione per il loro lavoro, le ricamatrici russe non sono mai riuscite a diventare 'artiste', non sappiamo i loro nomi e la storia artistica come per le migliori tessitrici navajo. Quanto alla 'memoria' inglobata nel loro lavoro, è noto, anche se poco pubblicizzato, che le tessitrici navajo, poste di fronte a tappeti tessuti alla fine del XIX secolo, non sono state in grado di riconoscerli come navajo e men che meno di averne memoria storica (ho assistito a un episodio di questo genere al Museo Pigorini di Roma in occasione di una mostra cui ho collaborato). Non mi risultano studi etnografici sulla memoria storica delle ricamatrici russe delle collezioni museali né sulla percezione che ricamatrici attuali nei villaggi russi possano avere della loro arte, slegate dalle interpretazioni imposte su almeno due secoli di ricamo delle contadine da intellettuali, nobili patronesse e funzionari di partito. Spero che questa lacuna possa essere colmata prima o poi.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1967) *Prisms*. Londra.
- Adovasio, J. M. & Soffer, O. & Page, J.. (2007). *The Invisible Sex: Uncovering the True Roles of Women in Prehistory*. Chicago.
- Ambroz, A.K. (1967). "On the Symbolism of Russian Peasant Embroidery of Archaic Type". *Anthropology & Archeology of Eurasia* 6(2):22-37.
- Ambroz, A.K. (1965). "Ambroz A.K.Rannezemledeľ' cheskiy kul'tovyy simbol «romb s kryuchkami» [Early cult religious symbol. (Rhombus with hooks)]". *Sovetskaya arkheologiya* № 3:14-27.
- Ambroz, A.K. (1966). "O simbolike russkoi krestianskoi vyshivke arhaicheskogo tipa [Sul simbolismo del ricamo contadino russo di tipo arcaico]". *Sovetskaya arkheologiya* N 1: 61-76.
- Anderson, B. 1996 (1983). *Comunità immaginate*. Roma.
- Anon. (1990). *Izobrazitelnye motivy v russkoi narodnoi vyshivke [Ricamo russo: motivi tradizionali]*. Mosca.
- Argentieri, S. (2010). Memoria nella psicoanalisi - *Dizionario di Medicina*. http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria-nella-psicoanalisi_%28Dizionario-di-Medicina%29/
- Bachofen, J.J. (1988 [1861]). *Il matriarcato . Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico secondo la sua natura religiosa e giuridica*. Torino.
- Barber, E. J. W. (1994). *Women's Work: The First 20,000 Years: Women, Cloth, and Society in Early times*. New York.
- Belosheeva, A.A. (2006). *Cosmological Representations of Pagan Russia in Folk Decorative and Applied Art*. Abstract, Mosca.
- Boguslavskaja, I. J. (1972). "Russkaja narodnaja vyšivka [Russian embroidery]". *Izdatel'stvo "Iskusstvo"*, Mosca.

