

I SONETTI DI PUŠKIN

Rosella Winternitz De Vito

Argomento di questa relazione è l'analisi dei sonetti di Puškin. Prima di entrare in merito, ritengo però opportuno fare una breve introduzione sull'evoluzione della forma poetica del sonetto in Russia prima di Puškin.¹

L'approccio alla forma poetica del sonetto, con passi ancora incerti, inizia in Russia nel Settecento, nell'epoca del Classicismo, con Trediakovskij e Sumarokov. Sulle orme di Sumarokov, si rivolgono al sonetto V. N. Majkov, M. M. Cheraskov e A. A. Rževskij che lo rielabora tecnicamente.

Con Deržavin, che poeta maturo traduce tre sonetti del Petrarca, il quale già cominciava ad essere studiato in Russia, inizia a formarsi un'era più definita per quanto riguarda questo genere poetico. Nel 1794 I. A. Krylov traduce un sonetto del Petrarca, *K Nine*, e nel 1815 Batjuškov, che conosceva la letteratura e la lingua italiana, traduce il Petrarca e scrive un articolo sul poeta italiano. Nel XIX secolo A. N. Majkov, V. P. Burenin e altri tradussero il Petrarca. La sua forma del sonetto fu assunta in epoca romantica come la forma canonica di riferimento del sonetto russo originale. I sonetti di Del'vig infatti, pubblicati nel 1822, che costituirono un avvenimento letterario, realizzano il canone petrarchesco e possono essere considerati esempio di rigoroso sonetto originale nella tradizione russa.

Un avvenimento letterario che contribuisce a portare alla ribalta il sonetto in Russia è senz'altro la pubblicazione nel 1826 a Mosca in

¹ Per una breve storia del sonetto in Russia nell'epoca che ci interessa, cf. B. Romanov, *Russkij sonet*, in *Russkij sonet. Sonety russkich poetov XVIII-načala XX veka*, a cura di B. Romanov, Moskva 1983, pp. 3-24; M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, Moskva 1984, pp. 100-101, 156-158.

lingua polacca dei *Sonety Krymskie* (Sonetti di Crimea) di Adam Mickiewicz e la loro traduzione in lingua russa eseguita da Illičevskij e pubblicata in “Severnye cvety na 1828 god”. Tuttavia il sonetto in Russia nei primi decenni dell’Ottocento non è ancora un genere poetico riccamente usato. In fin dei conti i bei sonetti di Del’vig del 1822 erano solo 4 (ne scrisse 6 in tutto)² e lo stesso Puškin scrisse solo 3 sonetti nel 1830. E non sono questi tra i poeti meno prolifici di questo genere. Comunque negli anni venti diversi poeti scrivono sonetti, da V. I. Tumanskij a P. A. Katenin, P. A. Pletnëv, V. I. Kozlov, D. V. Venevitinov, N. M. Jazykov e altri.

M. L. Gasparov osserva che nel romanticismo russo il sonetto con la sua origine italiana cresce nell’opinione generale e da gioco da salotto diventa portatore della vera poesia. Tuttavia mentre presso i romantici inglesi e tedeschi esso era di gran moda, l’affermazione del sonetto in Russia non si verificò senza resistenza: soprattutto i più importanti poeti (per es. Žukovskij, Vjazemskij, Lermontov, Baratsinskij) rimangono freddi nei confronti del sonetto, di cui vengono a non rispettare la forma fissa nelle rare e sporadiche sue applicazioni. Secondo Gasparov dunque: l’epoca del romanticismo russo “proprio non credè” immagini e modelli di questo genere poetico che avrebbero potuto costituire la base di una tradizione ininterrotta.³

Questo giudizio pone qui il problema delle deviazioni dal canone che ci introdurrà direttamente nel nostro argomento, i sonetti di Puškin, e il problema della continuità della tradizione che rimanderemo alle conclusioni.⁴

² I sonetti di Del’vig del 1822 sono: *Vdochnovenie, N. M. Jazykovu, Sonet* (“Zlatelych kudrej prijatnaja nebrežnost”), *Sonet* (“Ja plyn odin s prekrasnoju v gondole”). Del’vig aveva già scritto un sonetto datato “Maj 1817”, *K A. D. Illičevskomu*. Ne scrisse un altro nel luglio 1827 intitolato di nuovo *Sonet* (“Cto v dali blesnulo i dymitsja?”), in A. A. Del’vig, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959, pp. 163-165, 115, 195. Il 16 novembre 1823 Puškin scrisse una lettera a Del’vig “Iz Odessy v Peterburg”, nella quale lodava i suoi bei sonetti del ‘22 e apprezzava il ricordo della loro amicizia espresso nel sonetto *N. M. Jazykovu* (cf. A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, Moskva-Leningrad 1949, t. X, p. 71).

³ Cf. M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., pp. 157-158.

