

ORALITÀ E LETTERATURA

Il folclore russo nelle fiabe in versi di Puškin

Marco LOVISOLO

ABSTRACT • *Orality and Literature. Russian Folklore in Puškin's Verse Tales.* During the XIX century, Russian authors took on the challenge to gather oral folklore and put it down in writing. Among them a special consideration deserves the man who contributed to forge Russian literary language: Aleksandr Puškin. Article's aim is double: analyze which sources were used by the Moscovite poet and understand how he managed to define literary standards which, though despised by the contemporary well educated *élites*, obtained an extraordinary outcome.

KEYWORDS • Puškin, Russian folklore, fairy tale, Rus'.

Qui si sente lo spirito russo, il sapore della Rus'.
A. Puškin, *Ruslan i Ljudmila*

1. Introduzione

Nell'ambito dello studio della letteratura russa, una delle problematiche più dibattute è sempre stata la ricerca delle cause che hanno portato il linguaggio parlato e la tradizione orale a rimanere privi, per diversi secoli, di una corrispondente versione scritta. Per lungo tempo, infatti, la letteratura scritta russa rimase ostaggio della Chiesa Ortodossa e tutte le sue potenzialità furono interamente assorbite da narrazioni delle gesta dei santi, preghiere, sermoni e aneddoti con finalità morali. Ciò non significa che il mondo secolare dell'antica Rus' non possedesse un suo patrimonio artistico poiché, in realtà, la narrativa laica era di dimensioni ragguardevoli, originale, variegata e di un elevato livello artistico e trovava una sua piena realizzazione nel racconto popolare. L'arte della fiaba fu codificata e trasmessa da una generazione all'altra e i cantori ebbero per secoli un ruolo rilevante nelle associazioni di taglialegna, pescatori e cacciatori, i quali avevano bisogno di un diversivo per fare trascorrere piacevolmente le ore d'inattività lavorativa, per esempio nel corso dell'inverno (Jakobson 1989: 73). E' probabile che questa forma di arte popolare, perfettamente in grado di soddisfare le esigenze laiche dell'antica Rus', fosse talmente connaturata e organica alla vita quotidiana da non suscitare particolari riflessioni, tanto che l'idea di metterla in forma scritta si rivelò talmente aliena alla tradizione russa da non essere nemmeno presa in considerazione.

Si può quindi affermare che nell'antica Rus' si venne a definire una netta dicotomia tra la forma scritta, legata a temi di carattere religioso, e quella orale, connessa ad argomenti quotidiani che impattavano in egual misura tutti gli strati della gerarchia sociale; in quel mondo la differenza tra forma scritta e orale era un fatto puramente funzionale che nulla aveva a che vedere con la posizione sociale.

La netta separazione tra i due generi si manifestò anche dal punto di vista linguistico; giacché la scrittura era al servizio della religione, la lingua utilizzata era l'antico slavo

ecclesiastico, l'idioma degli albori del cristianesimo slavo, una lingua franca che riuniva sotto la propria giurisdizione tutta l'Europa Orientale dalla Moravia alla Rus'. Ben diversa era invece la lingua della tradizione orale: per trattare il materiale profano si usava il russo colloquiale, quello parlato tutti i giorni dalla massaia, dall'artigiano, dal contadino e dagli stessi nobili che, notoriamente, nell'antica Rus' avevano comportamenti e linguaggi molto vicini a quelli dei plebei. Ci si trovava di fronte a un tipico caso di diglossia, in cui le funzioni dei due sistemi linguistici si integravano perfettamente senza mai giungere a una sovrapposizione.

Il trascorrere del tempo e gli sconvolgimenti sociali che colpirono la Russia dalla fine del XVII secolo in avanti, contribuirono a stemperare le rigide differenze e a rendere più labili i confini che separavano la lingua ecclesiastica da quella secolare, dando così inizio a un lento ma irreversibile processo di fusione tra i due idiomi che costituirà il punto d'origine delle prime forme scritte di letteratura profana. Il materiale di questa nuova forma scritta non poté che essere il racconto popolare, genere narrativo abbondantemente intriso di folclore russo.

2. Le fiabe in versi di Puškin

L'autore che più di ogni altro riuscì a cogliere il pieno valore artistico della narrativa folclorica, in modo specifico delle fiabe, fu Puškin.

Nessuno scrittore russo può vantare legami più stretti e indissolubili con il Romanticismo, fenomeno articolato e complesso che tra le sue caratteristiche principali prevedeva proprio la riscoperta delle tradizioni popolari, aspetto acutamente sentito tra l'*intelligencija* russa. Puškin non fu solo un poeta e un prosatore sopraffino, ma un autentico precursore: egli, prima e più di chiunque altro, comprese appieno le aspirazioni della letteratura russa e intuì immediatamente che la tradizione orale avrebbe potuto costituire un bacino inesauribile di modelli letterari. Riprendendo una celebre idea di Madame de Staël, secondo la quale ogni popolo dovrebbe imprimere alla propria letteratura un marchio singolare in funzione delle proprie tradizioni popolari, affermò: "Il clima, la forma di governo, la fede religiosa forniscono a ogni popolo una fisionomia particolare che si riflette più o meno fedelmente nella poesia. Ogni popolo ha una sua specifica maniera di pensare e di sentire, le sue credenze, i suoi usi e i suoi costumi" (cit. in AA.VV., *Histoire* 1996: 408).

