DOI: 10.30816/ICONN4/2017/93

Nomi sacri in contesti profani: *La Gabrieliade* di A.S. Puškin

Alessandra Cattani
Università degli Studi di Sassari, Italia

Sacred names in profane contexts: *The Gabrieliad* by A.S. Pushkin

Abstract: Pushkin's poem *Gabrieliad* was published in 1918, eighty-one years after the poet's death. Tsarist censorship had not allowed its circulation, labeling it as a sacred and obscene poem. The onomastics of the poem is rich in anthroponyms drawn from the New Testament and Biblical tradition. On this material, Pushkin operates a "lowering", a "mortification" (M. Bakhtin, 1965), dragging it toward the ground-tomb, but at the same time involving it in a process of carnival regeneration that originates in the underbelly.
The two worlds, the divine and the terrestrial, merge into this poem through sex, a carnival element which, by virtue of its nature, abandons the guilt and refuses its connection with sin, thus representing the explosive novelty of the poem.
Keywords: Gabriel, Maria, God, Satan, carnival.

A.S. Puškin terminò di scrivere il poemetto *Gabrieliade* nella prima metà del maggio 1821.[1] Ottantuno anni dopo la morte del poeta, nel 1918, l'opera fu finalmente pubblicata, liberata dalle catene della censura zarista che ne aveva vietato la circolazione.[2] Come è noto, la rivolta in Grecia e le agitazioni in Germania, unite al sentimento rivoluzionario che si respirava in Europa, avevano indotto lo zar a ritornare su posizioni di politica interna fortemente conservatrici.

In un simile clima, un poema come *Gabrieliade* risuonò volutamente provocatorio. A una prima lettura, esso appare infatti una volgare interpretazione erotica dell'evento dell'Annunciazione, nonché una blasfema rilettura del dogma della nascita di Cristo. Come si vedrà, tuttavia, in Puškin non vi era alcun intento antireligioso, nonostante egli, al tempo delle sue prime composizioni, si professasse ateo; in realtà, la

[1] Tra le bozze della lettera che Puškin inviò a Čaadaev il 6 aprile 1821, si trova la seguente nota: "Lo spirito santo, dopo aver chiamato Gabriele, gli rivela il suo amore e lo promuove suo mezzano (ruffiano). Gabriele è innamorato. Satana e Maria." (B. Tomaševskij 1956–1961: 426). La stesura dell'opera sarebbe dunque contemporanea a quella de *La fontana di Bachcisaraj*.

[2] Il nostro lavoro si basa sull'edizione su citata del 1918, pubblicata dalla casa editrice "Alciona" (Алциона) e corredata dall'introduzione e dalle note critiche di Valerij Brjusov. In tale edizione, si fa risalire la data di nascita del poema al 1822, tra la composizione de *I fratelli masnadieri* e quella de *La fontana di Bachcisaraj* (p. 9).

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

"libertà ludica" (Lotman 1997: 410) che caratterizzava il poeta di quel periodo cozzava fortemente con l'austero e falso misticismo imposto dal governo. Quel giovane Puškin che, nel clima meridionale di Kišinev, si inebriava del chiassoso rumoreggiare della gente, che era affascinato dalle sue canzoni e ammaliato dalla calda bellezza delle donne locali, conviveva accanto alla sua metà elegiaca e nostalgica che ricordava con tristezza i giorni di Pietroburgo, precedenti al suo esilio. Con tale contesto di spensierata allegria giovanile si spiega la nascita dell'opera *Gabrieliade*.

In questo lavoro si mostrerà come, accanto alle già note analisi formali dell'opera, sia possibile proporre una nuova lettura in chiave onomastico-carnevalesca. Il poema è infatti ricco di antroponimi tratti dal Nuovo e dal Vecchio Testamento, tuttavia Puškin abbassa e mortifica tale materiale onomastico trascinandolo, con vertiginose cadute, verso la terra-tomba ma contemporaneamente coinvolgendolo in un processo di rinascita che trova la sua origine nella medesima terra-ventre. I due mondi, quello divino e quello terrestre, ne creano un terzo neutro, totalmente carnevalesco, nel quale si incontrano. Come si vedrà, tutto ciò sarà reso possibile grazie al sesso, elemento carnevalizzante che, proprio in virtù di questa sua natura, si spoglia del senso colpa e rifiuta la connessione col peccato, rappresentando così l'esplosiva novità del poema.