⁴ Per una descrizione del canone petrarchesco assunto in Russia, cf. B. Romanov, *Russkij sonet*, cit., pp. 4-7; ma per le caratteristiche canoniche del sonetto e per le sue caratteristiche più generalmente intrinseche legate al contenuto e alla sua organizzazione, cf. i saggi tutt’ora attuali di L. Grossman, *Poetika russkogo soneta*,

La letteratura critica finora, per lo più soffermandosi sul complesso delle poesie di Puškin, o specificatamente sulla filosofia del sonetto, affronta la problematica di questi sonetti con uno sguardo d'insieme e con una prospettiva più generale.⁵ Questa relazione mi offre l'opportunità per un'analisi dettagliata del problema.

I tre sonetti di Puškin (*Sonet, Poetu, Madona*) pur avendo come riferimento il canone petrarchesco, variano dal canone ognuno in modo diverso e si differenziano strutturalmente ognuno nei confronti dell'altro, così che per giungere ad individuare la caratteristica comune è necessario affrontarne separatamente l'analisi. Non vedo nella deviazione formale del sonetto dal canone una menomazione del suo rigore originario (penso ai grandi sonetti della tradizione poetica inglese e francese).⁶ Vedo invece ognuno dei sonetti di Puškin come un campione rigoroso della produzione poetica dell'autore e una particolare realizzazione del genere poetico adottato.

in *Bor'ba za stil'*, Moskva 1927, pp. 122-144, e di J. R. Becher, *Filosofija soneta, ili malen'koe nastavlenie po sonetu*, "Voprosy literatury" (1965), 10, pp. 190-208; saggio che è una traduzione parziale di *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettelehre. Ein Versuch*, in "Sinn und Form" 8, (1956), pp. 329-351.

⁵ Cf. B. Romanov, *Russkij sonet*, cit., pp. 11-12; L. Grossman, *Poetika russkogo soneta*, cit., pp. 136-139; M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., dove i sonetti di Puškin sono appena citati alla p. 158; V. S. Nepomnjaščij, *Iz nabroskov o lirike Puškina*, in *Moskovskij puškinist IV*, Ežegodnyj sbornik, Moskva 1997, pp. 191-219, cf. in particolare le pp. 208-216. In altra copiosa e fondamentale letteratura critica sulla poesia di Puškin i suoi sonetti non sono quasi presi in considerazione, il che vuol dire che essi costituiscono un problema critico a parte, legato appunto specificatamente alla forma poetica adottata. Un caso a sé è costituito dal saggio di N. Jakovlev, *Iz razyskanij o literaturnych istočnikach v tvorčestve Puškina*, in *Puškin v mirovoj literature. Sbornik statej*, Leningrad 1926, 1. *Sonety Puškina v sravnitel'no-istoričeskom osveščanii*, pp. 113-132, dove l'autore, prescindendo dall'analisi dei testi poetici, parla dettagliatamente di quelle che egli ritiene 'le fonti' dei sonetti di Puškin. Nella mia relazione intendo, ovviamente, rilevare l'originalità di queste composizioni puškiniane.

⁶ Per quanto il sonetto si distingue per l'ubbidienza a un canone fisso, sono molte le deviazioni dal canone operate dai vari poeti che l'hanno adottato nei diversi paesi europei, come bene si evince per es. dai trattati sul sonetto francese e su quello inglese che cito di seguito: la voce *Sonnet*, in H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris 1961, pp. 381-396; J. Fuller, *The Sonnet*, London-New York, 1980. Voglio ricordare a questo proposito anche i famosi saggi di R. Jakobson su Dante, Shakespeare e Baudelaire.

Il sonetto intitolato *Sonet* (Il sonetto), datato 15 aprile 1830, fu pubblicato sul n. 8 del "Moskovskij vestnik" del 1830 e poi in *Stichotvorenija A. Puškina* del 1832 nella sezione delle poesie del 1830.⁷

Prima di passare all'analisi di questo sonetto, ritengo di dover accennare a un argomento specifico toccato dalla letteratura critica, e di commentarlo. N. Jakovlev nel 1926 e L. Grossman nel 1927 rilevano a proposito di questo sonetto, oltre l'influenza di Wordsworth, l'influenza del poeta e critico francese Charles Augustin de Sainte-Beuve, che nel 1829 aveva pubblicato *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, edizione posseduta da Puškin.⁸ In quest'opera Sainte-Beuve aveva prodotto sue "traduzioni" di alcuni sonetti di Wordsworth, tra cui appunto il sonetto che inizia col verso "Scorn not the sonnet; critic, you have frowned", che Puškin cita in lingua originale come epigrafe del suo *Sonet*. Lo stesso Jakovlev, pur ipotizzando come primaria la conoscenza del componimento di Sainte-Beuve, poiché Puškin cita il testo originale del sonetto di Wordsworth, riconosce come dato di fatto la sua effettiva conoscenza della poesia di Wordsworth. Posizione confermata più tardi da Tomaševskij in un saggio pubblicato nel 1958.⁹

D'altro canto della profonda conoscenza della lingua e della letteratura inglese presto acquisita da Puškin scrivono per esempio sia V. Žirmunskij nel 1924 nel suo famoso saggio *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*,¹⁰ sia B. V. Tomaševskij nel suo saggio *Puškin*

⁷ A. S. Puškin, *Sonet*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, AN SSSR, t. III, Moskva 1948-49, p. 214, cf. anche le pp. 803 e 1205. Cito i tre sonetti di Puškin da questa edizione. Cf. anche A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit., t. III, p. 504.