Secondo Puškin era quindi necessario pescare a piene mani nel folclore e specificamente nelle fiabe, poiché esse riflettevano pienamente l'uomo russo, il suo modo di pensare e di rapportarsi alla vita, i suoi ideali e le sue aspirazioni.

Prima di cimentarsi nella stesura delle sue celebri fiabe in versi, il poeta moscovita sfruttò i motivi popolari in molte delle sue opere giovanili, dal controverso *Ruslan i Ljudmila* (1820), ambientato all'epoca del Principe Vladimir di Kiev (X sec d.C.), ai poemi cosiddetti "meridionali" perché ambientati in territori dislocati nel Sud dello sterminato impero zarista: *Kavkazskij plennik* (1821), *Bachčisaraiskij fontan* (1822) e *Cygane* (1824). Tuttavia fu dal suo esilio nella tenuta materna di Michajlovskoe che il poeta si dedicò con assiduità allo studio del folclore russo e all'assimilazione dei procedimenti artistici della fiaba; l'obiettivo era creare un'opera che potesse fondere al suo interno nozioni popolari e letteratura.

I canali utilizzati da Puškin per accedere al materiale folclorico furono numerosi: certamente fondamentali nella sua formazione furono le fiabe raccontategli dalla *njanja* Arina Rodionovna, che costituì per il nostro autore l'autentica figura materna di riferimento e alla quale rimase sempre teneramente affezionato. Rodionovna era una narratrice di talento in possesso di due insostituibili prerogative: *in primis* uno sterminato repertorio di superstizioni risalenti al Medio Evo e, in secondo luogo, un'innata capacità affabulatoria, dote che le permetteva di rielaborare e arricchire il materiale originario. Le sue storie e canzoni costituirono per Puškin una costante fonte d'ispirazione per tutta la vita.

Parimenti importante fu il contatto diretto con la vita contadina, con gli abitanti delle campagne, con le fiere paesane che Puškin amava frequentare per raccogliere tanto il materiale quanto la parlata locale che poi incorporava nei suoi versi. Versi, si badi bene, che a ragion veduta non possono essere definiti propriamente letterari; secondo supposizioni avanzate da D. Blagoj e A. Ripellino, le rime puškiniane riproducono con assoluta perfezione le filastrocche dei *raešniki*, i saltimbanchi che si potevano incontrare nelle fiere e che costituivano da secoli uno dei mezzi di diffusione della cultura popolare (Spendel, *Fiabe* 1990: 926). Non è un caso, infatti, che le sue fiabe in versi siano state scritte proprio in quei momenti in cui più stretto era il suo legame con il mondo agreste, prima a Michajlovskoe e poi, a distanza d'anni, in quello che è stato forse il periodo più felice della sua creazione artistica, a Boldino.

Partendo da queste premesse, diventa chiaro il motivo per il quale Puškin sviluppò un interesse ossessivo per le fiabe; egli le studiò a fondo e giunse a conoscerle accuratamente. Tuttavia, per quanto possa sembrare strano, la maggior parte delle fiabe scritte da Puškin non sono di origine russa, ma in massima parte fondate su traduzioni francesi di autori stranieri.

Apparentemente ci troviamo di fronte a un paradosso, il quale, però, può essere spiegato con la peculiare formazione artistica di Puškin. Egli ebbe, sin dalla tenera età, un contatto costante con il mondo europeo; il francese era per lui ben più di una seconda lingua e la civiltà transalpina costituì un elemento fondamentale per la sua crescita come uomo e come artista. Questa cultura europea venne riversata copiosamente dallo scrittore nella sua opera: egli modificò geneticamente la tradizione russa e creò un ibrido degno di essere elevato allo *status* di letteratura universale, pur mantenendo inalterate le caratteristiche locali (Spendel, *Premessa* 1990: XI). Dal punto di vista puškiniano la Russia faceva parte a pieno titolo della cultura europea e il fatto di sfruttare le fonti folcloriche di quest'ultima e rielaborarle all'interno del proprio stile letterario, non le rendeva meno autenticamente russe (Figes 2008: 98).

La cosa non deve stupirci; la fiaba è un genere diffuso in tutto il mondo da tempo immemorabile e non esiste popolo che non ne abbia un suo più o meno vasto campionario. La diffusa affermazione secondo la quale essa sarebbe fuori dal tempo e dallo spazio, in realtà, è semplicemente un luogo comune; le fiabe, invece, ci danno un'immagine assolutamente precisa del carattere regionale. A fianco di quelli che sono intrecci tipicamente locali possiamo trovare trame internazionali, fiabe che, per i più disparati motivi, si sono trasmesse da un popolo all'altro. In quest'ultimo caso il colore locale deriva dal fatto che ogni popolo plasma l'intreccio alieno sulla base della sua cultura, dei suoi costumi, della sua storia, della sua filosofia e della sua società (Propp 1990: 4-6). Questa è la ragione per cui possiamo legittimamente considerare come del tutto originali le fiabe puškiniane e non come frutto di una rielaborazione o, peggio, di un plagio.