L'appassionante vicenda che si sviluppa intorno alla comparsa della *Gabrieliade* nel campo letterario del tempo coinvolge, oltre all'autore, i suoi colleghi e amici, le alte sfere della sezione statale della censura, il metropolita Serafim e, per finire, lo zar stesso. Nel giugno del 1828, infatti, i servi di un certo Capitano Mit'kov riferirono che il loro signore li irretiva con la lettura di taluni versi blasfemi che portavano il titolo di *Gabrieliade* (Brjusov 1918: 23–24). Tuttavia, già da tempo il poema aveva perso la sua aura di mistero, lo stesso Puškin ne aveva inviata una copia (andata perduta) all'amico P.A. Vjazemskij, insieme a una lettera datata 1 settembre 1822; fu Vjazemskij che, in un'altra lettera del 10 dicembre 1822, parlò a I.S. Turgenev di una "deliziosa birichinata" scritta dal comune amico, Aleksandr Sergeevič (Tomaševskij 1956–61: 430).

In seguito alla denuncia dei servi di Mit'kov, lo zar stabilì di avviare un'indagine per individuare l'autore di quei versi così sfacciatamente osceni e, poiché non si hanno fonti certe riguardo alla vicenda, si pensa che, nella variante del testo posseduto da Mit'kov, vi fosse scritto il nome di Puškin o che sia stato Mit'kov stesso a indicarlo alla commissione d'indagine come unico autore. Puškin fu sottoposto a ben tre interrogatori, nel primo dei quali (agosto 1828) il poeta non solo negò categoricamente la paternità dell'opera, affermando di esserne venuto a conoscenza durante gli anni del Liceo (1815 o 1816) ma provò persino a riversarla su un suo conoscente, A.M. Gorčakov.[3]

[3] Puškin fu molto accorto nell'indicare in Gorčakov il probabile autore dell'opera. Questi, infatti, aveva già scritto alcuni poemetti di natura oscena rimasti incensurati: egli, dunque, non avrebbe potuto nuocere al collega in alcun modo, attribuendogli la paternità di un'opera come tante da lui già scritte. In realtà, la questione era ben diversa: la *Gabrieliade* possiede infatti già molti dei tratti caratteristici dell'arte puškiniana, attribuibili a lui soltanto.

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

Ammise di averne copiato il testo ma asserì di non ricordarne affatto la fonte. La risposta di Puškin non convinse lo zar che lo fece convocare per un secondo interrogatorio, durante il quale gli fu più volte chiesto di rivelare l'identità di colui che, negli anni del liceo, gli avrebbe fatto conoscere il testo oggetto della denuncia. Ma il poeta, ancora una volta, affermò di non ricordare i fatti nel dettaglio, sottolineando categoricamente che nessuno dei suoi amici o colleghi avrebbe potuto essere interessato a simili oscenità. Nell'introduzione di V. Brjusov alla *Gabrieliade*, nell'edizione da lui curata, la vicenda viene riportata dettagliatamente, supportata da appunti autografi di Puškin, arrivati fino a noi in originale. Il terzo interrogatorio ebbe luogo il 7 ottobre 1828, durante il quale il poeta chiese alla Commissione d'Inchiesta, i cui membri erano V.P. Kočubej, P.A. Tostoj e A.N. Golicyn, di poter scrivere lui stesso una lettera allo zar, nella speranza che un contatto diretto col sovrano potesse risolvere l'incresciosa situazione. In seguito a questa lettera, la denuncia fu ritirata e la *querelle* ebbe fine sebbene non si siano conservate fonti, orali o scritte, che attestino il contenuto di tale corrispondenza.[4] L'unica testimonianza è rappresentata da una nota autografa di Puškin, ritrovata nel foglio che riportava i versi conclusivi del primo canto di *Poltava* e che recita: "2 ottobre, lettera allo zar" (Gur'janov 1978: 285) È possibile che, nella lettera, Puškin abbia spiegato al sovrano i reali intenti del suo componimento e che quegli le abbia comprese, o abbia finto di comprenderle pur di legare a sé, in una morsa di controllo sempre più stretto, l'autore e la sua produzione futura. Il fatto che Puškin abbia rinnegato la paternità della *Gabrieliade* si spiega col fatto che, al tempo degli interrogatori, egli era ormai lontano dall'ateismo giovanile, era innamorato e proiettato verso un futuro luminoso, perché rovinarsi con l'ammissione di una colpa? Va invece interpretato diversamente il tentativo di Puškin di collocare l'opera negli anni del liceo, nonché quello di indicare in Garčkov l'autore del poema: tentativi alquanto ingenui poiché, sempre secondo la tesi di Brjusov, nel 1815 non sarebbe stato possibile scrivere un simile testo in lingua russa poiché non esisteva ancora una lingua pronta a tale scopo né, tantomeno, quel tipo di verso. Inoltre, la forma della *Gabreliade* coincide perfettamente con quella adottata da Puškin per i suoi poemi, lo stile è indubbiamente quello del poeta e persino molte espressioni che si ritrovano nel testo del componimento fanno parte del repertorio lessicale puškiniano (Brjusov 1918: 32–36).

