

Fonti europee e russe in *Ruslan e Ljudmila* di Puškin

Giacoma Strano

Aleksandr Sergeevič Puškin inizia *Ruslan i Ljudmila. Poëma* nel 1817 e nel corso di quasi un ventennio lo pubblica ben tre volte¹. La prima edizione (1820) è un volumetto, che comprende una prefazione e sei canti in tetrametri giambici e che, per il suo contenuto ‘indecente’, suscita un vespaio di critiche. La seconda (1828), anch’essa in volume, include una prefazione in prosa, rinomina *Dedica* la prefazione in versi del ’20 e si arricchisce di un *Prologo* e di un *Epilogo*. La terza (1835) elimina la prefazione in prosa, ma ripete l’assetto formale precedente e inserisce l’opera nel più ampio contesto dei *Poëmy i povesti A.S. Puškina*.

Nelle diverse edizioni, al di là di tagli e varianti, rimangono inalterati il nucleo narrativo e le direttrici compositive, ossia l’ironia, l’erotismo, la parodia, la polemica letteraria e, soprattutto, il ricorso a fonti eterogenee europee e russe. Temi e motivi, citazioni e microcitazioni formano un complesso montaggio.

1. Varie componenti del testo rimandano, a mio avviso, a un modello europeo, caro ad Aleksandr Sergeevič, ossia Giovan Battista Casti (1724-1803). Nella *Dedica* (1820) Puškin consacra alle “belle, regine del suo cuore” (“krasavicy, duši moej caricy”), “dei tempi andati le fole” (“vremen minuvšich nebylicy”), scritte “al mormorio di una antichità ciarliera” (“pod šepot stariny boltlivoj”) “con mano veritiera” (“rukoju vernoj”) e subito definite “fatica giocosa” (“trud igrivyj”), nonché “canti peccaminosi” (“pesni grešnye”). Nella prima delle *Novelle* Casti (1804, I: 1) dichiara: “Parlo a voi, Donne mie belle, / che amate senza smorfia e ipocrisia / gli innocenti piaceri e l’allegria [...] Udirete da me le novelle / sparse di poesia lieta e scherzosa, / [...] e tutto con candor, con libertà / [...] e con la natural semplicità”.

Il *Prologo* (1828) introduce la figura di un “gatto erudito” (“kot učenyj”), narratore di “fiabe”, dipinge il paesaggio magico di una Rus’, popolata dagli spiriti e dai personaggi della tradizione popolare (il *lešij*, la *rusalka*, la *Baba-Jaga*, lo zar *Kaščej*, *vitjazi* e *bogatyri*) e si conclude con un’affermazione in ironico rapporto con la *Dedica*: il poema non è altro che una delle fiabe del gatto, ascoltata e ripor-

¹ Cfr. Puškin (1937-1949, IV: 1-87, 213-284, 467). In seguito indicherò solo il volume e la pagina [qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia. GS].

tata dall'autore. La figura del gatto narratore, erudito e dotato del dono della parola, ha diversi prototipi: *Le chat botté*, incluso nelle *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697) di Ch. Perrault (in seguito più note come *Contes de ma mère l'Oye*), *Der gestiefelte Kater* (1797) di L. Tieck, il felino letterato di E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-1821), e in particolare – dato il contesto – l'astuto Kotofej Ivanovič del folklore russo. Un gatto “scaltro” e “simulatore”, al quale “la data fede e l'importun riguardo / mai non fur d'ostacolo e ritardo” compare anche negli *Animali parlanti* di Casti (1978: 63, 105).