⁸ N. Jakovlev, *Iz razyskanij o literaturnych istočnikach v tvorčestve Puškina*, cit., pp. 122-129, in particolare p. 126; cf. L. Grossman, *Poetika russkogo soneta*, cit., p. 126, ma anche il giudizio molto equilibrato espresso da B. Romanov, *Russkij sonet*, cit., pp. 11-12.

⁹ Cf. B. V. Tomaševskij, *Strofika Puškina*, in *Puškin. Issledovanija i materialy*, Moskva-Leningrad 1958, p. 96.

¹⁰ V. Žirmunskij, nel saggio *Bajron i Puškin*, Leningrad 1924, esprime un giudizio interessante che sottintende l'ottima conoscenza della lingua inglese da parte di Puškin: "Byron mostrò la strada, aprendogli completamente una lunga via e portandolo fuori dall'influenza francese sotto la quale egli si trovava nei primi anni della sua attività" (p. 33), e ancora egli afferma che "Puškin come poeta imparò da Byron" (p. 17) tanto da porsi come "suo continuatore".

i Francija,¹¹ pubblicato nel 1960, pur focalizzandosi sul costante interesse di Puškin per gli eventi letterari francesi. Testimone del precoce interesse di Puškin per la lingua inglese è anche il repertorio di B. L. Modzalevskij, *Biblioteka A. S. Puškina* (S. Peterburg 1910),¹² nel quale la raccolta puškiniana delle opere in inglese inizia con *The Lady of the Lake* di Walter Scott, edizione datata “Edimburg 1810”.

Osservo che lo stesso Puškin in *Sonet* ci segnala la sua conoscenza diretta della poesia di Wordsworth non solo con l’epigrafe che è costituita dalla citazione della prima parte del primo verso del sonetto inglese, in lingua originale, seguita dal nome dell’autore, ma anche dalla seconda quartina, che interpreta lo spirito della poesia del poeta inglese e motiva il profondo apprezzamento di Puškin. Puškin d’altro lato effettivamente dimostra un notevole interesse per l’opera di Sainte-Beuve. Ne parla Tomaševskij¹³ e ne è testimonianza l’esistenza nella biblioteca puškiniana sia della prima edizione di *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, datata “Paris 1829” sia della seconda edizione, “Paris 1830”, e di alcune opere critiche dello stesso autore francese.¹⁴ È quindi indubbia anche la conoscenza da parte di Puškin della poesia di Sainte-Beuve. Tuttavia non si può dire che Puškin “imiti” i due poeti, egli si limita piuttosto a prendere, pur trasformandole, sia da Wordsworth sia da Sainte-Beuve poche singole idee, mentre il suo componimento assume un carattere precipuamente originale.

Sonet di Puškin, dunque, porta come epigrafe la prima parte del primo verso del sonetto di Wordsworth del 1827 che prende il titolo appunto dal primo verso *Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned*,¹⁵ ma dal sonetto di Wordsworth trae solo una vaga idea, mentre

¹¹ Cf. B. V. Tomaševskij, *Puškin i Francija*, Leningrad 1960, p. 62.

¹² Sono molte e varie le opere in lingua inglese annotate in questo repertorio della biblioteca puškiniana, edizioni datate tra il 1810 e il 1835.

¹³ B. V. Tomaševskij in diversi passi di *Puškin i Francija* parla dell’interesse di Puškin per l’opera critica di Sainte-Beuve.

¹⁴ Cf. B. L. Modzalevskij, *Biblioteka A. S. Puškina*, SPb. 1910, pp. 328-329, dove sono annotate anche due opere critiche di Sainte-Beuve: *Critiques et portraits littéraires*, Paris 1836, e *Tableau historique et critique de la poésie Française et du theatre Français au Seizième siècle*, Paris 1828.

¹⁵ Cf. W. Wordsworth, *Scorn not the Sonnet; Critic you have frowned*, in *The Poems*, a cura di J. O. Hayden, vol. II, New York 1977, p. 635. Questo sonetto, come

se ne differenzia decisamente: a) per il titolo, *Sonet*, che ha un significato pregnante, mentre il sonetto di Wordsworth prende il titolo dal primo verso; b) per la rima decisamente diversa, che nel sonetto di Wordsworth suona abba+acca+ded+eff; c) per la scelta e la disposizione del materiale. Per quanto anche Wordsworth offra una visione storica del problema del sonetto, cita a caso i suoi esempi del passato, nell'ordine Shakespeare, Petrarca, Tasso, Camões, Dante, Spenser, Milton, seguendo la particolare logica del proprio pensiero. Puškin invece, citando nell'ordine Dante, Petrarca, Shakespeare, Camões, lo stesso Wordsworth, Mickiewicz, Del'vig, con rigore da storico ci racconta una storia del sonetto, tracciandone il percorso europeo dall'Italia alla Russia moderna.