- Boguslavskaya, I.J. (1982). "Khudozhestvennye osobennosti russkoy narodnoy vyshivki s geometricheskimi ornamentami (XIX-XX vv.) [Artistic Features of Russian Folk Embroidery with Geometric Patterns (19th-20th Centuries)]". *Sovetskaya etnografiya*, no. 1, pp. 101-112.
- Boguslovskaya, I.e Suslova, V.A. eds (1968). "Russian Folk Art of the North", *Soviet artist*, Leningrado.
- Busatta, S. (2007). Autenticità: un vero filo di Arianna. *HAKO* 35/36 :38-55.
- Cavalli, A. (1996). "Memoria". *Enciclopedia delle scienze sociali*. http://www.treccani.it/enciclopedia/memoria_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/
- Childe, V.G. (1958). *The Prehistory of European Society*. Harmondsworth.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge.
- Durasov, G.P. (1980). "Popytka interpretatsii znachenie nekotorykh obrazov russkoi narodnoi vyshivki arhaicheskogo tipa [Un tentativo di interpretare il significato di alcune immagini del ricamo popolare russo di tipo arcaico]". *Sovetskaya etnografiya* N 6: 87-98.
- Engels, F. (1884). *L'origine della famiglia della proprietà privata e dello Stato*. Roma.
- Evans, Sir A. (1901). "The Neolithic settlement at Knossos and its place in the history of early Aegean culture". *Man* 1: 184-6.
- Evans-Pritchard, E.E. 2002 (ed. or. 1948). *I Nuer: un'anarchia ordinata*. Milano.
- Faleeva, V.A. (1949). *Russian Folk Embroidery*. Leningrado.
- Fitzpatrick, S. (1994). *Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village After Collectivization*, Oxford.
- Foucault, M. (1977). *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY.
- Friedman, J. (1992a). "The Past in the Future: History and the Politics of Identity." *American Anthropologist* 94: 837-859.
- Friedman, J. (1992b). "Myth, History, and Political Identity". *Cultural Anthropology* 7:194-210.
- Gimbutas, M. ([1991] 2012 e 2013). *La civiltà della Dea*. Viterbo. 2 voll.
- Gimbutas, M. (1956). *The Prehistory of Eastern Europe*. Cambridge.
- Gimbutas, M.([1999] 2005). *Le dee viventi*. Milano.
- Gimbutas, M.(1990 [1989]).*Il linguaggio della Dea. Mito e culto della Dea madre nell'Europa neolitica*. Milano.
- Gorodtsov, V.A. (1926) "Dako-sarmatskie religioznye elementy v russkom narodnom tvorchestve [Elementi religiosi Dako-Sarmati nell'arte popolare russa]". *Trudy GIM*1: 7-36.
- Haarmann, H. e Marler J. (2008). *Introducing the Mythological Crescent: Ancient Beliefs and Imagery Connecting Eurasia with Anatolia*. Wiesbaden.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago.
- Hanson, A.F. (1997). "Empirical Anthropology, Postmodernism, and the Invention of Tradition." In M. Maucé (ed.) *Present Is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies*. Lanham.
- Hardy, K.. (2008). "Prehistoric string theory. How twisted fibres helped to shape the world." *Antiquity* 82: 271-280.
- Harrison, J.E. (1903). *Prolegomena to The Study of Greek Religion*. Cambridge UK.
- Harrison, J.E. (1912). *Themis*. Cambridge UK.
- Hartley, L.P. (1953). *The Go-Between*. London: Hamish Hamilton.
- Heretz, L. (2008) *Russia on the Eve of Modernity: Popular Religion and Traditional Culture under the Last Tsars*. Cambridge.
- Hilton A.L. (1994) "Remaking Folk Art: from Russian Revival to Proletcult". In: Norman J.O. (eds) *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture*. Londra.
- Hilton, A. (1991). "Piety and Pragmatism: Orthodox Saints and Slavic Nature Gods in Russian Folk Art". In W.C. Brumfield e M. M. Velimirovic eds. *Christianity and the Arts in Russia*. Cambridge.
- Hilton, A. (1995). *Russian Folk Art*. Bloomington.
- Hilton, Alison. (1996). "Domestic Crafts and creative freedom: Russian Women's Art". In H. Goscilo, B. Holmgren. *Russia--women--culture*. Bloomington.
- Hobsbawm, E. e Ranger, T. (eds.). (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge.
- Hubbs, J. (1993). *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington.
- Hubbs, J.(2017). "The Worship of Mother Earth in Russian Culture". In J. J. Preston. *Mother Worship: Theme and Variations*. Chapel Hill.
- Ivanits L. J. (1989). *Russian Folk Belief*. Armonk, N.Y.
- Kalmykova, L. (1981). *Folk Embroidery of the Tver Region From the Second Half of the 18th Century to the Beginning of the 20th Century*. Leningrado.
- Kelly, M. (1984). "Goddess Embroideries of Russia and the Ukraine". *Woman's Art Journal* 4(2):10-13.
- Kelly, M. B. (1996). "The Ritual Fabrics of Russian Village Women". In H.Goscilo e B. Holmgren (eds) *Russia-Women-Culture*.