Nella trama del poema alcuni motivi richiamano ancora la prima *Novella* di Casti (1804, I: 38-45). Si confronti. A) Per ritrovare l'amata Ljudmila, figlia minore del principe kieviano Vladimir, rapita dal talamo coniugale la sera stessa delle nozze dal mago Černomor, Ruslan deve competere con tre rivali – il geloso Rogdaj, il pavido Farlaf, il sensuale Ratmir. Intanto Ljudmila, rinchiusa in un lontano castello, strappa a Černomor un berretto magico, che indossato a rovescio rende invisibili, e si fa beffe del suo rapitore. Nelle sue imprese Ruslan è aiutato da un vecchio eremita Finno, un tempo semplice pastore, lieto “abitatore di boschi e valli”, pago dei “diletti d'una selvatica povertà”. L'eroe non deve battersi in duello con Ratmir, giacché questi ha abbandonato i lussi di una reggia e per amore di una pastorella si è trasformato da guerriero in un pescatore, che conduce una vita felice e serena. B) Il sultano Arsace ha conteso la sposa Irene a numerosi pretendenti; cultore delle arti occulte, riceve in dono da un negromante un berretto magico, che rivela i pensieri di quanti lo indossano, e scopre così la tresca della moglie con il cameriere. Per guarirlo dalla tristezza i cortigiani vanno in cerca della camicia dell'uomo felice, ma l'unico uomo felice al mondo è solo un giovane senza camicia, che vive con la sua sposa tra i pastori, “rozzi abitatori di boschi e valli”, alieni da onori e lussi regali, contenti di semplici piaceri.

Nel Canto IV (v. 24) di *Ruslan e Ljudmila* Puškin dichiara poi di comporre non un poema epico, bensì una “novella amena” (“povest' zabavnaja”). In un articolo inedito del 1830 Aleksandr Sergeevič cita Casti tra gli artefici di “novelle giocose” (“šutlivye povesti”), accanto ad Ariosto, Boccaccio, La Fontaine, Spencer, Chaucer, Byron, Bogdanovič e Dmitriev, e in un frammento coevo menziona Casti e Boccaccio per le loro “libere fiabe” (“vol'nye skazki”) (*Oproverženie na kritiki* (*Confutazione dei critici*); *O novejšich bljustiteljach npravstvennosti* (*Sui nuovissimi tutori della moralità*), XI: 98, 156). Inoltre, come ha dimostrato Cesare De Michelis (2001:148-149), la novella di Casti *La Papessa Giovanna* è una probabile fonte di un progetto incompiuto (1834-1835) di Puškin (VII, 256, 373, 382) sullo stesso tema; tuttavia le incertezze del poeta sulla forma finale da conferire al progetto indicano ulteriori possibili riferimenti: *Christabel* (1816) di Coleridge e il *Faust* di Goethe (Strano 2007: 111-118).

2. In *Ruslan e Ljudmila* fonti europee e russe si intersecano continuamente. Il distico iniziale del Canto I si raccorda alla *Dedica*. I versi: “Fatti di giorni andati, / leggende d'una remota antichità” (“Dela davno minuvšich dnej, / predanija stariny glubokoj”) parafrasano un passo di uno dei poemi ossianici di Macpherson, *Carthon* (“A tale of the times of old! / The deeds of days of other years!”)

nella traduzione di Karamzin: “Narrazione dei tempi antichi! Fatti di giorni andati (“Povest’ vremen starych! Dela minuvšich dnej!”) (cfr. Tomaševskij 1990, I: 321; Al’tšuller 2003: 211).

Dalle antiche cronache, sulle quali dal 1803 lavorava Karamzin per redigere la sua monumentale *Istorija Gosudarstva Rossijskago* (*Storia dello stato russo*), sono tratti le vicende (l’assedio di Kiev da parte dei Peceneghi) e i nomi dei personaggi: i variaghi Farlaf e Rogdaj, “ardito guerriero” (“vojtel’ smelyj”), Ratmir, “giovane khan chazaro” (“molodoj chazarskij chan”) (cfr. Tomaševskij 1990, I: 321).

