



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale

Classe LM-38

Tesi di Laurea

*Ivan Mazepa: uomo, cosacco, etmano.*

*La sua vita tra realtà e letteratura.*

Relatore  
Prof. Viviana Nosilia

Laureando  
Elena Pozza  
n° matr.1157009 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019



*Ai miei genitori, che hanno sempre creduto in me  
Spingendomi a dare il massimo,  
A Francesco, molto più di un fratello:  
Un amico per la vita,  
A Giulia, Arianna, Anna e Anna, amiche che sono  
Ormai una famiglia,  
A Beatrice e Silvia, che sono state casa  
Anche lontano da casa,  
A Chiara, instancabile compagna  
Di mille magiche avventure,  
A Natalija Prokopivna e Maryna Josypivna, senza loro  
Questo viaggio non sarebbe stato lo stesso,  
E a me, che, nonostante tutto,  
Sapevo ce l'avrei fatta.*



## Sommario

Introduzione .....	I
Capitolo I: Ivan Mazepa.....	11
La storiografia .....	21
Mazepa nelle arti .....	29
Capitolo II: <i>Mazeppa</i> . Lord Byron e l’etmano cosacco .....	33
Capitolo III: <i>Poltava</i> . Mazepa, Puškin e gli zar .....	51
Puškin, il genere e la critica .....	51
La struttura .....	59
I personaggi.....	70
Capitolo IV: <i>Mazepa</i> e Čajkovskij. L’etmano nel melodramma .....	81
Struttura e analisi.....	83
Le tematiche principali.....	99
Conclusione.....	103
Bibliografia .....	107
Fonti in lingua russa .....	107
Fonti in altre lingue .....	107
Studi in lingua russa e ucraina .....	107
Studi in altre lingue .....	109
Sitografia.....	112
Opere di consultazione.....	113
Резюме.....	117



## Introduzione

In questo elaborato si andrà a parlare della figura di Ivan Mazepa, etmano d'Ucraina, e di come il suo ruolo nella storia di questa terra e dell'Impero russo sia stato così rilevante da guadagnarli un posto nella letteratura.

La scelta della sua persona come obiettivo di questo lavoro è dovuta anche ad un particolare interesse nelle relazioni culturali tra Russia e Ucraina sviluppato in questi anni di università, che non si traduce però solamente in un'analisi dei fatti più recenti, ma ha radici, o quantomeno analogie, anche in un passato più remoto.

Non sono qui soltanto le vicende della vita dell'etmano a essere emblematiche dei rapporti e dei problemi esistenti tra i due popoli, ma è particolarmente interessante osservare come la sua storia è stata poi interpretata da autori diversi in ambienti e momenti storici diversi.

Se la Storia è una, e gli eventi si svolgono in un solo modo, lo stesso non si può dire del modo di guardare ad essa. Interessi personali, nazionali o politici sono come delle lenti attraverso le quali gli eventi storici vengono filtrati per giungere sino a noi, che abbiamo il compito non soltanto di ricostruire gli avvenimenti nel modo più obiettivo possibile, ma anche di capire le ragioni e i meccanismi che si celano nelle piccole modifiche che nel tempo avvengono di come vengono narrati.

L'arte e la letteratura sono anche questo, sono immagini, storie, che giungendo a noi da luoghi e tempi lontani ci aprono una finestra su un mondo e un sistema culturale a noi ormai estraneo, e ci offrono la chiave necessaria per decodificare gli eventi contemporanei agli autori che studiamo.

Ecco quindi che anche avvenimenti così lontani come quelli dell'etmano ucraino sono una base da cui partire per capire come due Paesi e due popoli così simili, ma così diversi, si relazionano oggi tra di loro, e perché lo fanno.

Questa tesi si concentrerà quindi sia sull'aspetto storico della vita di Ivan Mazepa, che sul personaggio artistico e letterario che la sua figura ha ispirato, analizzando in particolare le tre opere su di lui che hanno avuto maggior peso e risonanza a livello sia russo che europeo, di modo da delinearne un profilo, se non completo, quantomeno approfondito.