- Bloomington.
- Kelly, M. B. (1999). *Goddess Embroideries of the Balkan Lands and Greek Islands*. New York.
- Kelly, M. B. (2007). *Goddess Embroideries of the Northlands*. New York.
- Kelly, M. B. (2010). "A Walk with Berehinia: Goddess of Ukraine and Russia". In P. Monaghan. *Goddesses in World Culture*. Santa Barbara.
- Kelly, M. B. (1989). *Goddess Embroideries of Eastern Europe*. Winona.
- Kelly, M. B. (2011). *Goddess women cloth : a worldwide tradition of making and using ritual textiles*. Hilton Head Island.
- Kelly, M. B. (1996). "The Ritual fabrics of Russian Village Women". In H. Goswami e B. Holmgren (eds). *Russia-Women-Culture*. Bloomington.
- Kononenko, N. (1986). "The Goddess: Prehistoric and Modern". In *Goddesses and Their Offspring*. Catalogo della mostra Binghamton, NY.
- Kononenko, N. (2013). "REVIEW of Alison Hilton. Russian Folk Art". *FOLKLORICA* 17 : 161-164.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée Sauvage*. Paris.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past Is A Foreign Country*. Cambridge.
- Maslova G.S. (1951). *Narodnyi ornament verkhnevolzhskikh karel* [Ornamenti folkloristici dell'Alto Volga Kareliano]. Mosca.
- Maslova G.S. (1978). *Ornament russkoi narodnoi vyshivki* [Ornamenti di ricamo popolare russi]. Mosca.
- Merisante, M. (2016). "Cloths of Fate: Inter-weavings of Finnic Goddess Embroidery with Ancestry and Mythology". Paper at the 2016 conference of the *Pacific Northwest American Academy of Religion/Society of Biblical Literature/American Schools of Oriental Research*. May 20.
- Misztal, B.A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead.
- Morgan, L.H. (1851). *League of the Ho-dé-no-sau-nee or Iroquois*. Rochester.
- Porro, D. (ed.). 2011. *Labito popolare russo. Museo Etnografico Russo di San Pietroburgo*. Catalogo della mostra al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Roma.
- Pouillon, J. (1997). "The Ambiguity Of Tradition: Begetting The Father." In M. Mauzé (ed.). *Present Is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies*. Lanham.
- Rancour-Laferriere, D. (1996). *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. New York.
- Riasanovsky, N. V. (2005). *Russian Identities: A Historical Survey*. Oxford.
- Ricci, E. - Bardelli, G. "Ricamo" - Li. Mor. - *Enciclopedia Italiana* (1936) [http://www.treccani.it/enciclopedia/ricamo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ricamo_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago.
- Rusakova, L.M. (1987). *The Image of the World in the Geometric Ornament of Russian Peasant Women*. Novosibirsk.
- Rusnock, K. A. (2016). "Vladimir Stasov and Russian Folk Ornament: An Introduction". *Experiment* 22, 1, 173-177.
- Rybakov, B.A. (1953) *Iskusstvo drevnikh slavyan* [Arte degli antichi slavi]. In *Istoriya russkogo iskusstva*, vol. 1:65-69.
- Rybakov, B.A. (1956) *Kultura Drevnei Rusi* [Cultura della Russia antica]. Mosca.
- Salmund, W. (1987). "The Solomenko Embroidery Workshops". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Russia/Soviet Theme* 5:126-43.
- Shangina, I.I. (1975). "Images of Russian Embroidery on Ritual Towels of the 19th - 20th Centuries, on the Semantics of Ancient Motifs of the Embroidery Story". Dissertation, Mosca.
- Soffer, O. (2004). "Recovering Perishable Technologies through Use Wear on Tools: Preliminary Evidence for Upper Paleolithic Weaving and Net Making". *Current Anthropology* 45(3):407-413
- Solgenitsin, A. (1975). *Arcipelago Gulag*. Milano.
- Stasov V.V. (1872). *Russkiy narodny ornament*. [Russian Folk Ornament]. San Pietroburgo.
- The Traditional Russian Costume Website, with an English Version*. http://traditionalrussiancostume.com/embroidinfo/xru_en.php?nametxt=7
- Tokarev, S. A. (1957). *Religioznye verovaniia vostochnoslavyanskikh narodov* [Credenze religiose dei popoli slavi orientali]. Moscow.
- Vasilenko V.M. (1977). "Russian applied art. Sources and formation". *Art*. Mosca.
- Viola, L. (1990). The Peasant Nightmare: Visions of Apocalypse in the Soviet Countryside". *The Journal of Modern History* 62, n° 4.
- Viola, L. (1996). *Peasant Rebels Under Stalin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance*, Oxford.
- Viola, L. (1998). "Bab'i bunti and peasant women's protest during collectivization". In C. Ward (ed.). *The Stalinist Dictatorship*. Londra.