Altra questione fondamentale è quella che riguarda le fonti del poema che possono essere considerate attendibili. Nel suo interessante lavoro, ricco di informazioni bibliografiche di carattere filologico e storico, M.P. Alekseev, nel ribadire l'appartenenza della *Gabrieliad*e al genere della satira religiosa, lontana dalla oscena blasfemia e

[4] V.P. Gur'janov ha dedicato alla vicenda della lettera di Puškin allo zar un interessante lavoro di ricostruzione storico-filologica. Nel 1951, infatti, nell'Archivio storico di Mosca, fu riordinato il fondo di A.N. Bachmetev. Tra i numerosi documenti, fu ritrovata una lettera indirizzata allo zar Nicola I e firmata A.S. Puškin. Il lavoro di Gur'janov tende a dimostrare come, nonostante pareri contrari di altri illustri critici, tale lettera sia da considerarsi un falso, attribuibile allo stesso Bachmetev. Il lavoro di analisi è poi proseguito nelle lavori di T.G. Cjavlovskaja e H.Ja. Ejdel'man.

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

dalla pornografia, richiama l'attenzione sui Vangeli apocrifi[5] e, in particolare, sul *Libro di Enoch* (Alekseev 1972: 296).[6]

L'opera fu pubblicata per la prima volta a Londra nel 1861, a cura di N.P. Ogarev. Ne furono stampate 555 copie (Chodasevič 1922–1939: 71) che andarono esaurite in soli tre giorni. In seguito, la *Gabrieliade* fu ristampata in un'edizione anonima (probabilmente una casa editrice francese) nel 1898 e poi ancora nel 1904, a Berlino, nell'edizione a cura di Hugo Steiniz. Nel 1922, infine, B.Tomaševskij ne curò una edizione scientifica che resta oggi quella di riferimento.

Oggi noi troviamo nella *Gabrieliade* il Puškin irriverente e provocatorio, divertente e scherzoso che, qui come altrove, indirizza la sua parodia verso gli statici stili canonici e fa della violazione della norma, la norma stessa. Il poema è costruito in forma di predica o di sermone che, come si sa, è un componimento poetico in versi sciolti, di contenuto moraleggiante e bonariamente satirico, svolto in tono discorsivo e familiare; proprio a causa della sua forma, il contenuto appare così fortemente parodico, e la parodia si estende allo stile epico in toto, cioè a quello stile importante del quale Puškin intendeva infrangere il canone.

Gli antroponimi presenti nel testo, come si è detto, sono tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento e partecipano attivamente a tale attività parodica. L'onomastica del testo è legata al movimento ascensionale e discensionale, determinato dalla volontà dell'autore di portare il cielo in terra e viceversa. Se si legge il testo in questa chiave, si vedrà come i vari antroponimi, a seconda che il loro spazio di azione si sviluppi nell'ambito divino o in quello terrestre, sono connotati con apposizioni e aggettivi che appartengono a classi tassonomiche differenti; tale scelta compositiva, se correttamente interpretata (al contrario di quanto accadde al tempo della nascita del poema) risulta il principale strumento parodico utilizzato da Puškin. Il nostro lavoro, come già accennato, si basa sull'edizione del 1918 curata da V. Brjusov: è in tale edizione che viene rispettata la scelta originale puškiniana dell'uso della lettera maiuscola nella *nominazio* religiosa. Molti degli antroponimi che rientrano in questa categoria vengono infatti riportati, nell'edizione di Tomaševskij (che appare all'inizio dell'era sovietica) con la lettera minuscola.

L'*incipit* del poema appare ricco di *pathos* religioso, del quale però si percepisce la natura ironica; il predicatore, ovvero il primo narratore, personaggio sul quale si scatena l'ironia del suo creatore, nella sua illimitata autostima, sottolineata da un linguaggio autoreferenziale, si crede in grado di "salvare" l'anima di una "bella e giovane Ebrea" (Puškin 1821: 53)[7]. Per processo di transonimizzazione, che opera il passag-

[5] B. Tomaševskij non credeva nell'importanza dei Vangeli apocrifi come fonti della Gabrieliade, secondo lo studioso si trattava di testi che, peraltro, Puskin non avrebbe neanche letto per intero.