Venendo a parlare di un rapporto del sonetto di Sainte-Beuve in questione col sonetto di Puškin, emerge soltanto un particolare. Il sonetto di Sainte-Beuve *Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur*,¹⁶ che imita il sonetto di Wordsworth già menzionato, citando pedissequamente gli stessi autori, contraendoli nelle due quartine e nella prima terzina, ha come idea originale quella di introdurre nella seconda terzina, a chiusura del componimento, il ricordo celebrativo di due poeti francesi della Pléiade (seconda metà del XVI sec.), Du Bellay e Ronsard. Anche Puškin nell'ultima terzina del suo sonetto introduce un suo autore nazionale e un accenno a una specifica polemica letteraria nazionale, ma entrambi a lui contemporanei. Ecco che mentre egli sembra utilizzare l'idea altrui se ne differenzia nettamente per l'ispirazione.

Ora analizziamo questo sonetto di Puškin cominciando dal contenuto, cercando di semplificare. Con la citazione di Wordsworth in epigrafe, "Scorn not the sonnet, critic", Puškin enunzia una problematica riguardo a questo genere poetico, che rimane in margine, non entra cioè nel contenuto esplicito della poesia. Nella poesia invece, con una sistematica carrellata storica pone in primo piano l'importanza di questo genere per gli autori che se ne sono serviti e la sua adeguatezza a esprimere la profondità, la gravità e la pienezza del loro

già detto, è del 1827 e fu incluso dall'autore nei "Miscellaneous Sonnets".

¹⁶ Sonetto citato in lingua originale in N. Jakovlev, *Iz razyskanij o literaturnych istočnikach v tvorčestve Puškina*, cit., pp. 123-124. La rima di questo sonetto è abba+abba+ccd+ced, è quindi diversa da quella del sonetto di Wordsworth e molto diversa da quella del sonetto di Puškin.

pensiero e del loro sentimento. Tuttavia la problematica riguardo il sonetto sottende l'intera poesia ed è contenuta nel titolo, che ha significato pregnante: non indica infatti semplicemente il genere poetico adottato, ma “significa” propriamente “il sonetto”, il suo modo, il suo senso, la sua storia non altrimenti che la stessa poesia.

Puškin comincia dunque “Surovyj Dant ne preziral soneta” (*Il severo Dante non dispreggiò il sonetto*). Il sonetto dunque ha inizio in Italia e Dante ne è il più famoso dei primi rappresentanti. L'aggettivo “surovyj” (severo), come fa osservare B. M. Gasparov,¹⁷ è un aggettivo chiave nell'opera di Puškin, che indica una caratteristica positiva e propria del vero poeta, giovane, sempre in opposizione e in lotta, capace di esercitare il proprio giudizio sulla realtà circostante, giudizio che ha una sua autorevolezza morale. Questo “surovyj” corrisponde infatti all'aggettivo “ugrjum” (accigliato), che nel sonetto *Poetu* (Al poeta), indica un attributo precipuo del poeta. Nel secondo verso Puškin cita il Petrarca: “V nëm žar ljubvi Petrarka izlival” (*Petrarca in esso l'ardore dell'amore effuse*). Nel terzo verso cita Shakespeare come l'autore della più alta sintesi della tragedia “Igru ego ljubil tvorec Makbeta” (*Amò il suo gioco il creatore di Macbeth*), nel quarto la profondità e la tristezza del pensiero di Camões: “Im skorbnu mysl' Kamoens oblekal” (*Con esso Camões abbigliava il triste pensiero*).

Nella prima quartina quindi Puškin traccia una storia europea del passato del sonetto e contemporaneamente osserva la drammaticità della condizione emozionale umana in questo passato. Ad essa si contrappone infatti la seconda quartina, che inizia semplicemente “I v naši dni plenjaet on poeta”, e richiamando la poesia di Wordsworth, secondo una propria visione, disegna una posizione interiore moderna più serena e aperta alla speranza:

И в наши дни пленяет он поэта:
 Вордсворт его орудием избрал,
 Когда вдали от суетного света
 Природы он рисует идеал (III, 214).¹⁸

¹⁷ Per il particolare valore dell'aggettivo *surovyj* e per la concezione di Dante in Puškin, cf. B. M. Gasparov, *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, Wien 1992, pp. 220-221.

¹⁸ “Anche ai nostri giorni esso affascina il poeta: / Wordsworth lo scelse come

Questo lavoro creativo dell'umanità è segnato dallo spasimo della fatica. Nella prima terzina infatti, nell'alato riferimento ai *Sonety Krymskie* di Mickiewicz, è indicato lo sforzo del ricoprire con la propria mente distanze geografiche, storiche e culturali che l'epoca moderna comporta e la conseguente necessità di fermare l'istante dell'ispirazione e la difficoltà di usare questo "razmer stesnënyj", questa "misura costretta", costituita dalla forma fissa del sonetto: forma fissa sia riguardo la struttura metrica e la rima sia per quanto riguarda l'organizzazione al suo interno del contenuto.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
 Певец Литвы в размер его стесненный
 Свои мечты мгновенно заключал.¹⁹

Nella seconda terzina assistiamo a un duplice ribaltamento:

У нас еще его не знали девы,
 Как для него уж Дельвиг забывал
 Гекзаметра священные напевы.²⁰

Il primo ribaltamento è nel tono che si fa gioioso, per l'immagine delle fanciulle unita all'immagine dell'amico della sua giovinezza, Del'vig, famoso per i suoi sonetti del 1822 ma anche poeta di esami, un omaggio dunque ai sogni comuni e all'apprezzamento reciproco.