Nel primo capitolo presenterò la situazione dell'Ucraina nel XVII e XVIII secolo e la figura di Mazepa come personaggio storico. Nel farlo si cercherà di utilizzare le fonti più recenti, risultato di ricerche su documenti dei quali gli studiosi antecedenti non erano a conoscenza, e verrà poi presentata poi una panoramica sull'approccio storiografico degli storici russi e ucraini nei confronti dell'etmano. In seguito volgeremo uno sguardo d'insieme all'influenza che Mazepa ha avuto nel mondo dell'arte, ispirando quadri, opere letterarie, opere musicali e spettacoli equestri.

Nel secondo capitolo l'attenzione si focalizzerà su *Mazeppa* (1819), di Lord Byron, prima delle tre opere analizzate. L'opera sarà inquadrata nel contesto della produzione di Byron e nel contesto del Romanticismo, si guarderà alla critica letteraria e si proseguirà poi all'analisi del testo, con un'attenzione particolare a delineare i tratti della personalità di Mazepa.

Il terzo capitolo prevede un approccio analogo al secondo, applicato però al poema *Poltava* (1828), di Aleksandr Sergeevič Puškin. Nel presentare l'autore si presterà attenzione alle sue posizioni politiche, in particolare all'impatto che le sue affiliazioni decabriste avrebbero avuto nella sua vita e nella stesura e interpretazione di quest'opera. Si guarderà al poema partendo dalla critica contemporanea all'autore, per poi proseguire con un'analisi più approfondita del testo e dei vari personaggi, con un'attenzione particolare per Mazepa e Marija.

Il quarto, e ultimo, capitolo è invece incentrato sull'opera lirica *Mazepa* (1883) di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Dopo una breve contestualizzazione del melodramma, si procederà a un'analisi testuale del libretto, prestando comunque attenzione anche all'aspetto musicale, parte integrante dell'opera, e che svolge un ruolo non secondario rispetto al testo. Si andrà poi a osservare le principali tematiche presenti nell'opera.



## Capitolo I: Ivan Mazepa

Il Paese che oggi conosciamo con il nome di Ucraina è ben diverso da quello in cui visse Ivan Stepanovič Mazepa nella seconda metà del XVII secolo. Dopo i fasti della Rus' di Kiev, la dominazione tataro-mongola e la Confederazione polacco-lituana, la rivolta di Bohdan Chmel'nyc'kyj (1648) aveva definito nuovi confini, legando indissolubilmente la storia del suo Paese con quella della Russia.

Le vittorie militari di Chmel'nyc'kyj sono tuttora leggendarie, tuttavia l'etmano cosacco era consapevole che i suoi soli sforzi non sarebbero stati sufficienti a mantenere l'autonomia dai polacchi, dai quali non aveva né l'intenzione, né la forza, di creare una spaccatura netta. Decise così di cercare aiuto nello zar di Moscovia Aleksej Michailovič, che dopo molte titubanze accettò il ruolo di protettore “per il bene della Fede Ortodossa e della Santa Chiesa di Dio”. Il punto centrale di questo accordo sta nel trattato di Perejaslav del 1654, nel quale si sancisce questa subalternità dell'Ucraina alla Moscovia in cambio di sostegno militare, ma del quale non sappiamo gli esatti termini. Dell'Accordo sono infatti rimaste solamente copie e traduzioni di dubbia autenticità, ma fu così cruciale nella definizione dei rapporti tra zar e Etmanato che ancora se ne discute.<sup>1</sup>

L'Ucraina in quel momento era quindi un insieme di territori frammentati e soggetti a influenze straniere, più o meno intense.

La Polonia aveva il pieno controllo delle terre dell'Ucraina occidentale, quindi della regione della Galizia e della Polesia (la zona dei monti Carpazi occidentali restava invece ungherese, mentre la Bucovina settentrionale era sotto la dominazione Ottomana); e della Riva Destra, corrispondente alle provincie di Kiev, Breslavia, Volinia e Podolia, sulla riva destra del fiume Dnipro.<sup>2</sup> Capoluogo della provincia di Kiev era Bila Cerkva, dato che la città di Kiev rientrava all'interno della sfera d'influenza della Russia, alla quale fu sempre fedele. Kiev era un luogo di artigiani e commercianti, il centro spirituale dell'ortodossia ucraina, e non era perciò considerata una città cosacca.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, Canada, University of Toronto Press, 2009, pp. 125-135.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 152-154.