[6] A tale indiscutibile fonte, si aggiungono alcuni testi di Voltaire, di Byron e di Boccaccio. Il critico opera infine un'interessante parallelismo letterario fra la *Gabrieliade* e alcune opere del francese Evarist Parni, autore, fra le altre cose, di una parodia della Bibbia.

[7] Tutti le citazioni presenti nel testo sono tratte dalla *Gabrieliade* di Puškin del 1821,

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

gio da una tipologia onomastica all'altra, l'attributo "ebrea" assume la lettera maiuscola e si trasforma in nome proprio. Appena due versi dopo, il predicatore invita presso di sé la fanciulla che denomina "Angelo incantatore" (*Gab*. 3), così che possa ricevere la benedizione ed egli possa salvarne l'anima. Anche il termine "angelo" subisce una trasformazione, ma questa volta la lettera maiuscola, a nostro parere, suggerisce diverso esito: da semplice sostantivo, che dal *dolce stil novo* in poi ha connotato la donna amata, sulle labbra del predicatore puškiniano, l'Angelo-maiuscolo assume fattezze divine, pur indicando un essere terrestre. Quest'ultima caratteristica è fortemente segnalata dal predicatore che, nel quinto verso, esclama: "La terrestre bellezza salverò!" (*Gab*. 5) mentre, al termine della strofa, si augura che le dolci melodie della chiesa riescano a penetrare nel cuore della vergine ed essa possa così accogliere lo Spirito Santo. Il termine "vergine" è riportato con la lettera minuscola[8], chiaro segno di sostantivo di classe tassonomica appartenente al comune regno terrestre: evidentemente, non il predicatore (che non può oggettivamente partecipare alla forma del poema) ma Puškin stesso ritiene che Maria non sia ancora (né, forse, lo sarà mai) pronta ad essere riconosciuta come la Vergine-maiuscola per antonomasia.

Quindi, il narratore passa a descrivere Maria, e quanto emerge dalle sue parole è un quadro che solo apparentemente vuole essere un racconto delicato e preciso della terrestrità di Maria, qui denominata "fiore segreto" (*Gab*. 33), proprio a sottolinearne l'appartenenza al suolo; in realtà nell'intero passo risuona una pungente ironia che l'autore rivolge alla figura del predicatore nel momento in cui questo appare chiaramente colpito dalla sensualità che emana proprio la terrestrità di Maria: "Dei suoi sedici anni l'innocenza/ le nere sopracciglia ed il seno/ che si gonfiava sotto quel grembiule/le deliziose gambe, ed i dentini…" (*Gab*. 13–16) i tre puntini di sospensione rendono superfluo qualsiasi suo commento. Inoltre, l'antroponimo "Giuseppe", il marito di Maria, nel poema perde completamente qualsiasi aura di santità, connotato da epiteti come: "vecchio", "pigro", "cattivo falegname e carpentiere" (*Gab*. 26–27); egli diventa un comune marito, troppo anziano rispetto alla sua giovane sposa, che agli occhi del predicatore è assai colpevole poiché si comporta come "un padre per la bella Ebrea" (*Gab*. 38), le dà quindi di che sfamarsi ma "nient'altro" (*Gab*. 39) indicando in tal modo la mancanza del sesso coniugale come indice di colpa. Il risultato finale, ciò che percepisce il lettore, è un divertente ritratto di un prete attratto morbosamente dal sesso.

Il passo seguente racconta dell'incontro fra Dio e Maria. Al primo viene affiancato l'aggettivo "onnipotente" (*Gab*. 41), che nel processo cristiano di *nominazio* diventa, come si sa, apposizione del nome di Dio o perfino antonomasia, dove per "l'Onnipotente" si intende indicare Dio stesso. Ciò sembrerebbe collocare il personaggio nella sfera divina, se non fosse che, con repentino movimento verticale discendente, quello stesso Dio, chinando lo sguardo verso la terra, non vede Maria ma "il bel corpo e il

nell'edizione del 1918 a cura di V. Brjusov e verranno indicate dalla sigla *Gab.* seguita dal numero di riferimento del verso.

[8] Maiuscolo nell'edizione del '22.