Il secondo ribaltamento è costituito dal fatto che l'ultimo verso, "Gekzametra svjaščennye napevy", sposta la polemica sul sonetto cui accenna Wordsworth in Inghilterra alla effettiva questione sorta con definizione in Russia nel secondo decennio del secolo a proposito dell'uso dell'esametro.²¹ E ci sembra che qui Puškin alluda alla capa-

strumento, / quando lontano dal vano mondo / della natura egli disegna l'ideale".

¹⁹ "All'ombra delle montagne della Tauride lontana, / il cantore di Lituania nella sua misura costretta / racchiuse di getto le sue fantasie".

²⁰ "Da noi ancora non lo conoscevano le fanciulle, / mentre per lui Del'vig già dimenticava / dell'esametro le sacre melodie".

²¹ Sulla questione attiva in Russia nei primi decenni del secolo sull'uso dell'esametro, le cui associazioni tematiche riportavano non alla poesia tedesca, ma all'antica poesia greca, cf. M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., pp. 125-126. La questione, che viene posta in modo sistematico nel 1813 da S. Uvarov in *Pis'mo k N. I. Gnediču o grečeskom ekzamate*, portò come risultato concreto alla

cità di esprimere “svjaščennye napevy”, sacre melodie, anche del sonetto, che è in questo luogo il tema appassionato del suo discorso.

Quindi per l'organizzazione del contenuto disposto nelle quartine e nelle terzine, la forma tradizionale del sonetto è rispettata in modo molto rigoroso. Per quanto riguarda la misura metrica, Puškin in questo sonetto usa la pentapodia giambica con alternanza di rime maschili e femminili. Lo schema della rima è il seguente ed è molto interessante: abab+abab+čcb+dbd. Puškin cioè segue uno degli schemi canonici, senonché nelle due terzine, pur usando tre rime, una di queste non è una rima nuova. Essa assolve quindi la funzione di una cornice che racchiude l'intero componimento. La misura del sonetto di Puškin risulta ancor più “razmer stesněnnyj” che nel canone tradizionale.

Il sonetto *Poetu* (Al poeta) porta la data di composizione del 7 luglio 1830. Il sonetto stesso fu pubblicato dapprima nell'almanacco “Severnye cvety na 1831 god” (SPb. 1830) e poi nel 1832 in *Stichotvorenija A. Puškina* nella sezione delle poesie del 1830.²² La poesia richiamò degli attacchi a Puškin sulle pagine del “Moskovskij Telegraf” e di “Severnaja pčela”, dove fino ad allora erano state pubblicate recensioni entusiaste delle sue opere.²³

Anche a proposito di questa poesia N. Jakovlev ipotizza l'influenza di un componimento di Sainte-Beuve, “traduzione” a sua volta di un sonetto di Wordsworth, pubblicato anch'esso nella sua opera del 1829.²⁴ Tuttavia, a mio avviso in questo caso è senz'altro più prudente e più esatto parlare semplicemente di analogia tematica. I temi e i concetti che sono centrali in questo sonetto di Puškin sono infatti già elaborati compiutamente in altre sue poesie, la cui composizione risale ad anni precedenti.

traduzione dell'*Iliade* in esametro russo condotta da Gnedič e pubblicata integralmente nel 1829. Più tardi Žukovskij userà questa misura per tradurre l'*Odissea* (1841-49). Tra i giovani poeti dell'epoca Del'vig usò l'esametro.

²² A. S. Puškin, *Poetu*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., t. III, p. 223; cf. anche le pp. 827-828 e 1209.

²³ A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit., t. III, pp. 505-506.

²⁴ Cf. N. Jakovlev, *Iz razyskanij o literaturnych istočnikach v tvorčestve Puškina*, cit., pp. 122-123.

Osservo in primo luogo che la costruzione di *Poetu* è a catena. Ogni strofa è ben conclusa in se stessa per il senso, ma per quanto riguarda il contenuto, la seconda, la terza e la quarta strofa sono una precisazione del contenuto semantico dell'ultimo verso rispettivamente della prima, della seconda e della terza strofa.

La poesia è composta in esapodie giambiche e lo schema della rima è abab+abba+ccd+eed; le due quartine cioè hanno uno schema diverso, il che è anomalo, mentre, seguendo il canone, le due terzine sono costruite con tre rime nuove.

Il sonetto è intitolato al dativo "Poetu", nella forma epistolare, e la poesia è scritta in seconda persona nella forma del messaggio diretto. E può essere considerata nel suo contenuto concettuale una evoluzione e una precisazione riguardo la missione del poeta già espressa in *Poet* (1827), *Čern'* (1828), *Prorok* (1826).