Dei cinque racconti che costituiscono la raccolta di fiabe, solo due hanno un'origine autenticamente russa: *Skazka o care Saltane*, scritta a Carskoe Selo nel 1831 e pubblicata nel 1832, e *Skazka o pope i rabotnike ego Balde*, scritta a Boldino nel 1831 e pubblicata postuma. Le rimanenti tre si basano su matrici occidentali e riprendono fiabe raccolte dai fratelli Grimm (*Skazka o rybake i rybke*, 1835, e *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyriach*, 1833) o si ispirano liberamente a racconti pubblicati dallo scrittore americano W. Irving (*Skazka o zolotom petuške*, 1834).

Il grande merito di Puškin, che della Russia e del suo popolo si considerava e proclamava orgogliosamente figlio, risiede nella sua innata capacità di penetrare profondamente nell'animo popolare per giungere all'essenza stessa di quella *russicità* che si palesa in numerosi riferimenti dei quali si tenterà di rendere conto in questa trattazione. Diventa quindi necessario analizzare singolarmente ogni fiaba per apprezzare pienamente la cura e l'amore per la propria terra riversatevi dal poeta moscovita.

2.1. *Skazka o care Saltane*

L'uso sapiente di una lingua precisa e i riferimenti concreti alle tradizioni russe rendono questa favola un perfetto esempio di fusione di narrativa laica e letteratura colta, tanto che Mirskij ebbe a dire: “[...] *Zar Saltan* mi appare come il capolavoro della letteratura russa” (cit. in Mirskij 1998: 86).

Dai versi di questo lungo poema balenano dinanzi ai nostri occhi riflessi della Moscovia del Cinque-Seicento. La città dalle bianche mura e dalle cupole d'oro, traboccante di monasteri, palazzi e chiese¹; le genti esotiche che ostentano la propria opulenza fatta di oro, argento e pellicce pregiate; i mercanti che vendono ogni tipo di merce; la presenza di boiari; tutto questo riporta immancabilmente alle atmosfere e alle usanze della Rus' del XVII secolo (Ripellino 1968: 64-65).

A questo punto, per una miglior comprensione, è necessario spendere alcune parole su cosa significava Mosca per la Russia dei tempi di Puškin.

Mosca era il centro nevralgico della Rus'; posta nel cuore delle terre russe, al crocevia tra nord e sud e, soprattutto, tra est (Asia) e ovest (Europa), Mosca era stata capace di affrancarsi dal giogo tataro e acquisire una sempre maggior influenza sulle provincie circostanti, fino a diventare il principato più potente dell'Europa orientale. Essa divenne il fulcro del mondo russo, il luogo nel quale si conservavano tutti i costumi e le tradizioni. La sua indole semiorientale, frutto del leggendario legame con Bisanzio dalla quale aveva ereditato lo scettro dell'ortodossia religiosa, era resa più che evidente dalla sua architettura urbana. Il Cremlino, le numerose chiese come quella del Cristo Salvatore, i palazzi del potere, le abitazioni fondevano mirabilmente elementi greco-bizantini e russi medievali. Le compatte comunità cittadine, il suo aspetto semplice, la sua provincialità fatta di casette di legno e stradine tortuose, di palazzi con cortili interni, di animali che pascolavano liberamente per le strade, di nobili che dividevano il pasto con i servi, in una parola il suo stesso modo di essere, rendevano Mosca molto vicina allo spirito russo. Non è un caso, infatti, che i regnanti occidentalizzanti del XVIII secolo (Pietro il Grande e Caterina) odiassero Mosca in quanto perfetto emblema di quella Russia medievale che essi volevano ardentemente archiviare (Figs 2008: 130-133).

Richiamarsi a quella Mosca significava tuffarsi nel più autentico spirito russo ed è esattamente quello che Puškin si prefisse e ottenne con questa fiaba in versi.

Tuttavia Puškin non si limita a rievocare l'atmosfera di uno splendido e lontano passato ma pesca a piene mani nel folclore e nelle usanze popolari. Per esempio il motivo tipicamente folclorico del matrimonio tra un re e una popolana rimanda a una concreta tradizione russa. Infatti, quando uno zar decideva di sposarsi se ne dava annuncio in tutto l'Impero in modo che le ragazze più belle e virtuose potessero recarsi a Mosca, dove venivano accolte e istruite sommariamente sull'etichetta di corte. A tempo debito, lo *zarevič* passava in incognito tra esse e sceglieva la sua sposa (Antonico 1968: 9). Alcuni zar si sono sposati in questa maniera ed è proprio con una scena simile che si apre *Skazka o care Saltane*.

Tutto il rito dell'incoronazione porta i segni della Rus' cinquecentesca: l'assordante scampanio che richiama il popolo, i cori in chiesa, la corte che giunge su cocchi dorati. Anche il matrimonio di Guidone reca inequivocabili tracce di *russicità*: ne siano esempio il permesso richiesto alla madre, che nel mondo slavo ha sempre giocato un ruolo attivo in tutto il processo nuziale, retaggio dell'antica società matriarcale, e la benedizione concessa dalla medesima posando sulla testa degli sposi un'icona miracolosa.