La vicenda prende avvio nel palazzo di “Vladimir-sole” durante il banchetto nuziale, allietato dal “vate Bajan” (“Bajan veščij”): è chiaro il riferimento alla *Pesn’ o polku Igoreve*, edita nel 1800 dal conte A.I. Musin-Puškin. Il prode Ruslan, dotato di forza prodigiosa, si comporta in singolar tenzone come gli eroi delle *stariny*, che intorno al 1840 il filologo I.P. Sacharov definirà *byliny*. Una silloge di *stariny* era stata pubblicata nel 1804 da A.F. Jakubovič, col titolo di *Drevnie rossijskie stichotvorenija, sobrannye Kiršeju Danilovym* (*Antiche poesie russe, raccolte da Kirša Danilov*), e riedita nel 1818. Nell’episodio della lotta dell’eroe con la testa gigante (Canto III, vv. 215-466), attraverso una serie di iperboli burlesche e di opposizioni grottesche, Puškin sviluppa un episodio della ‘fiaba’ su Eruslan Lazarevič, diffusa in Russia tra Sei e Settecento dal *lubočok* e dalla *lubočnaja literatura*, nonché pubblicata “in 32 quadri” nel 1810-20 (cfr. Rovinskij 2002: 115-117). Infine, quando Ruslan e la schiera di Vladimir affrontano i Peceneghi alle porte di Kiev, le scene di battaglia sono nuovamente ispirate alla *Pesn’ di Igor’* e alle narrazioni del ciclo di Kulikovo, in particolare alla *Pesn’ o poboišče Mamaevom* (*Canto sulla rotta di Mamaj*).

Il ricorso ai monumenti del passato nazionale – nota Fomičev (2007: 15-51) – è un fattore vitale nell’attività creativa di Puškin. Tra il 1829 e il 1834 Aleksandr Sergeevič progetta una storia delle patrie lettere (XII: 208), ove l’analisi del patrimonio antico russo avrebbe dovuto comprendere le tradizioni popolari (fiabe, canti), l’annalistica, la *Pesn’ o poboišče Mamaevom* e la *Pesn’ o polku Igoreve*. Di quest’ultima, nel 1836, prepara una recensione, con commento filologico e chiose, esaminando le traduzioni di Vel’tman e Žukovskij in confronto all’edizione curata da Musin-Puškin (XII: 147-152).

3. L’eroina puškiniana si contrappone parodisticamente alla *Ljudmila* della celebre ballata di Žukovskij (1808), mutuata dalla *Lenore* del Bürger. La *Ljudmila* di Žukovskij – infelice, tormentata, predestinata a una sorte infausta – è figura tragica: nella sua modesta casetta attende invano il ritorno del promesso sposo, morto in guerra; disperata, maledice la vita, chiama in giudizio il creatore, finché una notte l’amato ricompare in groppa al suo destriero e la porta con sé nella tomba. La ballata ridonda di scene cupe nel gusto del romanticismo tedesco. L’eroina di Puškin – leggiadra, furba, destinata al lieto fine – è una figura serena, giocosa. Nel ritrarla Aleksandr Sergeevič dipinge scene sensuali nel gusto dell’esotismo romantico. Nel castello del mago la fanciulla è circondata da un lusso orientale, degno della “reggia di Sheherazade”; tre schiave la abbigliano, coprendo di veli, ricche vesti, perle, gemme e leggere calzature i riccioli

d'oro, la bianca fronte, il seno, le spalle, i delicati “piedini” (il fascino erotico di un “piedino sottile” è motivo ricorrente in Byron). Ma, oppressa dalla tristezza, Ljudmila “giace e languè”: non la rallegra nemmeno il giardino, più fastoso del giardino incantato di Armida; cede però di fronte a un pranzo succulento. La notte poi stordisce Černomor a furia di strilli e gli strappa il berretto, che rende invisibili. Si diverte così a scomparire e riapparire, finché un incantesimo la immobilizza in un sonno profondo. In questo stato la ‘bella addormentata’ viene salvata da Ruslan, riportata a Kiev in groppa al suo destriero e infine risvegliata.