<sup>3</sup> В. Е. Шамбаров, *Петр и Мазепа. Битва за Украину*, Москва, Алгоритм, 2015, p. 91.

La Russia controllava invece la Riva Sinistra, conosciuta anche come Etmanato, la Zaporižzja e la Sloboda Ucraina (ad est di Poltava, nelle attuali *oblasti* di Sumy, Charkiv e Lugansk/Luhans'k settentrionale).

A sud, lungo le coste del Mar Nero, si sviluppava il Khanato di Crimea, confinante ad ovest con l'Impero ottomano.<sup>4</sup>



Figura 1, mappa delle campagne di Chmel'nyckyj, in O. Subtelny, p. 130.

È importante tuttavia sottolineare come questa frammentarietà non sia dovuta alla divisione di un Paese, bensì alla sua inesistenza. Sia Chmel'nyckyj che Mazepa, visti come i “padri” dell'Ucraina, non ambivano ad una unificazione nazionale, ma ad un semplice ampliamento dei territori controllati dall'Etmanato. Lo stesso termine “Ucraina” non andava a definire una zona geografica specifica o legata alla presenza di una popolazione, ma indicava solamente una zona di confine, un “territorio di frontiera”<sup>5</sup>, tant'è che in testi geografici antichi si fa riferimento alle *Moskovskie ukrainy* (Московские украинь), alla *Sibirskaja ukraina* (Сибирская украинь) e alla *Polskaja ukraina* (Польская украинь)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 152-154.

<sup>5</sup> «Украина», *Этимологический словарь Макса Фасмера*, Москва, Астрель, 2004, etymolog.ruslang.ru.

<sup>6</sup> В. Е. Шамбаров, *Петр и Мазепа...*, cit., p. 7.

L'Etmanato era conosciuto anche con il nome di Malorossija (*Малороссія*), Piccola Russia, contrapposta alla Velikorossija (*Великороссія*), la Grande Russia, ovvero la Moscovia.<sup>7</sup>

Nonostante non fosse indipendente, l'Etmanato era un'entità politicamente autonoma e godeva di maggiore autonomia di quanta non avesse avuto sotto il principato di Galizia-Volinia. Non ci furono significativi cambiamenti formali nella struttura organizzativa della Zaporizžja, ma nella realtà dei fatti i cosacchi comuni vennero esclusi dai ruoli di prestigio e dai processi decisionali, mentre la *staršyna*, il gruppo di ufficiali selezionati nell'unità militare, continuava ad espandere i propri possedimenti senza che gli etmani riuscissero a porvi dei limiti. A questo si devono aggiungere crescenti difficoltà di natura economica, dovute alle numerose guerre e alla libertà per l'etmano di attingere ai fondi dell'Etmanato per ragioni private.<sup>8</sup> L'etmano, o atamano, era il capo e comandante delle armate cosacche<sup>9</sup> e veniva eletto dalle  *rady*, dei consigli aperti a tutti i cosacchi in cui venivano prese le decisioni.<sup>10</sup>



Figura 2, Ritratto di Ivan Mazepa in armatura con il nastro di Sant'Andrea, artista sconosciuto, fine XVIII secolo

È questo il mondo nel quale visse Mazepa. Ivan Stepanovič Mazepa nacque il 20 marzo 1639 a Mazepnyci, un villaggio nei pressi di Bila Cerkva, da una nobile famiglia Ucraina stimata anche nella Zaporizžja. Il padre, Stepan-Adam Mazepa, aveva sostenuto la rivoluzione cosacca ed era diventato “atamano della città” (*городовий отаман*)<sup>11</sup>, era cioè a capo dell'amministrazione di una città cosacca autogovernata<sup>12</sup>. Dopo la sua morte, la madre Maria Mokiivsk'a, prese il velo e divenne egumena presso il monastero Voznesens'kyj Kyevo-Pečers'kyj. Mazepa ebbe un'istruzione piuttosto

<sup>7</sup> Ivi, p. 9.

<sup>8</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 158-159.