¹ Sembra che le innumerevoli cupole dorate viste dall'alto del Monte dei Passeri abbiano talmente impressionato Napoleone da indurlo a scriverne in toni pieni di ammirazione all'imperatrice Maria Luisa.

Oltre agli aspetti pratici legati alla vita quotidiana, ci sono altri indicatori che connettono chiaramente la *skazka* puškiniana al folclore russo, reperibili negli stessi meccanismi della fiaba. Per esempio, molto chiara ed evidente è la funzione che Propp definisce *allontanamento*, il cui significato consiste nella separazione che avviene tra forti e deboli: le donne e i bambini sono lasciati soli e indifesi, preparando il terreno per le sventure che seguiranno. Si tratta di un evento tipico della fiaba russa e nel caso specifico si verifica con la partenza dello zar per la guerra e il conseguente abbandono della moglie incinta nelle grinfie di cortigiane invidiose e spietate (Propp 1990: 197).

L'ordine di chiudere madre e figlio in una botte, il loro abbandono in mare e il successivo approdo sulla spiaggia di un'isola deserta appartengono a loro volta al folclore (Propp 1990: 270).

L'eroe non agisce mai in funzione di un tornaconto personale: egli si conforma a un'etica superiore e ciò lo porta ad adoperarsi in favore degli altri, ricavandone solo in seguito un inaspettato vantaggio. Per esempio Guidone uccide un nibbio che sta minacciando un candido cigno bianco, ma solo in seguito verrà a conoscenza del fatto che il cigno è in realtà una principessa di incomparabile bellezza con la quale convolerà immancabilmente a giuste nozze. Siamo di fronte alla funzione che Propp chiama *liberazione* (Propp 1990: 206).

Un ulteriore elemento di riflessione, tipico della fiaba di magia russa (*vol'sebnaja skazka*), è la bipartizione dei mondi. In tutte queste favole, infatti, ne compaiono due: il primo è il mondo nel quale si pongono le basi della vicenda che, si badi bene, non è il mondo reale, poiché abitato da creature fantastiche, maghi e immaginari re. Il secondo è invece invariabilmente lontano, spesso oltre l'orizzonte e assomiglia con gran precisione alle rappresentazioni del mondo ultraterreno: un regno fatto di opulenza, dove la gente vive nella ricchezza e nella beatitudine. L'isola-regno di Guidone risponde perfettamente a queste caratteristiche.

A tal riguardo bisogna anche considerare la peculiare concezione del mondo ultraterreno tipica del contadino russo. I racconti orali su una magnifica terra lontana, dove regna l'abbondanza e il governo è guidato da un re forte e giusto, trovano analogie e origine nel Medio Evo europeo, per esempio nel famoso regno del Prete Gianni (Levinton 1997: 516). Tuttavia il misticismo tipico della terra russa aveva indotto la sua popolazione a credere che il regno di Dio avesse una collocazione fisica proprio nella Rus', verosimilmente in qualche luogo remoto dello sterminato impero zarista. Furono innumerevoli le leggende che fiorirono al riguardo, dalle "terre remote" alle "isole dorate", dal reame di Opona alla terra di Čud. I due miti più celebri furono senza dubbio quelli relativi a Kitež, una città sacra nascosta sotto il lago Svetlojar e raggiungibile solo dai Vecchi Credenti e Belovode ("La terra dell'acqua candida"), un'utopia cristiano-socialista dislocata in un immaginario arcipelago tra Russia e Giappone. Ancora fino al primo Novecento, sotto la suggestione della leggenda, migliaia di contadini si mettevano in moto alla ricerca di questa comunità immaginaria, nella quale si credeva che tutti vivessero nella salute e nella ricchezza (Figs 2008: 264-266).

E' possibile quindi che nella sua operazione di censimento dei materiali Puškin possa aver tratto qualche spunto anche da queste credenze profondamente radicate nell'anima contadina russa.

2.2. *Skazka o pope i rabotnike ego Balde*

Questa fiaba costituisce il secondo e ultimo caso di origine tipicamente russa della raccolta. Ci troviamo di fronte a ciò che Propp definisce fiaba novellistica: un esempio di narrazione assai realistica poiché ritrae persone concrete, appartenenti alla vita quotidiana. Spesso la descrizione della vita secolare, con tutto il carico di precarietà che la caratterizzava, è talmente dettagliata e approfondita che questo genere di racconti potrebbero essere usati come

base per uno studio antropologico. Altresì è stato dimostrato che le fiabe novellistiche, proprio perché legate alla realtà locale, contengono un numero molto elevato di intrecci nazionali, notevolmente superiore a quello delle fiabe di magia, che, per loro stessa natura, tendono a essere più cosmopoliti (Propp 1990: 287). Si tratta quindi di riproduzioni assolutamente fedeli della realtà.

Nelle fiabe novellistiche, o di costume, i personaggi appartengono sempre a specifiche classi sociali. Nella maggior parte dei casi l'eroe è un contadino o un bracciante; nel suo aspetto non c'è nulla di particolarmente bello o straordinario, ma la cosa importante ai fini della nostra trattazione è che, nonostante tutto, egli incarna virtù positive come il coraggio, l'intelligenza, la forza di volontà. Il suo antagonista, invece, è un esponente dei nemici sociali del mondo rurale e può essere un proprietario terriero, un riccone, un giudice o, come nel nostro caso, un pope (Propp 1990: 280-281).