Suggestioni e immagini del ‘lascivo oriente’ scaturivano dalle *Mille e una notte* nella traduzione francese (1704) di Antoine Galland, dal romanzo di Samuel Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759), uscito in traduzione russa nel 1795, dal poema di Thomas Moore *Lalla Rookh* (1817), i cui canti vengono tradotti da Žukovskij in più riprese (cfr. Alekseev 1982), dalle opere di Byron (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812; *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, *Lara*, 1813-1816) e dai versi di Goethe, *West-östlicher Divan* (1819).

Aleksandr Sergeevič conosceva bene (e non amava) *Lalla Rookh*. Il 2 gennaio 1822 scrive a Vjazemskij (XIII: 34): “Žukovskij mi fa dannare, cosa ha trovato in questo Moore? Tutto *Lalla Rookh* non vale dieci righe del *Tristram Shandy*”. Moore è poi ironicamente inserito (in rima con “amour”: “Mur / amur”) in una poesia del 1826, rimasta inedita durante la vita del poeta per il suo contenuto blasfemo e in seguito pubblicata con interventi e tagli censori (III: 45): “Sei una madonna, non v'è dubbio, [...] / ma non quella che Cristo generò [...]. / C'è un altro dio nella terrestre cerchia, / cui la beltà è devota, / il dio di Parny, Tibullo, Moore, / ed egli è in te, madre d'amor, / madonna mia!”.

Il giardino di Armida rimanda alla *Gerusalemme liberata* (XV: 53-66, XVI: 1-16), più volte tradotta in francese e in russo (1726, 1772, 1818; cfr. Pil'sčikov 2003); nel piano (1822) del poema *Mstilav* (V: 157, 504), come *Ruslan e Ljudmila* ambientato da Puškin nella Rus' kieviana, al giardino di Armida nelle Isole Fortunate allude verosimilmente l'episodio *Mstislav na ostrove naslaždenij* (*Mstislav nell'isola del piacere*) e Armida si chiama appunto la “regina” protagonista.

4. Funzionali all'intreccio sono le storie dell'eremita-indovino Finno (che svolge il ruolo di ‘aiutante dell'eroe’) e di Ratmir. Già Nabokov (Pushkin 1981, II: 255) osservava che “Finno” (etnonimo usato da Puškin in sostituzione del nome proprio) e il nome della strega Naina (che si allea con Farlaf contro Ruslan) sono ironiche deformazioni del nome del padre di Ossian, Fingal, e della madre di Carthon, Moina, nei poemi di Macpherson². Al'tsuller (2003: 209-210) ha quindi evidenziato come un episodio della storia – quando finalmente il Finno conquista il cuore di Naina, questa è diventata una vecchia repellente – volga in parodia la vicenda d'amore della tragedia di V.A. Ozerov, *Fingal* (1805).

La storia di Ratmir si articola in due parti: la prima (Canto IV, vv. 1-182), preceduta da una lunga ‘introduzione’, è riportata dall'autore, la seconda (Can-

² Nabokov aggiunge che il nome “Ratmir” è coniato su quello di “Reuthamir”, padre di Moina; tuttavia il *vijaz'* Ratmir compare nella *Istorija* di Karamzin.

to V, vv. 353-400) è narrata dalla voce del protagonista. Puškin si rivolge a Žukovskij, chiamato “nordico Orfeo”, “genio prodigioso della poesia, / cantore di misteriose visioni, / dell’amore, di sogni e di demóni, / di tombe e del paradiso abitatore, / [...] / confidente, mentore e usbergo”, scusandosi di quanto si appresta a fare: riprendere una sua celebre opera nella propria “novella amena” (“povest’ zabavnaja”) e rivestire di “splendida menzogna” (“prelestnaja obliča”) la “lira d’una musa capricciosa” (“lira musy svoenravnoj”). L’opera in questione è *Dvenadcat’ spjaščich dev* (*Le dodici vergini dormienti*), composta da due ballate, *Gromoboj* (1812) e *Vadim* (1817), e derivata da un componimento di Chr.H. Spiess (1755-1799), *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* (senza tuttavia i risvolti erotico-avventurosi dell’originale).