<sup>9</sup> “Etmano”, *Vocabolario Treccani*, treccani.it.

<sup>10</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 109-110.

<sup>11</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.*, Київ, Генеза, 1997, p. 265.

<sup>12</sup> «Городовий отаман», В. А. Смолій, *Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д*, Інститут історії України, Київ, Наукова думка, 2004, <http://resource.history.org.ua>

ampia per gli standard dell'epoca: studiò all'Accademia Mohylans'ka di Kiev, la più antica università ucraina, in un collegio gesuita a Varsavia, e poi in Germania, Francia e Italia, dove apprese l'arte bellica. Parlava correttamente polacco, russo, latino, italiano, tedesco, francese e tataro. Entrò poi al servizio del re di Polonia Giovanni II Casimiro, che lo inviò in alcuni viaggi come diplomatico.<sup>13</sup>

Qui la realtà comincia a fondersi con la leggenda. Mazepa avrebbe stretto una relazione con la moglie di un nobile polacco che un giorno li colse sul fatto; questi si infuriò, ma preferì non uccidere l'uomo, lo cosparsse di pece e piume e lo attaccò alla coda di un cavallo messo su strada. Sarebbe poi stato rinvenuto, quasi moribondo, da alcuni cosacchi, che lo portarono al proprio accampamento. Alcune versioni non parlano di pece e piume, dicendo invece che era solo nudo, mentre altre sostengono che quella di trasferirsi in Ucraina sia stata semplicemente una sua scelta.<sup>14</sup>

Per qualche tempo tornò nella sua casa d'origine, forse anche a causa della morte del padre, e nel 1668 si sposò con la figlia di Semen Polovec', un vecchio sostenitore di Chmel'nyc'kyj. In questo modo entrò nella cerchia ristretta dell'etmano della Riva Destra Petro Dorošenko, del quali si mise al servizio, ma il suo lavoro non durò a lungo.<sup>15</sup>

Nel 1674, nel viaggio per una missione diplomatica in Crimea venne catturato dai cosacchi dello Zaporizžja, che lo portarono come prigioniero a Mosca. Qui riuscì ad accattivarsi le simpatie dello zar Aleksej, che lo mandò nella Riva Sinistra.<sup>16</sup>

Grazie alle sue innate capacità relazionali e diplomatiche, Mazepa riuscì ben presto a diventare consigliere dell'etmano Ivan Samojlovyč e a crearsi una cerchia di conoscenze alla corte dello zar. Questo lo avvantaggiò molto quando Samojlovyč venne deposto, forse con il suo aiuto, ed esiliato in Siberia, e al suo posto, il 25 luglio 1687, venne eletto lui come etmano dell'Etmanato cosacco.<sup>17</sup>

Mazepa si trasferì nella capitale, Baturyn, e per molti anni perseguì una politica in linea con quella tenuta nella Riva Sinistra fino a quel momento, facendo essenzialmente gli

---

<sup>13</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., pp. 265-266; О. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 160-161.

<sup>14</sup> Н. И. Костомаров, *Руина. Мазепа. Мазепинцы*, Москва, Чарли, 1995, p. 410; Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., pp. 265-266.

<sup>15</sup> Ivi, p. 266.

<sup>16</sup> О. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 160-161; В. Е. Шамбаров, *Петр и Мазепа...*, cit., p. 14.

<sup>17</sup> Н. И. Костомаров, *Руина. Мазепа. Мазепинцы*, cit., p. 413; Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., p. 266.

interessi della *staršyna* e i propri. La prima ottenne grandi quantità di territori, riuscendo a rafforzare il proprio potere e la propria influenza nell'Etmanato; egli, grazie anche alla benevolenza dello zar e della nobiltà russa, riuscì a sua volta ad accumulare moltissimi terreni e ricchezze.<sup>18</sup>

L'etmano non si limitò però a fare i propri interessi, ma dedicò molte attenzioni al sostegno alla cultura e alla religione ortodossa. Finanziò l'Accademia di Kiev; promosse la fondazione di biblioteche, tipografie e scuole; fece creare molte chiese e destinò fondi all'ampliamento di monasteri, come ad esempio il complesso della Kyjevo-Pečers'ka Lavra. Talmente tanti furono gli edifici religiosi voluti da lui, che lo stile con il quale vennero costruiti viene definito "Mazepismo", o "barocco cosacco".<sup>19</sup>