Il sonetto prende l'avvio con un nominativo-vocativo "Poet!", che seguito dal punto esclamativo assume un valore pregnante ed acquista una connotazione contemplativa del concetto che la parola esprime. Fatto questo, sul quale torneremo, che risulterà significativo sotto l'aspetto compositivo e strutturale dell'intera poesia:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и игрюм (III, 223).²⁵

"Tvërd, spokoen i ugrjum", irremovibile, calmo e accigliato, sono evidenti attributi regali, ma qui si parla di regalità dello spirito. Segue infatti la seconda strofa dove il poeta è detto un re che non ha bisogno di una corte che lo lodi e lo incensi:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.²⁶

²⁵ "Poeta! Non apprezzare l'amore popolare. / Passerà delle fervide lodi il fugace fragore; / udrai la sentenza dello sciocco e il riso della gelida folla, / ma tu rimani irremovibile, calmo, e accigliato".

²⁶ "Tu sei un re: vivi da solo. Per una libera strada / v'è dove ti porta la libera mente / perfezionando i frutti dei prediletti pensieri / senza bisogno di premi per la nobile azione".

Eppure il concetto di “premio” implica il concetto di giudizio sull’azione compiuta. Leggiamo allora la prima terzina:

Они в самом себе. Ты сам свой высший судъ
 Всех строже оценить умешь ты свой труд.
 Ты им доволен ли, взыскательный художник?²⁷

La seconda terzina inizia con una apparente ripetizione semantica, la parola “доволен” (soddisfatto), che viene invece proprio semanticamente modificata rispetto al precedente dalla forte diversificazione che il poeta imprime alla sua intonazione. Nel verso precedente l’intonazione infatti è dubitativa. Qui l’intonazione risulta affermativa, e con entusiastico stupore:

Доволен? Так пускай толпа его бранит
 И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
 И в детской резвости колеблет твой треножник.²⁸

L’interrogativo pieno di stupore “Dovolen?” (Sei soddisfatto?) prelude a un ribaltamento tonale. Il poeta pur ribadendo concettualmente il disprezzo per la folla che non comprende e il concetto di sacralità e di ritualità religiosa del lavoro poetico, già espresso nelle poesie che ho sopra ricordato, esprime un guizzo gioioso e ottimista nell’ultimo verso, che è una novità in questo contesto tematico.

Il biasimo della folla è considerato un infantile ruzzare che scuote il tripode creativo, che cioè, come il gioco, anche violento, dei bambini, è fonte di stimolo, di vita, di creatività. L’immagine del poeta circondato dall’infanzia e stimolato nel suo lavoro ha certamente la sua origine biografica, nelle aspettative che in quel momento della sua vita Puškin formulava nei confronti del suo fidanzamento e del futuro matrimonio.²⁹ Essa esprime un progetto di stabilità, di felicità per-

²⁷ “Essi sono in te stesso. Tu stesso sei il tuo giudice supremo; / più severamente di tutti sai valutare il tuo lavoro. / Ne sei forse soddisfatto, artista esigente?”.

²⁸ “Sei soddisfatto? Allora lascia che la folla lo biasimi, / e sputi sull’altare dove il tuo fuoco arde, / e in un infantile ruzzare faccia vibrare il tuo tripode”.

²⁹ Ricordo che il 6 maggio 1830 Puškin aveva sottoscritto l’impegno di matrimonio con Natal’ja Nikolaevna Gončarova, divenendone ufficialmente il fidanzato, ma già il 1 maggio 1829 aveva chiesto la mano di Natal’ja ricevendone una risposta indefinita. Il matrimonio sarà poi celebrato il 18 febbraio 1831 a Mosca (Cf. Ju. M. Lotman, *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja*, Leningrad 1983, trad. ital. *Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin*, Padova 1990, pp. 147-177). Osservo per altro

sonale, di feconda attività creativa; il desiderio quindi che l'amore e il matrimonio gli permettano di ben lavorare. Tema cui Puškin accenna anche nel terzo sonetto, *Madona*, dedicato appunto alla fidanzata.

Questo sonetto dunque, nonostante la struttura "a catena" che ho rilevato fin dall'inizio, presenta una viva dialettica interna tra le varie strofe, il che corrisponde in pieno alla filosofia del canone.

Il sonetto *Madona* (Madonna) fu composto da Puškin subito dopo il sonetto *Poetu*, l'8 luglio 1830, e fu pubblicato per la prima volta nell'almanacco "Sirotko" del 1831. A causa di errori comparsi in quella pubblicazione, fu poi pubblicato, emendato, in "Literaturnaja gazeta", 1831, n. 15, del 12 marzo. Fu poi inserito in *Stichotvorenija A. Puškina* del 1832 tra le poesie datate 1830.³⁰

Anche questo sonetto merita un discorso a se stante per quanto riguarda la composizione e la struttura della rima. Come *Poetu* è scritto in esapodie giambiche, e lo schema della rima, discostandosi dal canone, è diversificato tra la prima e la seconda quartina (ma in modo inverso rispetto al sonetto precedente), mentre risulta fedele al canone per quanto riguarda le due terzine: abba+abab+ccd+ede.