Che l’inizio del Canto IV costituisca una parodia della ballata di Žukovskij, *Vadim*, era già stato notato dalla critica contemporanea (cfr. Tomaševskij 1990, I: 293-297). Mi soffermo invece sulla seconda parte della storia. Quando Ruslan incontra lungo il fiume Ratmir, questi gli spiega le ragioni del mutamento, che lo ha trasformato da rivale e guerriero, animato da vana gloria bellica, in semplice e felice pescatore, innamorato d’una pastorella. Con le dodici vergini aveva trascorso ore di intensa voluttà, ma aveva depresso spada ed elmo, per vivere tra i boschi, in beata solitudine insieme a colei, che gli ha reso “la perduta giovinezza, l’amor puro e la pace”. La parodia investe così anche lo stereotipo di una *Arcadia felix*, ossia il mito pastorale della poesia classica (Teocrito, Virgilio), ripreso da Tasso nell’episodio di Erminia fra i pastori (*Gerusalemme liberata*, VII: 1-22).

Ritengo utile sottolineare un altro passo del Canto IV (vv. 142-149). Il pranzo, imbandito in onore di Ratmir nel castello dalle sue seduttrici, offre ad Aleksandr Sergeevič lo spunto per una ‘dichiarazione di poetica’, autoironica e divertita, e indica nel contempo il modello di certe scene del poema, ossia le raffinate elegie erotiche (1778) di Évariste Désiré de Forges de Parny (1753-1814). Scrive Puškin: “Omero io non sono: in versi elevati / egli solo poteva cantare / i pranzi dei guerrieri greci, / il suono e la schiuma delle coppe. / A me è più caro, sulle orme di Parny, / celebrare con la musa negligente / la nudità nell’ombra notturna / e il bacio del tenero amore!”.

Parny compare ripetutamente nei versi giovanili del poeta (1814-1817), è rimpianto nel terzo capitolo dell’*Onegin* (alla strofa XXIX si legge: “La penna del dolce Parny / non è più di moda ai giorni nostri”) e in uno scritto del 1830 viene paragonato a De Musset per le “immagini sensuali” (*Ob Al’fred de Mjusse* (*Su Alfred de Musset*)) (XI: 175).

5. L’esordio dei singoli canti costituisce spesso uno spazio, che Puškin riserva alle proprie battaglie letterarie. Come abbiamo visto, all’inizio del canto IV Aleksandr Sergeevič annuncia di voler rifare a suo modo *Vadim* di Žukovskij. Nel Canto II (vv.1-13) i personaggi, “rivali nell’arte bellica” e “in amore”, vengono paragonati a rivali di ben altro genere, cioè ai “cavalieri del Parnaso”: i primi si facciano pur guerra, stupiscano il mondo con le loro gesta, ma i secondi non facciano ridere la gente con “l’immodesto chiasso” delle loro dispute: litighino con cautela! Il Canto III (vv. 1-29) si apre con un attacco ai critici: l’invidia muove il