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

seno virginale" (*Gab*. 42) e "ne fu sconvolto" (*Gab*. 43). Ancora una volta il poeta, con tagliente ironia, irride le parole del predicatore che intende convincere, gli altri e sé stesso, delle caste intenzioni divine. Esse dovrebbero essere infatti dirette a benedire quella che, con un procedimento onomasiologico, viene questa volta definita "uva obliata e solitaria" (*Gab*. 46), a indicare non solo il legame con la terra, ma anche tutta una serie di connotazioni semanticamente collegate al frutto: la dolcezza, il colore, la rotondità degli acini e via di seguito.

La parodia tocca il suo vertice nel passo successivo, quello in cui si racconta l'Annunciazione. Maria dorme "dolcemente" (*Gab*. 49) (si veda il riferimento precedente all'uva) e sogna, indotta dalla volontà divina, l'intero pantheon cristiano affollato di angeli, serafini e cherubini (nella versione del '18 tutti sostantivi rigorosamente riportati con la lettera maiuscola); gli armonici suoni delle arpe accompagnano i loro movimenti, nubi luminose fanno loro da sfondo. Eppure, tra lo sfavillio e la musica celestiale, risuonano epiteti inaspettati: la gloria è "insopportabile" (*Gab*. 53), gli angeli corrono "come una tenebra" (*Gab*. 54) e, all'apparire del trono di Dio, Maria trema (come una foglia) e cessa perfino di respirare (*Gab*. 63–64), tutti si genuflettono e ascoltano le parole divine. A ben guardare, questo dio, il suo trono e la gran parata di suoi subordinati ricordano da vicino lo zar, il suo trono e la sua corte. L'alternarsi di moti ascensionali e discensionali rendono questi versi assai dinamici, nonostante la staticità dell'evento raccontato. Al movimento ascensionale che caratterizza questo passo fa da contraltare l'immediata discesa verso il basso, sottolineata dal verso "alla sua ancella scenderà lo sposo" (*Gab*. 70). Appena due versi dopo si legge: "all'alto cielo son volati gli angeli" (*Gab*. 72) e ancora più avanti: "davanti al cielo si alza Maria" (*Gab*. 75). È evidente che, attraverso la ludica tecnica del carnevale, il cielo viene mortificato, abbassato verso la terra e questa, rappresentata da Maria, continuando il ciclo perenne, viene rinnovata e purificata nella sua ascensione al cielo.

Tale convivenza di divino e umano trova la sua concreta incarnazione in colui che, tra la folla di angeli, pare fissare Maria con maggior insistenza: l'Arcangelo Gabriele è qui indubbiamente vicino a Dio, suo messaggero e fedele servitore. Ma accanto "all'elmo piumato ed i preziosi ori/ Le ali splendenti e i riccioli dorati" (*Gab*. 80–81) non manca Maria di notare "il suo bel corpo e lo sguardo languido" (*Gab*. 82). L'effetto dell'esortazione del narratore è, ancora una volta, un abbassamento: "Siine orgoglioso, siine orgoglioso Arcangelo Gabriele!" (*Gab*. 85) laddove l'orgoglio è riconosciuto come tipico peccato umano, indice di antica tracotanza. L'antroponimo teoforico Gabriele deriva dall'ebraico **גַּבְרִיאֵל**, Gavri'el, e significa "potenza di Dio (El)" o "Dio (El) è forte". Se non si temesse di forzare eccessivamente l'interpretazione del testo puškiniano, si potrebbe azzardare l'ipotesi che l'autore abbia volontariamente indicato nel nome del protagonista la chiave di volta dell'intero gioco del poema: qua il paradiso pare una corte reale, Dio stesso sembra uno zar autoritario, Maria una più che carnale fanciulla di campagna, semplice e sciocca; insomma qua tutto appare per ciò che nella coscienza collettiva cristiana non è: lo stesso Gabriele è un inganno, egli, nella Bibbia, non è mai denominato "Arcangelo", titolo che viene sempre usato al singolare

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

e in riferimento a Michele. È stata poi la tradizione cristiana, cioè quella alla quale Puškin, in quel tempo, era assai ostile, a fare del sostantivo "arcangelo" una antonomasia dell'antroponimo Gabriele. Egli è in realtà solo un angelo, dunque un "messaggero", così come appare anche nella tradizione islamica: Gabriele fu colui tramite quale Dio rivelò il Corano a Maometto.