Rispetto all'organizzazione delle strofe e al loro contenuto, abbiamo la prima quartina ben conclusa in se stessa:

He множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному суждению знатоков (III, 224).³¹

che l'"infantile ruzzare" della folla nella poesia di Puškin trova una analogia nella espressione di Sainte-Beuve "ces rires d'enfants" attribuiti alla folla che deride il poeta (Cf. Sainte-Beuve, *Quand le Poète en pleurs, à la main une lyre*, cit. in N. Jakovlev, *Iz razyskanij o literaturnych istočnikach v tvorčestve Puškina*, cit., p. 123).

³⁰ A. S. Puškin, *Madona*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., t. III, p. 224; v. anche le pp. 828-830 e 1210-1211. Cf. anche *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit., t. III, p. 506.

³¹ "Non con numerosi quadri di antichi maestri / ho sempre desiderato abbellire la mia dimora, / perché superstizioso li ammirasse il visitatore, / attento al ponderoso giudizio dei conoscitori".

A questa prima quartina si oppone il concetto contenuto nella seconda, che non si conclude in essa, ma continua ad occupare il suo spazio nella seguente prima terzina, per cui le due strofe non hanno senso compiuto l'una senza l'altra, evidente violazione del canone:

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Почистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.³²

La seconda terzina esprime il sentimento intimo del poeta e la sua visione personale del problema, oggetto di riflessione. Costituisce una conclusione ad effetto che stupisce l'osservatore e assolutizza l'immagine:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.³³

Il titolo del sonetto ricalca la parola italiana "Madonna", che indica l'appellativo della Vergine Madre di Dio, ma che in italiano significa anche semplicemente "mia signora" (mea domina), e con uso arcaico può essere riferita anche a una persona vicina e reale.

La prima quartina, che rappresenta l'usuale superficiale situazione mondana e la profonda indifferenza del poeta a riguardo, introduce l'oggetto: i quadri degli antichi maestri, tra i quali ovviamente quelli di argomento sacro.

Nella seconda parte del sonetto, la seconda quartina e la prima terzina, che oppone alla prima parte l'intima confessione del poeta, si arriva alla determinazione dell'unico sacro quadro che il poeta vor-

³² "Nel mio semplice angolo, nel corso dei lenti lavori, / di un solo quadro desideravo in eterno essere spettatore, / di uno solo: perché me dalla tela, come dalle nuvole, / la Purissima e il nostro divino Salvatore — / lei con maestà, lui con l'intelletto negli occhi — / guardassero, miti, nella gloria e nei raggi, / soli, senza angeli, sotto la palma di Sion".

³³ "Si son compiuti i miei desideri. Il Creatore / te a me ha assegnato, te, mia Madonna, / della più pura grazia la più pura raffigurazione".

rebbe contemplare come propria esclusiva benedizione, rappresentante la Madonna e il bambino, la “Prečistaja” e il nostro “božestvennyj spasitel”.

La terza parte, la seconda terzina, conclude con l'accostamento della immagine della propria futura sposa, per lui benedizione del Signore, alla Vergine del quadro ideale a lui benedicente. Ma in questo accostamento la grande finezza verbale del poeta esalta la sua amata senza violare l'intangibilità del sacro. La Vergine Madre di Dio è infatti in assoluto “Prečistaja”, una particolare forma di superlativo rituale che indica in questo caso “l'ultrapura”, qualcosa che va al di là del concetto umano di purezza, la sua sposa è indicata invece con un semplice superlativo assoluto, “čistejšej prelesti čistejšij obrazec” (della più pura grazia la più pura raffigurazione).

“V prostom uglu moëm, sred medlennyh trudov” (Nel mio semplice angolo, nel corso dei lenti lavori). Di nuovo, come nella poesia *Poetu*, Puškin esprime l'aspettativa che il felice matrimonio renderà più agevole il suo lavoro. E non posso non osservare che i “lenti lavori” di Puškin è una espressione analoga a quella del Leopardi, “le sudate carte” nella poesia *A Silvia*. Il proprio lavoro ispirato dall'amata, simbolo di Grazia.³⁴

Puškin nel suo sonetto parla dunque del suo amore per Natal'ja Gončarova e della idealizzazione che il poeta ne compie come sua futura sposa. In una lettera scritta da Puškin a Natal'ja pochi giorni dopo la composizione del sonetto, il 30 luglio 1830, “Iz Peterburga v Moskvu”, fra annotazioni di carattere mondano e quotidiano Puškin le parla appunto di un quadro che l'aveva affascinato:

Je vais peu dans le monde. On vous y attend avec impatience. Les belles dames me demandent à voir votre portrait, et ne me pardonnent pas de ne pas l'avoir. Je m'en console en passant des heures entières devant une madone blonde qui vous ressemble comme deux gouttes d'eau, et que j'aurais achetée, si elle ne coûtait pas 40.000 roubles.