pallido Zoilo, che stronca i versi del poeta, mentre Climene ne intende a pieno il senso e versa su di essi una lacrima segreta. Il “Parnaso” è verosimilmente la casa di Gavriil Deržavin a Pietroburgo, dove dal 1811 al 1816 si riunivano i membri della *Beseda Ljubitelej Russkogo Slova* (*Colloquio degli amanti della parola russa*), capeggiati da Aleksandr Semënovič Šiškov e dal 1803 fieri oppositori dei “karamzinisti”; la figura di “Zoilo” (il retore del IV sec. a.C., detrattore di Omero) allude alle loro critiche velenose e insensate. Nella mitologia greca il nome di Climene indica varie figure femminili. Ma qui, a mio avviso, il riferimento è un altro. Nei versi giovanili (1814) *Krasavice, kotoraja njuchala tabak* (*A una bellezza, che futeva tabacco*) (I: 35), ripresi e modificati per la stampa nel 1825, Puškin chiama “Climene” la principessa Elena Michajlovna Gorčakova, sorella di un suo compagno di liceo, Aleksandr Michajlovič Gorčakov, conosciuta appunto a Carskoe Selo e rincontrata a Kišinëv come moglie del colonnello Georgij Matveevič Kantakuzin (cfr. Čerejskij 1988: 116, 180; Tynjanov 1968: 62-63). In *Ruslan e Ljudmila* “Climene”, ‘dama del gran mondo’, commossa dai versi del poeta, licenziosi e infarciti di ‘indecorosi’ termini popolari, irride quindi la “lettrice” delle novelle sentimentali di Karamzin.

“Šiškovisti” e “sentimentalisti” erano stati oggetto delle pasquinate di Batjuškov, *Videnie na beregach Lety* (*Una visione sulle rive del Lete*, 1809) e *Pavec v Besede Slavjanorossov* (*Il bardo nel Colloquio degli Slavorussi*, 1812). Nel 1815-16 era divampata la polemica di Katenin e Kjuhel’beker sulla ballata di Žukovskij. Puškin si inserisce così nella *querelle*, esaminata da Tynjanov (1973), fra *archaisty* e *novatory* sulla questione della lingua e dei generi letterari: si schiera contro i “vecchi arcaisti” (Šiškov, Chvostov, Šachovskoj, Vostokov, Šichmatov) a fianco dei “giovani arcaisti” (Griboedov, Katenin, Kjuhel’beker), sostiene l’uso del *prostoreč’e*, il nudo linguaggio popolare, e (come Šiškov) lotta contro lo “stile salottiero”, perifrastico, fondato sul “gusto” e sul “decoro”, dei karamzinisti.

6. Composto, rielaborato e ripubblicato nel corso di circa un ventennio (1817-1835), *Ruslan e Ljudmila* mostra come i principi della poetica e della polemica puškiniana rimangano sostanzialmente costanti dalla giovinezza alla maturità.

Sono rivelatori in tal senso gli epiteti, con i quali Aleksandr Sergeevič connota la propria lira e la propria musa ispiratrice. Nel poema la lira è “negligente” (“nebrežnaja”, Canto IV, v.147), “mutevole” (“nepostojannaja”, Canto V, v. 418), “lieve” e “cara” (“legkaja”, “dorogaja”, Canto VI, vv. 2, 10), dalle “pigre corde” (“lenivye struny”, Canto VI, v. 33); la musa è “leggera”, “capricciosa” (“vetrenaja”, “svoenravnaja”, Canto IV, vv. 21, 26), ma “veritiera” (“vernaja”, Canto VI, v. 4). Una “musa birichina e chiacchierina, monella” (“musa rezvaja boltunja, šalun’ja”) compare nella dedica a un amico (verosimilmente Vjazemskij) della *Gavriliada* (*Gabreleide*, 1821, II, 182, 1045). Nell’VIII capitolo dell’*Onegin* (1830), ricordando gli anni giovanili, Puškin ‘confessa’: “Una musa birichina ho condotto / al clamor di festini e d’aspre dispute” (“Ja muzu rezvuju privel / na šum pirov i bujnych sporov”), e una musa “birichina” (“rezvuška”) ispira *Domik v Kolomne* (*La casetta a Kolomna*): 1830, 1833).