Poveri, incolti, venali e quindi facilmente corruttibili, i pope erano guardati con malevolenza dai contadini. A loro discolpa si deve dire che era oggettivamente impossibile vivere con il micragnoso stipendio governativo. I costi della vita quotidiana, uniti al salario che doveva essere corrisposto ai braccianti di tasca propria², indussero questi ecclesiastici a trovare un modo per incrementare le entrate facendosi pagare per i propri servizi. La rapacità e il potere coercitivo derivante dal sacro ufficio, trasformarono questi ministri di Dio in un ceto di bottegai senza scrupoli che obbligavano la popolazione a lunghi mercanteggiamenti prima di ottenere il servizio richiesto, si trattasse di una veglia funebre o di un rito nuziale; non furono rari i casi di morti lasciati insepolti per giorni o di spose obbligate ad attendere per ore sull'altare fino al raggiungimento di un compromesso meramente economico (Figes 2008: 274).

Per quello che riguarda il rapporto tra pope e bracciante, la realtà storica dimostra che era basato su un accordo verbale, spesso trasgredito dallo stesso ecclesiastico che cercava di lucrare sul compenso del povero salariato, il quale, dal canto suo, si trovava così costretto a un'esistenza di stenti: sveglia all'alba, malnutrizione, eccessivo carico di lavoro (Propp 1990: 312).

Puškin si schiera senza remore a favore di Baldà³ e non mostra alcuna comprensione per il pope, paradigmatico esponente di un'istituzione ormai svuotata di qualsiasi valore religioso e trasformata in uno strumento attraverso cui si esercita il potere zarista da lui tanto avversato (Antonico 1968: 10-11). L'autore non prova nemmeno a smussare il disprezzo provato dal popolo nei confronti del clero, ma, anzi, lo mette in risalto quanto più possibile, enfatizzando l'avarizia e la meschinità del pope.

Il fatto che la fiaba di costume si attenga alla realtà storica non esclude che al suo interno possano comparire personaggi fuori dalle righe. E' il caso del diavolo sciocco che in più di un'occasione si fa beffare da Baldà. Ci troviamo di fronte a un tratto assolutamente caratteristico della letteratura russa del XIX/XX secolo, tanto che numerosissimi sono i casi di diavoli babbei e cialtroni che popolano le pagine di autori quali Dostoevskij (il celeberrimo dialogo tra Ivan e il diavolo in *Brat'ja Karamazovy*), Tolstoj (*Skazka ob Ivane-durake i ego dvuch brat'jach*), Gogol' (*Večera na chutore bliz' Dikan'ki*), Bulgakov (*Master i Margarita*), ecc.

Le cause che hanno portato a questa definizione ridicola del diavolo sono molteplici e vanno oltre i termini di questa trattazione; tuttavia il fatto che esso sia inserito nell'orbita della vita quotidiana, spesso rivestito di comicità, dà un'idea molto precisa della sua dimensione

² I pope spesso avevano dei piccoli appezzamenti di terreno, ma, non essendo nobili, non godevano del diritto feudale di possedere anime che li lavorassero.

³ Baldà in russo ha un significato particolare; si tratta di colui che pare un sempliciotto, ma che, in realtà, secoli di angherie e soprusi hanno trasformato in un briccone.

terrena. Nella coscienza popolare slava il diavolo possiede una connotazione reale ed è qualitativamente diverso da altri esseri fantastici; egli è spesso rappresentato in termini concreti e i suoi dialoghi si svolgono nel linguaggio vivo e colorito dei contadini (Propp 1990: 280-283). La sua figura ha anche un'utilità pratica poiché la presenza di un elemento di frattura rispetto alla realtà conferisce alla fiaba un umorismo di fondo che prepara efficacemente il terreno per un'affilata e spietata satira sociale.

Un'ultima considerazione deve essere fatta sul tema dell'astuzia grazie alla quale Baldà riesce a gabbare tanto il pope quanto il diavolo. In questo caso, non solo non la si condanna, ma addirittura la si interpreta come una qualità positiva, l'unica arma veramente efficace in mano ai deboli. Da un punto di vista etico il comportamento di Baldà non è impeccabile, ma bisogna considerare che si tratta di un motivo appartenente alla concezione morale di un'altra epoca nella quale l'uomo debole non aveva quasi nessuna risorsa nella sua lotta contro la natura (Propp 1990: 209-210). Da ciò possiamo dedurre che si tratta con ogni probabilità di un intreccio molto antico nel quale gli originali personaggi negativi sono stati sostituiti nel corso del tempo dal diavolo e dal pope.

2.3. *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyriach*

Puškin scrisse questa fiaba a Boldino nel 1833 partendo da alcuni appunti raccolti anni prima dalla viva voce di Rodionovna; si tratta chiaramente di una rielaborazione del celeberrimo intreccio di Biancaneve raccolto e pubblicato dai fratelli Grimm. E' il classico caso di fiaba di magia internazionale alla quale Puškin ha saputo dare un colore locale, tanto da farcela apparire come un prodotto russo.