- Warner, E. A. (2000). "Russian Peasant Beliefs and Practices Concerning Death and the Supernatural Collected in Novosokol'niki Region, Pskov Province, Russia, 1995". *Folklore* 111.1-2: 67-90.
- Warren, S. (2009). "Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913". *Modernism/modernity* 16(4):743-765.
- Welters, L. (1999). "Introduction: Folk Dress, Supernatural beliefs, and the Body." In L. Welters (ed.). *Folk Dress in Europe and Anatolia. Beliefs about Protection and Fertility*. Oxford.
- Wigforss, E. (2013). "Evidence for a Stone Age fibre technology – a closer look at the prehistoric String Theory". BA Thesis Lunds .
- Worobec, C. D. (2012). "Russian Peasant Women's Culture: Three Voices". In W. Rosslyn e A. Tosi (eds). *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. Cambridge .
- Yefimova, L. e Belogorskaya, R. (1987). *Russian Embroidery and Lace*. Londra.
- Zaroff, R. (2000) "Joanna Hubbs's Mother Russia: More Than a Review." *Studia Mythologica Slavica* 3:239-244.
- Zharnikova, S.V. (1983). "On an attempt to interpret the meaning of some images of Russian folk embroidery of the archaic type (regarding the article by G.P.Durasov)" *Sovetskaia etnografiia* • 1:87-94.
- Zharnikova, V. S. (1986). "Some Archaic Motifs in the Embroidery of Sol'vychevodsk Kokoshniks [Headdresses] of the Northern Dvina Type: Based on Materials from the Vologda Oblast Museum of Local Lore, History, and Economy". *Anthropology & Archeology of Eurasia* 25:3-16.

Images



Fig. 1 - Regione di Yaroslavl. 1850. Indumento portato dall'età del matrimonio fino alla fine dell'età fertile. Copia.



Fig. 2 -Regione di Olonec, distretto di Kargopol. 1810-1830. Dettaglio della spalla di un abito femminile. Tecnica di ricamo: nabor (punto tessitura), punto "pittura", punto raso. Da una collezione privata di M.F. Yakunchikova e N.Ya .Davydova. Il motivo principale è una rete regolare di rombi contenenti rosette a quattro petali. L'ornamento incorniciato mostra dee Rozhanitza e teste stilizzate di cervi.



fig. 3 - Rospis' (punto pittura). Rozhanitza spesso rappresentata come una dea madre con una dea figlia tra le gambe o nella sottana , qui a forma di pianta.



Fig. 4 . Punto Tambour, noto anche come punto catenella.



Fig. 5 - Libretto di antichi schemi di ricamo gratis. 1871 Ornamenti popolari russi distribuito da Brokar



Fig. 6- "Una collezione di modelli grandi russi e piccoli russi [sic] per il ricamo", pubblicata a San Pietroburgo nel 1877



Fig. 7 - Rybakov identifica la figura centrale come Makosh, postula che le figure a fianco siano femmine e crede che siano Rozhanitza. Tuttavia, le figure sono anche comunemente maschili; un'altra interpretazione è che rappresenti la fanciulla del sole con due gemelli celesti, che sono i suoi aiutanti, e talvolta i fratelli e che, come navi o cavalli, aiutano il viaggio del sole.



Fig. 8 - Mostra di pezzi di ricamo russo visualizzati alla mostra di Parigi del 1925 della Collezione Natalie de Shabelsky. Pagina del catalogo. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library. "Essuie-mains." New York Public Library Digital Collections. Accessed April 26, 2019. <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-e20a-a3d9-e040-e00a18064a99>



Fig. 9 - La Vergine Sole sulla sua barca del sole. Talvolta la figura femminile si stilizza in una pianta, come Albero della vita.



Fig. 10 a, 10b, 10c - Il motivo detto lyagishechkas ("graziose ranocchie").



Fig. 11 - Figurina femminile. Cultura Cucuteni-Trypillia. Piatra Neamt Museum



abito poneva o poniova



abito sarafan



abito andarak



abito kubilek