Un preciso filo conduttore lega *Ruslan e Ljudmila*, “novella amena” (“povešt’ zabavnaja”) e ‘indecente’, polemica e parodica, a *Domik v Kolomne*, racconto faceto e ‘sconveniente’, polemico e parodico. Il proemio riprende la *querelle* sul contenuto e la forma metrico-ritmica del poema. Il testo è costruito sull’opposizione burlesca di due figure femminili: la protagonista, l’allegra popolana Paraša, che introduce in casa della madre un ufficiale della guardia, travestito da cuoca, è parodia delle eroine del romanzo popolare d’avventura settecentesco; l’anonima dama del *bol’šoj svet* ‘il gran mondo’, il cui altero contegno cela una triste “storia” (*povešt’*) di lunghe pene, è parodia delle eroine della *svetskaja povešt’*, la novella del gran mondo romantica. L’epilogo beffeggia la pretesa della “morale” da parte dei dotti ‘critici-giornalisti’³.

7. “Il peculiare enciclopedismo di *Ruslan e Ljudmila* – osserva Tomaševskij (1990, I: 270) – confonde il lettore”. Tuttavia i testi, che compongono il complesso montaggio del poema, costituiscono solo una parte dell’ampio bagaglio culturale di Puškin. Profondo conoscitore della letteratura europea e russa, antica e moderna, Aleksandr Sergeevič dedica a entrambe riflessioni, saggi, piani, ne recepisce, associa e rielabora i modelli in un ‘sistema’ personale. Il ‘sistema’ resta una costante della sua opera, pur contenendo elementi ‘variabili’: alcuni modelli decadono, altri permangono, altri ancora subentrano (basti pensare alla quantità di citazioni e riferimenti, che creano il tessuto compositivo – dalle epigrafi al narrato – dell’*Onegin* e delle *Povesti Belkina*).

Nella produzione dell’autore le fonti, per quanto eterogenee, si pongono in un continuo rapporto dialettico: è un rapporto ironico, parodico, polemico, e talora autobiografico. Riporto due esempi. Il tono lieto, leggero di *Ruslan e Ljudmila* sembra dissolversi nell’*Epilogo*, redatto intorno al 1820 nel Caucaso, durante l’esilio, ma incluso nel testo nell’edizione del ’28. Si susseguono tre motivi: il congedo dal racconto; la solitudine del poeta, lontano dalle rive della Neva, tra aspre vette, “dimenticato dal mondo e dalla fama”; la perdita dell’ispirazione. Inseriti nel generale contesto burlesco, questi motivi potrebbero apparire *topoi* artificiosi. Il secondo di essi compare però nella poesia *K Ovidiju* (*A Ovidio*, II: 196-198), composta tra il dicembre 1821 e il giugno 1822 a Kišinëv, nella quale Puškin, allontanato da Pietroburgo, si identifica nell’antico esule di Roma e dice: “Ignoto sarò per le nuove generazioni, / oscura vittima, morrà il mio debole genio / con una mesta vita, con una breve fama”. Nell’abbozzo dell’esordio di *Domik v Kolomne* (espunto dalla stesura finale, V, 371) Puškin scrive: “Mentre senza pietà m’ingiuriano / [...] e i pezzi grossi mi assicurano / [...] che nella casa gialla come nuova dimora / potrei finire...”. L’autografo reca un autoritratto di profilo, *vis-a-vis* con il profilo di Tasso (cfr. Fomičev 2000: 47). Nel 1829-30 Aleksandr Sergeevič, attaccato dalla critica, preoccupato per il matrimonio con Natalija Gončarova, si identifica con l’infelice Torquato, impazzito per le vicende della *Gerusalemme*

³ Dei riferimenti parodici in *Domik v Kolomne*, della polemica, che investe le opere del poeta dal 1820 agli anni Trenta, e della sua concezione dell’arte ho già discusso in un precedente lavoro. Cfr. Strano (1998: 61-94).

(secondo la leggenda per amore di Eleonora d'Este) e rinchiuso nell'Ospedale di Sant'Anna a Ferrara. La "casa gialla" è il manicomio di Pietroburgo.