Alcuni aspetti balzano immediatamente all'occhio. I sette guerrieri (celeberrimi nani nella versione dei fratelli Grimm) passano le loro giornate come dei veri cosacchi: danno la caccia alle anatre e, soprattutto, a saraceni, circassi e tatars, nemici storici della Rus'. In quest'ultimo dato emerge con nitidezza il substrato storico delle difficili e secolari lotte combattute dagli slavi per respingere i popoli provenienti dall'Oriente asiatico.

I sette eroi sono del tutto incapaci di cavarsela con le faccende domestiche, mentre la *carevna* mostra le doti ideali delle antiche contadine russe: è una brava massaia, ama il suo lavoro, è forte ma al tempo stesso modesta, sempre disposta ad aiutare il prossimo e in grado di mantenersi fedele all'uomo al quale è stata promessa (Propp 1990: 208).

La forza e la bellezza della *carevna* rimandano agli antichi tempi in cui la società slava si articolava su base matriarcale. Nell'ambito della favolistica russa troviamo numerosi esempi di donne forti: Elena la Saggia, Mar'ja Morevna, Vasilissa la Bella. La *carevna* è una di loro.

Come già detto, uno dei meccanismi della fiaba di magia russa è il cosiddetto *allontanamento*. Nel caso di *Skazka o care Saltane* si tratta di uno zar che parte per la guerra lasciando la moglie incinta nelle grinfie di donne cattive e vendicative, mentre qui è la morte della madre a porre le basi delle successive disgrazie: il matrimonio del padre con una donna bellissima e invidiosa, la gelosia di quest'ultima e l'abbandono dell'eroina nella foresta.

Sebbene non manifestamente espressa, in questa fiaba compare anche la funzione definita *divieto* da Propp. La *carevna*, nonostante il comportamento isterico del cane che cerca di metterla in guardia, addenta la mela che le è stata donata da una serva infedele mandata sulle sue tracce e cade in un sonno interminabile. La lettura in controluce di questo evento ci permette di identificare numerosi elementi canonici della fiaba russa: l'infrazione del divieto, la successiva sventura, la comparsa di personaggi tipici (Propp 1990: 198-199).

Tutti questi fattori preparano la scena per l'avvento di un eroe, definito *cercatore*, il quale, grazie all'aiuto di assistenti magici (sole, luna e vento), riesce a trovare la sua fidanzata e a rompere la catena di disgrazie, risvegliandola e riportandola alla vita.

La conclusione risponde al più classico lieto fine: rientro in città, scontro finale con la matrigna e sua morte, matrimonio degli eroi (Propp 1990: 264).

2.4. *Skazka o rybake i rybke*

Anche questa fiaba è tratta dalla raccolta dei fratelli Grimm, ma, di nuovo, Puškin riesce a manipolarla in modo da trarne un autentico intreccio locale. Molti critici hanno visto nel povero pescatore un archetipo del più puro carattere russo. L'uomo che si piega arrendevolmente alle angherie della moglie ricorda l'indole pacifica e l'infinita capacità di sopportazione del *mužik* sottoposto alle vessazioni di una crudele *bojarina*, esponente di un ceto noto per i maltrattamenti nei confronti dei propri servi (Antonico 1968: 10).

Del resto anche il tema della moglie cattiva, pigra e malvagia è ampiamente diffuso nell'ambito della favolistica russa, specialmente nel contesto delle fiabe di costume. E' evidente in questo caso il carattere marcatamente satirico grazie al quale si mettono in risalto gli aspetti negativi della vita coniugale. Una situazione simile, sebbene non così esasperata, si può ritrovare anche in *Skazka o pope i rabotnike ego Baldè*, dove la moglie del pope mostra tutta la sua malizia nel mettere a punto un piano per imbrogliare Baldà.

A voler spingere all'estremo le ipotesi, si può immaginare anche un riferimento al *lubok*, la stampa popolare assai in voga ai tempi di Puškin. La figura di una zotica contadina, incapace di esprimersi, ma vestita da gran dama può benissimo essere stata tratta da queste stampe satiriche molto apprezzate dal pubblico russo (Ripellino 1968: 66).

Anche gli arredi (*izba* con la porta di quercia), i costumi (casacca di zibellino, cuffia di broccato) e i riferimenti sociali (boiari) riconducono immancabilmente alla Russia del XVII secolo.

La fiaba non è dotata di un lieto fine, ma, se non altro, i disvalori in essa rappresentati (cattiveria, crudeltà, ferocia) vengono mirabilmente puniti con il ripristino dello *status quo ante*.

2.5. *Skazka o zolotom petuške*

Questa fiaba fu scritta nel settembre del 1834 e pubblicata l'anno successivo. L'autore si è evidentemente ispirato al racconto *La leggenda dell'astrologo arabo* di W. Irving, giuntogli attraverso la versione francese contenuta nella raccolta *Les contes de Alhambra, précédés d'un voyage dans la province de Granade*, pubblicato a Parigi nel 1832. Sebbene sia il contenuto che la metrica utilizzata (il tetrametro trocaico) siano totalmente estranei alla tradizione russa, i lettori di tutto il mondo associano istintivamente questo intreccio al folclore russo.