Dopo alcune peripezie, nel 1689 salì al trono Pietro I,<sup>20</sup> con il quale l'etmano non ebbe grosse difficoltà ad entrare in sintonia ed in amicizia. Tale era la fiducia che Pietro riponeva in lui, che mai prese realmente in considerazione le accuse di tradimento mosse a Mazepa nel corso degli anni, ma anzi spesso esiliò o giustiziò i calunniatori (non ci sono infatti prove a sostegno della veridicità delle accuse!).

Se è vero che il suo mecenatismo gli valse il sostegno dell'élite culturale e del clero, non fu però in grado di conquistargli le simpatie della popolazione comune, che soffriva sempre più le disparità sociali. La *staršyna* arricchita iniziò a trattare con tracotanza il resto della popolazione, ricordando fortemente il periodo della tanto odiata dominazione polacca. Anche nella *Sič* l'etmano non era benvenuto, sia per lo stretto rapporto con lo zar, che per le conseguenti campagne militari "insensate". I cosacchi combattevano volentieri per la propria libertà e per respingere i tatars, ma non apprezzarono di essere costretti a marciare sulla Crimea sotto il comando di un principe russo.<sup>21</sup>

Nel 1692 questi malumori sfociarono in una rivolta guidata da Petro Ivanenko, meglio conosciuto come Petryk, un cancelliere con molte conoscenze fuggito nella *Sič*, che con l'aiuto dei tatars e della popolazione intendeva rovesciare l'etmano dal suo ruolo. Gli alleati iniziarono però ad attaccare anche la gente comune, che smise di sostenere Petryk facendo scemare l'intera operazione.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Н. И. Костомаров, *Руина. Мазепа. Мазепинцы*, cit., p. 415.

<sup>19</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 160-161.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., pp. 266-269.

<sup>22</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., p. 161.

Pochi anni dopo la relazione tra Mazepa e Pietro fu messa alla prova dalla campagna di Azov, che dopo una partenza positiva segnò ingenti perdite umane e la sconfitta dei russi. Non era però ancora il peggio. Nel 1700 iniziò la guerra del Nord, che vide lo zar ed alcuni alleati (Danimarca, Sassonia, Polonia e Prussia) contendersi il controllo della costa del Mar Baltico con la Svezia fino al 1721.<sup>23</sup> Nello stesso anno, a riprova della fiducia di Pietro, Mazepa ricevette l'onorificenza dell'Ordine di Sant'Andrea e divenne etmano dell'esercito dei cosacchi Zaporoghi. Il suo titolo era ormai quello di "etmano e cavaliere della chiarissima maestà reale dell'esercito di Zaporizz'ja" ("гетман и кавалер царского пресветлого величества Войска Запорожского")<sup>24</sup>.

In questi anni cambiarono anche le situazioni nella Riva Destra e in Polonia. Nella regione occidentale dell'Ucraina la *szlachta* (nobiltà) polacca aveva attuato delle politiche volte a cacciare i cosacchi, ma questi decisero di non sottomettersi, seguendo invece le orme di Chmel'nyc'kyj. A guidare la rivolta fu il colonnello Semen Palij, che fu poi seguito da altri leader e da 12.000 uomini. I ribelli riuscirono a conquistare le roccaforti di Nemyriv, Berdyč'in e Bila Cerква, ma presto vennero respinti dalle forze polacche. In quel momento però Carlo XII, re di Svezia, invase la Polonia, e Pietro e Mazepa ne approfittarono per dichiarare la Riva Destra occupata, esiliando Palij in Siberia. Le due rive del Dnepr erano nuovamente riunite.<sup>25</sup>