Bibliografia

- Alekseev 1982: M.P. Alekseev, *Tomas Mur i russkie pisateli XIX veka*, in: M.P. Alekseev, *Literaturnoe nasledstvo*, t. 91 *Russko-anglijskie literaturnye svjazi (XVII vek – pervaja polovina XIX veka)*, Moskva 1982, pp. 657-824.
- Al'tšuller 2003: M.G. Al'tšuller, *Meždu dvuch carej. Puškin v 1824-1836 gg.*, Sankt-Peterburg 2003.
- Casti 1804: G.B. Casti, *Novelle*, I-III, Parigi 1804.
- Casti 1978: G.B. Casti, *Gli animali parlanti*, a cura di G. Muresu, Ravenna 1978.
- Čerejskij 1988: L.A. Čerejskij, *Puškin i ego okruženie*, Leningrad 1988.
- De Michelis 2001: C.G. De Michelis, *La "Papessa Giovanna" di A. Puškin*, in: P. Buoncristiano (a cura di), *Puškin, la sua epoca e l'Italia*, Soveria Mannelli 2001, pp. 141-150.
- Fomičev 2000: S.A. Fomičev, *Rannie redakcii poëmy "Domik v Kolomne"*, Vypusk tretij, Sankt-Peterburg 2000 (= Serija "Neizdannij Puškin").
- Fomičev 2007: S.A. Fomičev, *Puškin i drevnerusskaja literatura*, in: S.A. Fomičev, *Puškinskaja perspektiva*, Moskva 2007, pp. 15-51.
- Pil'sčikov 2003: I.A. Pil'sčikov, *Batjuškov i literatura Italii*, Moskva 2003.
- Pushkin 1981: A. Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, translated from the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov, I-II, Princeton 1981.
- Puškin 1937-1949: A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVII, Moskva 1937-1949 (reprint: Moskva 1994-1997).
- Rovinskij 2002: D. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, I-II, Sankt-Peterburg 2002.
- Strano 1998: G. Strano, *Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento*, Caltanissetta-Roma 1998.
- Strano 2007: G. Strano, *Virago, papesse, giudee. Kapnist, Puškin, Bulgarin*, in: A. Zimbone (a cura di), *Emmanuil Roidis. Cento anni dopo (1904-2004)*, Atti dell'Incontro Internazionale, Catania, 26-28 novembre 2004, Catania 2007, pp. 111-118 (= Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 10).

- Tomaševskij 1990: B. Tomaševskij, *Puškin*, I-II, Moskva 1990².
- Tynjanov 1968: Ju. Tynjanov, *Puškin*, in: Ju. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, pp. 61-116.
- Tynjanov 1973: Ju.N. Tynjanov, *Gli arcaisti e Puškin*, in: M. Di Salvo (a cura di), *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Torino 1973, pp. 3-136.

Abstract

Giacoma Strano

European and Russian sources in Ruslan and Ludmila by Pushkin

Analysis of the Pushkinian text reveals a complex montage of various components. If the dedication and the theme recall Casti's novellas, the narrator cat of the prologue refers to celebrated fables (Tieck, Perrault, Hoffmann) and in general to Russian folklore. The events and the battle scenes come from chronicles, from the *Pesn' o polku Igoreve*, from the *Pesn' o Mamaevom pobojšče*, Ruslan's deeds from the *lubočnaja literatura*. The images of the "lascivious East" lead to well known models (Moore, Byron, Goethe), the eroticism of some descriptions recall Parny. Quotations (Macpherson, Ozerov, Tasso) and references (Žukovskij, *archaisty* and *novatory*) are in the weave of the individual cantos. In the narration European and Russian sources are arranged in a continuous dialectic, ironic, parodic, polemic relationship. In this, as in other works, Pushkin receives, associates and reworks the models into a particular 'system' that connotes his poetics.