I richiami alle tradizioni russe sono numerosi: l'ingresso in città dello zar Dadone con la nuova sposa, la *carevna* di Samahan, riecheggia il rientro della corte dal soggiorno estivo di Carskoe Selo. Gli stessi nomi dei protagonisti rimandano alla lingua e alla cultura russa. Particolarmente indicativo in questo senso è il nome della località da cui proviene la misteriosa regina in grado di irretire lo zar: Samahan, infatti, è una città persiana posta a circa settanta chilometri dal Mar Caspio e molto frequentata dai russi. Elemento fondamentale del suo tessuto sociale era una compagnia di mercanti russi, istituita ai tempi di Pietro il Grande sull'esempio delle analoghe imprese occidentali, capace di monopolizzare il mercato della seta e delle famose perle del Caspio.

Numerosi studiosi hanno intuito quale fosse il vero messaggio che Puškin voleva trasmettere con questo racconto definito, a ragion veduta, cifrato. Dadone, infatti, è ben diverso dal suo omologo della fiaba di Irving; ci troviamo, in questo caso, di fronte a un sovrano pigro, inetto e incapace di resistere al fascino femminile, tanto da dimenticarsi all'istante dei figli morti quando si trova al cospetto della meravigliosa regina di Samahan. Sotto le sue spoglie non

è difficile scorgere i tratti di Nicola I, lo zar che in tutti i modi tentò di annichilire il poeta moscovita⁴.

Anna Achmatova interpretò il testo di *Skazka o zolotom petuške* come un'accusa nei confronti di uno zar imbelite e incapace di mantenere la parola data; dunque, se Dadone è Nicola I, sotto le spoglie del maltrattato astrologo non può che celarsi lo stesso Puškin, continuamente deluso dalle vacue promesse dello zar e allontanato in malo modo dalla corte (Spendel, *Fiabe* 1990: 55-56).

Con il genio e l'ironia che gli erano propri Puškin riuscì a farla in barba allo zar, alla corte e alla rigida censura e pubblicò una feroce satira del regime autocratico e della stupidità del mondo che lo circondava.

3. Ulteriori considerazioni

Elementi tipici della fiaba russa, reperibili in tutte le *skazki* puškiniane, sono tanto le formule introduttive quanto quelle conclusive.

Quelle introduttive sono spesso caratterizzate dalla vaghezza relativa a tempo e spazio ("Un tempo v'era un uomo[...]"), "Non so dove, in fondo in fondo, in un regno in capo al mondo...") e hanno l'evidente finalità di catturare l'attenzione dell'uditorio; di inoppugnabile importanza è il ricorso al folclore per localizzare l'azione in un ambiente familiare all'ascoltatore. Queste formule sono talmente importanti da essere definite nel loro insieme *preludio* (*priskazka*), formalmente distinto dalla fiaba vera e propria (*skazka*) che dovrà seguire.

Le formule conclusive, invece, sono spesso dotate di una venatura umoristica e hanno lo scopo di interrompere la solennità della narrazione per riportare l'uditorio alla vita quotidiana. E' frequente l'affermazione "C'ero anch'io", che serve a corredare di maggior autenticità quanto appena narrato. Puškin usa in maniera piena e accurata queste formule e le piazza efficacemente in chiusura di *Car Saltan* e di *Skazka o mertvoj carevne* ("C'ero; miele e birra bevvi.").

Parlando dello stile delle fiabe puškiniane, si pone la necessità di affrontare la questione della triplicazione. Nelle fiabe tutto si triplica: Guidone si reca tre volte alla reggia di Saltan e tre meraviglie adornano la sua isola; Baldà compie tre gare con il diavolo e alla fine appioppa tre buffetti al pope; il pescatore getta tre volte la rete, ecc. Evidentemente non siamo di fronte a un'invenzione originale di Puškin, ma alla cosciente ripresa di uno schema folclorico, di una caratteristica primordiale e antichissima, tipica del racconto popolare.

Il concetto astratto di numero si è sviluppato molto lentamente. Si è passati dall'unità al due e infine al tre, dopodiché su questo baluardo il pensiero umano si è arenato per lungo tempo. Per millenni la mente umana non è riuscita ad andare oltre e il tre ha assunto automaticamente il significato astratto di *moltitudine*. Probabilmente è proprio in questa fase che si sono affermati numerosi concetti della cultura umana tramandatisi fino ai nostri giorni; per esempio, il numero tre e i suoi multipli hanno tutt'oggi un valore fondamentale nella maggior parte delle religioni. E' presumibile che le fiabe abbiano cominciato a svilupparsi proprio nel corso di questo sterminato periodo del pensiero umano, ragione che spiega il

⁴ Gli epigrammi mordaci di Puškin irritavano non poco i nobili e lo zar, il quale, da parte sua, non smise mai di cercare un modo per piegare il riottoso poeta al suo potere. Nel 1833 il barone d'Anthès s'innamorò (o finse di innamorarsi) della giovane moglie di Puškin, Natal'ja Gončarova, e cominciò a farle una corte serrata. L'intera vicenda non fu altro che una meschina congiura ordita da Nicola I e finalizzata a indurre Puškin a sfidare apertamente d'Anthès in un duello che si rivelò fatale. Il poeta morì, a causa delle ferite riportate, il 29 gennaio 1837 (Mirskij 1998: 77).

costante ricorso a schemi triadici, utili per imprimere intensità all'azione e darle, di conseguenza, un colore diverso rispetto a quelle comuni.