In Polonia intanto Carlo aveva già conquistato Cracovia e Varsavia, e la *szlachta* vide il colpevole nel sovrano Augusto II di Sassonia; così nel 1704 lo detronizzarono ed al suo posto elessero il governatore Stanisław Leszczyński. La decisione non fu però unanime, e all'interno della nobiltà c'era ancora chi sosteneva Augusto per dimostrare la propria lealtà a Pietro. Anche la Confederazione Polacco-Lituana considerava ancora Augusto II il proprio re,<sup>26</sup> ma in cambio della propria lealtà la nobiltà chiedeva rassicurazioni sul ritorno della Riva Destra alla Polonia; il futuro di Mazepa era incerto, ed era molto più vicino ad una posizione alla corte dello zar che non a quella di etmano.<sup>27</sup>

In questo periodo Carlo riuscì a costringere Augusto alla pace e a rinunciare all'alleanza con Mosca, mentre Mazepa e Leszczyński intrapresero una corrispondenza segreta, a cui

---

<sup>23</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., p. 271.

<sup>24</sup> В. Е. Шамбаров, *Петр и Мазепа...*, cit., p. 91.

<sup>25</sup> О. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 161-163.

<sup>26</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., pp. 272-273.

<sup>27</sup> С. А. Manning, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazepa*, New York, Bookman Associates, 1957, p. 149.

più tardi sembra si unì anche il giovane re svedese. Dello scambio epistolare non è rimasto nulla a disposizione degli storici,<sup>28</sup> ma dai resoconti dell'epoca sembra che inizialmente l'etmano non avesse intenzione di tradire Pietro, e che questa sia stata solamente una decisione successiva.

La guerra per lo sbocco nel Baltico della Russia costò enormi sacrifici ai cosacchi, che già non tolleravano di dover combattere per le necessità di qualcun altro. Inizialmente Pietro non ebbe molta fortuna, le perdite furono ingenti, ed egli decise di modernizzare il suo esercito secondo i canoni occidentali. Questo significava accentrare ogni ambito ed eliminare le peculiarità locali, quindi anche l'autonomia dell'Etmanato e l'organizzazione dell'esercito cosacco. La situazione preoccupò sia Mazepa che la *staršyna*. La nuova strategia dello zar prevedeva inoltre il dislocamento di truppe russe nelle città ucraine, con enormi fastidi per la popolazione, che lamentava continue violenze e angherie.<sup>29</sup>

Pietro aveva riconquistato Narva, obbligando Carlo a rivolgere la propria attenzione a un attacco più a sud per arrivare alla conquista di Mosca. Nel 1707 lui e Leszczyński minacciarono quindi di invadere l'Ucraina, facendola diventare il campo di battaglia dell'intera guerra.<sup>30</sup> L'etmano cercò immediatamente aiuto in Pietro, chiedendo l'invio di uomini a difendere il confine come previsto nel trattato del 1654, ma questi dichiarò l'assoluta impossibilità di rinunciare a parte delle proprie forze.<sup>31</sup> Tre erano le alternative che si presentavano ora a Mazepa: tentare l'indipendenza dell'Ucraina; venire sconfitti dalla Svezia e tornare alla Polonia; o vincere con Pietro e venire assorbiti dalla Russia. Con queste prospettive in mente, l'etmano si trovò a dover decidere le sue mosse.

Le preoccupazioni erano molte, e Mazepa si trovava in una situazione sempre più delicata. I contatti con Leszczyński erano avvenuti per iniziativa di quest'ultimo e con l'aiuto della principessa Dolska, impegnata a tesserne le lodi. All'etmano sarebbe interessato di più avere una conversazione con Carlo, che però si faceva desiderare; il re svedese non era solito confidare i propri pensieri, ma è probabile che non fosse certo di cosa fare e non volesse ancora compromettersi. Quando Mazepa comprese che Carlo avrebbe attaccato la Russia attraverso l'Ucraina, si decise a confidare a qualche stretto collaboratore della corrispondenza che aveva intrattenuto e dei suoi piani, ma il colonnello Kočubej

---

<sup>28</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., pp. 272-273.

<sup>29</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 161-164.

<sup>30</sup> C. A. Manning, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazepa*, cit., pp. 160-161.

<sup>31</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., pp. 161-164.

spedì un messaggero a Mosca per denunciare l'etmano. Kočubej era un vecchio amico di Mazepa, ma i loro rapporti si erano fortemente incrinati quando questi ebbe una relazione con la figlia del colonnello, Motrja, che era anche la figlioccia dell'etmano. Kočubej considerò la relazione un affronto personale e non permise mai il matrimonio tra i due.