È chiara qui l'umiltà con cui il poeta si rivolge alla fidanzata e l'idealizzazione che ne ha compiuto. La lettera termina con un'altra

³⁴ Giacomo Leopardi in questa poesia, che è del 1828, esprime il dolore per la speranza di una felicità personale stroncata dalla morte della persona amata. Rammento qui la precisa contemporaneità dei due grandi poeti e scrittori. Puškin nasce nel 1799 e muore nel 1837. Giacomo Leopardi nasce nel 1798 e muore anche lui nel 1837.

espressione significativa: “Adieu, moj angel. Mes hommages à toute votre famille, que j’ose regarder comme mienne”. “M’enverrez-vous un reçu?”³⁵ E, come il titolo del sonetto riprende la parola italiana “Madonna”, la “madone blonde” della lettera fa pensare ad un’immagine pittorica di antica scuola italiana.

Una caratteristica comune dei tre sonetti di Puškin è che il titolo fa strettamente parte della struttura della poesia, non si pone al di fuori di essa come mera indicazione del tema o del genere poetico. Nei sonetti *Sonet* e *Madona* il titolo è in una speculare relazione semantica con l’intera poesia, che viene ad indicare e che ad esso si riferisce interamente come a una propria sintesi iconica (mi richiamo chiaramente al concetto di icona verbale della complessa *Semiotica* di Peirce.³⁶

Nel sonetto *Poetu*, il titolo al dativo non ha ovviamente funzione iconica, ma è in stretto rapporto grammaticale con l’intero componimento, venendo ad indicare il destinatario del messaggio in esso contenuto. Tuttavia abbiamo anche qui una parola che assolve la funzione di sintesi iconica dell’intera poesia e che si pone con essa in un rapporto di interna specularità, ed è l’incipit del primo verso, la parola “Poet!” (nominativo-vocativo) seguita dal punto esclamativo, del tutto isolata dal contesto e con intonazione contemplativa. La poesia non è infatti solo un messaggio al poeta, ma indica in effetti secondo la visione di Puškin le caratteristiche non di un singolo poeta ma del poeta in assoluto.

Possiamo dire a conclusione che Puškin, usando la forma del sonetto, “razmer ego stesnënyj”, la sua misura costretta, che imprigiona il poeta, ne forza spesso il rigido canone, ma non per alleggerirne il rigore. Queste composizioni dal punto di vista tecnico sono ancor più “costrette” di quanto il canone addirittura pretenda. La deviazione dal canone è qui semplicemente ricerca dell’espressione più adeguata ed è senz’altro attenta sperimentazione della possibile evoluzione della stessa forma canonica, non certo libertà dall’antico rigore.

³⁵ A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, cit. t. X, pp. 299-300.

³⁶ Ch. S. Peirce, *Semiotica*, Torino 1980. Ricordo una illuminante a riguardo comunicazione orale di Krystyna Pomorska a Roma nel lontano gennaio 1985.

Tuttavia, la così stretta relazione tra la costruzione della rima, la struttura metrica e l'organizzazione del contenuto all'interno della composizione, e per di più il fatto stesso che il titolo faccia parte strutturale del componimento, conferiscono ai sonetti di Puškin il carattere di una tautologia formale. Essi nella loro perfezione formale, che devia dal canone prestabilito, risultano essere un fenomeno isolato e personale nella storia russa di questa forma poetica. L. Grossmann giudica "vol'nymi", liberi, questi sonetti e li accosta in quanto tali ai sonetti di Shakespeare e di Baudelaire.³⁷

Puškin nel 1836 aveva stabilito una sezione speciale per i suoi sonetti nella progettata edizione delle sue poesie in un unico volume che non fu poi realizzata. Il fatto è interessante, perché indica che probabilmente egli non intendeva più scrivere altri sonetti e che riteneva senz'altro questi tre componimenti strettamente collegati fra loro ed esempi non tanto di sonetto russo, quanto della propria concezione di questo genere poetico e della propria concezione della poesia in generale: costituita da rigore, costrizione, forzatura del canone prestabilito, rinnovamento.

Si adatta anche alla particolare realizzazione del sonetto in Puškin, e in generale alla sua stessa concezione del lavoro poetico, una frase emblematica posta da Roman Jakobson nel 1922 nel suo *O češskom stiche*, "Vne nasilija net poezii",³⁸ che possiamo tradurre "al di fuori della violenza-costrizione non c'è poesia", per la particolare valenza della parola "nasilie". La poesia, dunque, la creazione, il rinnovamento si attuano nella rigida dialettica tra violazione del canone prestabilito e accettazione del canone stesso. Nella poesia c'è una legge della creatività verbale che si realizza da sola e costringe e violenta il poeta stesso. Trediakovskij, giudicato da Puškin "dostojnyj vo mnogich otnošenijach uvaženija i blagodarnosti našej",³⁹ esprime, quasi due secoli prima, un concetto simile, quando, per dire che una sua opera è scritta in versi, in poesia, usa semplicemente l'espressione "zaključčennym – slovom", "con la parola imprigionata".⁴⁰

³⁷ L. Grossman, *Poetika russkogo soneta*, cit., p. 139.

³⁸ R. Jakobson, *O češskom stiche* (1921-22), in *Selected Writings*, Vol. V, The Hague-Paris-New York 1979, p. 104.

³⁹ Cit. in B. Romanov, *Russkij sonet*, cit., p. 3.

⁴⁰ *Sočinenja Tred'jakovskago*, t. I, SPb. 1849, *K čitatelju*, p. VI.