4. Conclusione

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, le favole di Puškin furono accolte con estrema freddezza dalla critica specializzata. Molti esperti di letteratura considerarono semplicemente indegno che un poeta del suo calibro potesse indugiare su soggetti così meschini come i racconti popolari. Critiche taglienti giunsero da Polevoj, Baratinskij e finanche dal leader indiscusso dell'*intelligencija* progressista Belinskij, che definì le fiabe puškiniane come un ritorno della letteratura russa alla sua primitiva condizione. Anche uno scrittore sensibile e raffinato come Turgenëv le ascrisse tra le opere meno significative del poeta moscovita.

Del resto non c'è da stupirsi; per quanto illuminate si trattava comunque di menti che risentivano delle mode del momento. La graduale diffusione dei costumi europei presso le *élites* colte della Russia portò all'emarginazione degli argomenti di origine popolare, i quali si ritrovarono circoscritti al mondo dell'infanzia e delle campagne. Negli ambienti urbani del XIX secolo il folclore si affermò in questa forma disprezzata dal pubblico colto.

Eppure, dall'alto del suo genio creativo, Puškin era riuscito ancora una volta ad aprire una strada dove nessun altro era stato in grado di intravederla. Dagli anni Trenta, prese il via un'intensa produzione di testi letterari che si rifacevano a modelli folclorici. Sono di quel periodo, infatti, le pubblicazioni di *Skazki o kladach* di Somov, *Čěrnaja kurica* di Pogorel'skij, *Koněk gorbunok* di Eršov e soprattutto *Večera na chutore bliz' Dikan'ki* di Gogol⁵ oltre a innumerevoli altre.

Anche la musica si rese debitrice nei confronti delle fiabe puškiniane, soprattutto per mano di Rimskij-Korsakov, che si ispirò liberamente a *Car Saltan* e a *Skazka o zolotom petuške*.

Oggi, a quasi due secoli dalla morte di Puškin, nessuno mette più in dubbio il valore artistico delle sue fiabe. Egli seppe coniugare il suo naturale talento poetico con la vita quotidiana dei suoi contemporanei. Puškin riuscì a elevare l'immagine del contadino russo, a dargli una dignità mai conosciuta in precedenza, a farlo entrare, almeno in spirito, in quelle case nobiliari che gli erano sempre state precluse, a trasformarlo in un archetipo letterario, assai più vivo e attraente di un galante bellimbusto di corte. Egli trasformò in solida realtà il significato di un'antica fiaba russa che parla di un contadino capace di arrampicarsi fino al cielo, dove trova un palazzo pieno di ogni cibo e ricchezza. L'avventura del contadino finisce con un brutto capitolombolo nel fango, ma l'epilogo della fiaba realizza pienamente il pensiero puškiniano:

Il miracolo dei miracoli
Non è che il *mužik* cadesse dal cielo;
il miracolo dei miracoli
è che sia salito fin lassù (Jakobson 1989: 91).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Puškin A. (1961), *Teatro e favole* [I ed. 1961], traduzione di T. Landolfi, Torino, Giulio Einaudi Editore.

⁵ Sembra che Gogol' fosse rimasto talmente colpito dalle fiabe di Puškin da modellare uno dei suoi personaggi più riusciti, Vakula il fabbro, sulle sembianze di Baldà.

B. Letteratura secondaria

- AA. VV. (1996), *Histoire de la littérature russe – Le XIX siècle – L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, Fayard.
- Antonico N. (1968), *Nota* in A. Puškin, *Fiabe*, traduzione di N. Antonico, Milano, Rizzoli Editore, pp. 5-11.
- Figes O. (2008), *La danza di Nataša*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Jakobson R. (1989), *Sulle fiabe russe*, in R. Jakobson (a c. di Tzvetan Todorov), *Russia, follia, poesia*, Napoli, Guida Editori, pp. 71-91.
- Levinton G. (1997), *La prosa folclorica*, in M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa, I. Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Torino, UTET, pp. 507-518.
- Mirskij D. (1998), *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti.
- Propp V. (1990), *La fiaba russa*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Ripellino A. (1968), *Le fiabe*, in A. Ripellino, *Tre capitoli su Puškin*, in A. Ripellino *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 64-71.
- Spendel G. (1990), *Fiabe*, in A. Puškin, *Opere* (Serie: I Meridiani Collezione), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 951-956.
- Spendel G. (1990), *Premessa*, in A. Puškin, *Opere* (Serie: I Meridiani Collezione), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. IX-XII.

MARCO LOVISOLO • He is graduated in Modern Languages and Literatures and has completed his studies with a thesis about the first works of Gogol. His research fields are folklore and Russian literature. Recent publication: Influence of Ukrainian folklore on Gogol's prose (the case of the *Evenings on a farm near Dika'ka*), on *Slavia – Rivista trimestrale di cultura*, nr. 2/2014, pp. 3-18.

E-MAIL • marco.lovisolo@yahoo.it