Pietro fin da subito non credette alle accuse rivolte al suo fidato amico, anche perché questi si autodenunciò, anticipandogli tutte le "calunnie" che il traditore avrebbe riferito. Lo zar non diede quindi credito alle dichiarazioni di Kočubej, ed era anzi convinto che facesse tutto parte di una congiura anti-moscovita a favore della Svezia. Quando, dopo indicibili torture, Kočubej ammise di aver inventato tutto per vendetta personale, Pietro continuò a credere di essere vittima di un complotto, e il colonnello venne giustiziato.

Questo non bastò a tranquillizzare Mazepa. Egli sapeva che c'erano altri ufficiali dalla parte di Kočubej, pronti a smascherare i suoi piani, e moltiplicò gli sforzi per mantenere ogni accordo il più segreto possibile. Carlo, nel frattempo, era poco soddisfatto della quantità di alleati che aveva trovato fino a quel momento, e pensava di rivolgersi ai tatarci in Crimea, ma presto prese in considerazione anche i cosacchi, come già aveva fatto Leszczyński.

Mazepa non apprezzò che Carlo volesse attraversare l'Ucraina, ma sfruttò la circostanza per accentrare le truppe rimaste e non inviarle in sostegno a Pietro. L'Ucraina era l'unica terra che ancora non era stata devastata da Pietro per strategia, e per gli svedesi acquartierarsi lì comportò un notevole miglioramento di condizioni. Lo zar continuava ad intimare all'etmano di far arretrare le truppe, concedendo così quei terreni al suo nuovo designato in Polonia, ma Mazepa continuò a rimandare con delle scuse, instillandogli il dubbio sulla fedeltà del gran maresciallo al comando. Inoltre, Mazepa si ammalò di gotta e fu costretto a restare a letto per molti mesi (non è chiaro dove stesse il confine tra malattia ed esagerazione), potendo così temporeggiare su alcune questioni.

Non sapendo che le trattative erano già in atto, furono gli stessi ufficiali cosacchi a chiedere a Mazepa di intraprendere delle negoziazioni con Carlo. Nei primi mesi del 1708 queste si fecero più serie, e si giunse ad un accordo organizzato in sei articoli. Il trattato prevedeva la futura dipendenza dell'Ucraina direttamente dalla Svezia, senza mai nominare l'odiata Polonia.



Il momento non era però ancora giunto per scoprire le carte, l'etmano continuò a felicitarsi per le vittorie di Pietro, e questi inviò truppe per aiutarlo a soffocare sul nascere le rivolte.

Il 16 settembre 1708 Carlo XII invase l'Ucraina, ma non ebbe molta fortuna, anche a causa di coincidenze avverse. Mazepa sembrava essere in punto di morte, e Pietro decise di avanzare; appena lo seppe, l'etmano corse a Baturyn, la capitale, con una scusa allontanò i russi presenti e preparò la città per un assedio. Quanti uomini avesse con sé è ancora dibattuto, e spesso i numeri variano da un autore all'altro. Il 4 novembre annunciò alle truppe la sua intenzione di combattere non contro, bensì a fianco dell'esercito svedese. Mazepa era un maestro nell'arte oratoria, tuttavia un ampio numero di uomini colse la prima occasione di fuga e si unì ai russi.