E così Gabriele viene inviato da Dio a Maria perché le porti il suo messaggio d'amore. Un messaggio, ovviamente, assai diverso da quello che viene raccontato dalla tradizione cristiana: Dio è innamorato e, sebbene venga denominato Signore, Iddio, re dei cieli, tali denominazioni evadono dal loro campo semantico e vengono sopraffatti dall'ironia dell'autore. Infatti questo genere di amore non ha certo natura divina e non può essere rivelato che in prosa, così come viene detto nei versi 130–140; la poesia non si addice a simili argomenti e, in un tanto estremo quanto debole tentativo di discolpare la tradizione cristiana, il poeta allude, negli stessi versi, a una "leggenda armena" (*Gab*. 136 e seg.), come possibile spiegazione a tali blasfeme oscenità. Un rimando a contesti pagani è suggerito anche più oltre, quando, nelle parole del predicatore, è facile individuare ancora una volta l'ironia dell'autore: "Tutti allontana, come un Dio d'Omero/ Quando domava i figli innumerevoli/ Ma per sempre s'è spenta della Grecia / L'antica fede, e noi siamo più saggi!" (*Gab*. 473).

I versi 169–338 sono dedicati all'incontro fra Maria e il demonio. Appartata nel giardino di casa, la fanciulla ripensa all'immagine di quel giovane che non abbandona la sua anima. A questo proposito notiamo che, nell'edizione del '18, Maria pensa "all'arcangelo", questa volta riportato con la lettera minuscola: viene davvero da chiedersene il perché, visto che la lettera maiuscola di questo sostantivo-appellativo è sempre rispettata. E' chiaro che Maria non sta pensando all'epifania divina di Gabriele ma al suo sensuale aspetto terrestre. Improvvisamente, le appare un "bellissimo serpente" (*Gab*. 169): il momento dell'incontro fra i due è inserito nell'ambito terrestre, Maria è definita "semplice" (*Gab*. 175) mentre il suo nuovo conoscente è semplicemente connotato dal nome comune "bes" (*Gab*. 176), in italiano "demone". La bestia si dondola, appesa a un ramo, e Maria non può evitare di rimanere colpita dal fascino che emana, non può evitare di apprezzare i suoi occhi e di compiacersi del suo lusinghiero saluto. Non appena però il gioco si fa scoperto e Maria capisce con chi ha a che fare, appare il nome proprio: Satana (*Gab*. 181) è il principe delle tenebre, tentatore malvagio, ingannatore e bugiardo. Il fatto che, ancora nell'edizione del '18, l'antroponimo Satana sia scritto con la lettera minuscola va spiegato con la stessa logica che ha giustificato la lettera maiuscola del termine Arcangelo. Se infatti, in quest'ultimo caso, all'Arcangelo deve essere conferita dignità divina, a Satana la stessa deve essere tolta.

Ad una titubante Maria, Satana racconta la sua versione dei fatti che videro Adamo e Eva peccare contro Dio e, di conseguenza, la loro cacciata dall'Eden. Descrive la vita del Paradiso triste e terribilmente noiosa: "Si sta nei cieli come in prigione" (*Gab*. 247), canta, e termini come "tormento", "noia", "monotonia" e "solitudine" abbondano nel suo racconto. Il Maligno decide dunque di risvegliare i sensi in entrambi i figli del Signore (e si noti bene che non parla affatto di aver tentato prima Eva e che questa abbia

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

solo in seguito tentato Adamo, anzi, egli parla di due mele, come simbolo d'amore) e si sofferma su dettagli erotici espliciti che non possono non sconvolgere la carnalità terrestre di Maria: "Indaffarato, silenzioso e goffo/ Cercava Adamo l'ebbrezza degli orgasmi/Di furibondo fuoco tutto acceso/ Sempre cercava della gioia la fonte/E in essa si perdeva, esultando… Senza temere l'ira del Signore/L'ardente Eva si sciogliea le chiome/ le labbra appena appena dischiudendo/ Baciava Adamo e poi lo ribaciava/ In lacrime d'amore ella giaceva" (*Gab*. 276–283). La chiusa di questo passo suona assai divertente: "Io so soltanto/ che amico di Eva sempre rimasi" (*Gab*. 304). L'effetto carnevalesco dell'abbassamento del piano divino verso quello terrestre appare particolarmente evidente, il sesso abbassa e mortifica ma, contemporaneamente, purifica e rigenera.

Il racconto suscita in Maria forte turbamento ed è proprio di tale turbamento che Satana approfitta: le appare dunque come un bellissimo giovane che, senza troppi indugi, la inizia a quelle stesse pratiche sessuali di cui ha appena narrato i piacevoli effetti: "La implora di qualcosa con ardore/ E con una mano le offre un fiorellino/E con l'altra sgualcisce la sua veste/ Ora la ficca sotto, e come in gioco/ Sfiora col lieve dito il bel segreto" (*Gab*. 323–328). In questo passo a noi paiono estremamente espliciti i versi 331–332: "Mentre un rossore che non è vergogna/ Le scorre sulle guance verginali". Maria non prova vergogna, è un essere umano, lontano dalla Vergine celeste, e come tale si comporta. Nel verso 362 Puškin opera le medesime scelte lessicali che avevano connotato Gabriele al suo apparire sulla scena: "Sii orgoglioso, sii orgoglioso dunque, della tua maledetta gloria!" Il che accomuna la natura dell'Arcangelo a quella del demonio.

A ennesima conferma della natura terrestre di Maria, si vedano anche i versi successivi, quando, dopo aver consumato l'atto sessuale col demonio, la fanciulla di nuovo incontra Gabriele. Davanti allo sguardo di questi, che mai come in questo momento è percepito come "uomo", Maria si sente colpevole, e si copre il volto a nascondere il tradimento. In tal modo si sottolinea che quest'ultimo non è operato nei confronti di Dio, suo annunciato sposo celeste, ma in quelli di Gabriele, suo amore terrestre. Come un marito geloso, l'Arcangelo inizialmente affronta il rivale verbalmente, per passare in seguito a un vero e proprio scontro fisico, nel quale gli antroponimi giocano uno straordinario ruolo carnevalesco. È infatti l'altissimo e santo Arcangelo a ricevere un pugno sui denti tanto forte da farlo barcollare ed è il corrucciato, sarcastico, geloso e ostile Gabriele (tutti epiteti che mal si adattano a una natura divina) che si rialza e, furibondo, passa al contrattacco. La lotta, che assume sempre più le caratteristiche di una rissa fra due contendenti che si strappano le barbe, si torcono le braccia e via di seguito, pare proprio volgere a favore del demonio. Egli infatti, riesce a strappare di dosso a Gabriele il suo dorato elmo, lo afferra per le bionde e fluenti chiome e "Con la sua potente mano, a terra/ Contro l'umida terra lo piegò" (*Gab*. 414–415). Il movimento discendente è qui esplicitato chiaramente ma l'abbassamento di Gabriele diventa infimo nei versi successivi, quando il giovane arcangelo sceglie di usare l'ultima arma a sua disposizione: "Gli afferra proprio quel fatale membro/ (inutile o quasi nelle battaglie)/ Sfrontato

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

membro, arma del peccato." (*Gab*. 420–422)[9]. Il maligno cade a terra, chiede pietà e torna dolorante nel suo regno. Ha usato il sesso per sedurre la dolce Maria ed è proprio lo stesso mezzo a punirlo; non solo, anche in questo caso il sesso è strumento di un carnevale che, nella sua festa collettiva, annulla gerarchie ed etichette, confonde l'alto e il basso, "il viso e il deretano" (Bachtin 2001: 44) . In tale spazio, semioticamente connotato come mondo a sé, i nomi si confondono e le sfere d'azione perdono i loro confini.

A questo punto si consuma anche l'atto d'amore tra Gabriele e Maria, qui semplici antroponimi privi di implicazioni divine; tra sussurri e carezze, l'episodio viene descritto in maniera assai più casta dei precedenti e si conclude con un bacio appassionato.

L'ultimo atto di questa divertente carnevalata è dedicato al terzo amante della di Maria: Dio. Informato da Gabriele circa il buon esito del suo compito (ricordiamo che, su ordine di Dio, Gabriele ha annunciato a Maria che diverrà la sposa del Signore e che il frutto del suo grembo sarà la salvezza del popolo ebraico), il Signore Dio assume le fattezze di un colombo ed è sotto questa veste che porterà Maria a sperimentare, per la terza volta, il piacere del sesso. In nessuna occasione, tuttavia, quasi a testimonianza di un rispetto fin qui accantonato, il nome di Dio viene usato in un contesto esplicitamente erotico. L'unica eccezione, a nostro parere, è rappresentata dai versi 508–513 nei quali Maria, perplessa, afferma: "Ma guarda un po', che storia molto strana/ Uno, due e tre: proprio non si stancano!/ Lo posso dire: è stata una battaglia/Mi hanno presa nello stesso giorno/ Il Maligno, l'Arcangelo e poi Dio". Nell'edizione del 1818 mancano gli ultimi due versi, ma è possibile risalirvi grazie al lavoro di redazione effettuato da Tomaševskij nel 1922. Come si è detto, in tale edizione, che risale all'epoca iniziale del regime sovietico, tutti gli antroponimi appartenenti al campo semantico della religione cristiana, come di norma, sono riportati con la lettera minuscola ma, in base alle scelte operate dall'autore per tutto il poema e fedelmente riportate nell'edizione del '18, è lecito supporre che anche questi tre nomi, tra antroponimi e antonomasie vossianiche, fossero in origine scritti con la lettera maiuscola, scatenando così un reale effetto carnevalesco. Alto e basso, Dio e diavolo, umano e divino si ritrovano tutti sullo stesso piano, uniti dal sesso, rappresentato da Maria.

A conclusione della sua storia, Puškin calca la mano sui suoi personaggi con un'ironia che, da bonaria e divertente, si fa ora tagliente e sottile. Maria si è definitivamente trasformata in una qualunque moglie infedele, continua a incontrarsi di nascosto con Gabriele mentre Giuseppe, "era contento, come molti/ Sempre innocente di fronte alla sposa" (*Gab.* 518–519). Tradito e inconsapevole, non conserva più alcun tratto del san Giuseppe della tradizione cristiana e si trasforma in un patetico personaggio, la cui presenza nel poema è unicamente funzionale allo sviluppo della figura di Maria. Ma l'ironia si fa ancor più sottile quando utilizzata per chiudere la vicenda di Dio. Dice infatti il poeta: "[Giuseppe] amava Cristo come un figlio suo/Per questo Iddio lo ricompensò." (*Gab.* 520–521) Il Signore, dunque, che è bonario e prodigo di

[9] Il verso 422 è omesso nell'edizione del '18.

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)

ricompense nei confronti di Giuseppe, perché si dedica a un figlio che non è suo, è in realtà preso in giro egli stesso perché, come ci racconta il testo, non è certo che il Figlio sia neanche suo. L'acclamazione religiosa seguente, seguita dal punto esclamativo: "Amen, Amen!" posto alla fine del verso pare sottolineare tale malriposta certezza divina, ancor più se si ipotizza una conoscenza approfondita del significato del termine da parte dell'autore. Tale termine, infatti, nella Bibbia è usato sia per confermare ciò che altri ha detto ("sicuro! certo!"), sia per dare enfasi alla propria asserzione ("in verità! con sicurezza!").

E, per finire, Puškin, nel dedicare gli ultimi versi a Gabriele, lo invoca perché lo protegga e gli fornisca buoni consigli, affinché lo allontani dalle tentazioni carnali, dal tradimento e dal sesso libertino. In realtà il poeta, attraverso la preghiera a Gabriele, si fa gioco delle formule del sentimentalismo karamziniano: la denominazione "il consolatore di Giuseppe" (*Gab*. 544) viene usata ironicamente per definire Gabriele, proprio lui, che la moglie di Giuseppe ha sedotto e continua a sedurre: la sua dignità di arcangelo è definitivamente distrutta.

"Dammi un sonno tranquillo, e fede nella sposa/ nella famiglia e nell'amore altrui" (*Gab.* 549–551): questi gli ultimi versi del poema, apoteosi ironica se consideriamo che il poema ha distrutto l'immagine della sposa fedele, della famiglia felice e dell'amore disinteressato.

Bibliografia

Alekseev, M.P. 1972. Zametki o Gavriiliade. In *Puškin: Sravnit.-istorič.-issled*. Nauka, 281–325. London.

Bachtin, M. 2001. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.

Brjusov, V. 1918. Predislovije in A.S. Puškin, *Gavriliada*. 7–18. Moskva: Alciona

Chodasevič, V. 1917. O Gavriliade in *Sobranie sočinenij v Četyrech tomach*, T.2, 71–76. Moskva: Soglasie.

Gur'janov,V.P. 1978. Pis'mo Puškina o "Gavriiliade". In *Puškin. Issledovanija i materialy*, T. VIII. 284–292. Nauka. London.

Lotman, Ju.M. 1997. Puškin, in AA.VV. *La civiltà letteraria russa*, UTET. 404–433. Torino.

Tomaševskij, B. 1956–1961. *Puškin* (2 t), Otv. red. V.G. Bazanov, AN SSSR. In-t rus.lit.(Puš. dom), Izd.vo AN SSSR, T.1. Moskva-London.

BDD-V4472 © 2017 Editura Mega, Editura Argonaut
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:51:14 UTC)