Quando venne a sapere del tradimento, Pietro rifiutò con forza di crederci. Quando fu costretto ad arrendersi all'evidenza, per prima cosa cominciò a pensare a chi nominare come nuovo etmano, preparandosi subito dopo ad attaccare Baturyn. Non era questo il momento di inimicarsi i cosacchi rimanenti eliminando le istituzioni a loro così care.<sup>32</sup> Carlo e Mazepa furono poco tempestivi nel prepararsi a difendere la città, e ne conseguì il massacro di 6000 tra uomini, donne e bambini. In Ucraina si creò un clima di assoluto terrore, e chiunque venisse sospettato di parteggiare per Mazepa era immediatamente arrestato e giustiziato. Questo spinse gran parte della popolazione a restare dalla parte di Pietro per paura delle torture e delle rappresaglie che sarebbero seguite.<sup>33</sup> Il giorno prima dell'elezione del nuovo etmano, il 16 novembre, Pietro fece costruire una forca sulla piazza di Hluchiv e un fantoccio dell'etmano, a cui tolse il cavalierato dell'Ordine di Sant'Andrea e che poi impiccò. Pochi giorni dopo fece anche scagliare su Mazepa un anatema, che venne ripetuto la prima domenica di Quaresima di ogni anno fino al 1918.<sup>34</sup> Nel frattempo l'esercito svedese incontrava serie difficoltà nell'affrontare il gelo, e a causa delle rappresaglie su chi era rimasto dalla parte di Pietro aveva scarso appoggio anche dalla popolazione locale.<sup>35</sup> A restare dalla parte di Mazepa furono invece i cosacchi del Zaporizzja, che dopo averlo ostacolato per molti anni vedevano finalmente in lui una

---

<sup>32</sup> C. A. Manning, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazepa*, cit., pp. 148-182.

<sup>33</sup> O. Subtelny, *Ukraine, a History*, cit., p. 164.

<sup>34</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., p. 276.

<sup>35</sup> C. A. Manning, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazepa*, cit., p. 194.

guida verso l'indipendenza, ma ne pagarono il prezzo. Aiutati da un traditore, i russi riuscirono a conquistare la *Sič* dei Zaporoghi e la sterminarono.<sup>36</sup>

Per dare una svolta al conflitto, Carlo e Mazepa rivolsero la propria attenzione a Poltava, l'unica città in territorio ucraino completamente sotto il controllo moscovita, che, se riconquistata, avrebbe dato loro un enorme vantaggio strategico. Pietro temeva il re svedese e lo considerava un ottimo condottiero, ma la fortuna gli arrise: a fine giugno del 1709 Carlo subì un'imboscata in cui rimase ferito, ed era quindi impossibilitato a salire a cavallo. I suoi ufficiali erano preparati e competenti, ma non si può ignorare l'impatto che un condottiero appassionato può avere sulle proprie truppe.

L'8 luglio l'esercito svedese attaccò. Il combattimento non volgeva al meglio, e Carlo diede l'ordine di essere portato nel campo di battaglia con una lettiga; gli uomini che lo trasportarono vennero però colpiti, e lui cadde a terra facendo così credere di essere morto, scatenando il panico. Quando riuscì a salire in sella ad un cavallo e fuggire, la battaglia era già persa.<sup>37</sup> Perse 9000 uomini, e 2800 furono presi come prigionieri.<sup>38</sup>

La Svezia aveva perso una volta per tutte la possibilità di dominare il Baltico, e l'Ucraina quella di esistere autonomamente. Si stava preparando la nascita dell'Impero russo.

La battaglia era persa, e Mazepa non aveva intenzione di far finire quel che restava dei suoi cosacchi nelle mani di Pietro. Il massacro di Baturyn e della *Sič* gli avevano mostrato cosa li aspettava. Lui e Carlo decisero di dirigersi a sud, verso la Turchia, per cercare nuovi alleati, lasciando fino al loro ritorno un fidato ufficiale al comando degli svedesi rimasti. L'ufficiale fu presto costretto ad arrendersi, e i cosacchi con lui furono giustiziati o morirono annegati tentando la fuga. Il 18 luglio Carlo e Mazepa attraversarono il confine con la Turchia, dove subito ricevettero ospitalità; Pietro offrì una taglia per i due, ma i turchi ribadirono che erano e sarebbero rimasti loro ospiti.

La malattia di Mazepa era però peggiorata, e le lunghe fatiche l'avevano ulteriormente indebolito; morì la notte tra il 21 ed il 22 settembre 1709.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., p. 277.

<sup>37</sup> С. А. Manning, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazepa*, cit., pp. 202-205.

<sup>38</sup> Н. Яковенко, *Нарис історії України...*, cit., p. 278.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 278-279.

## La storiografia

La figura di Ivan Mazepa è forse ad oggi una delle più dibattute della storia ucraina. Il grande traditore, o il grande patriota: nel parlare di lui le mezze misure sono rare. Se in Russia l'opinione ne è rimasta pressoché invariata, negli ultimi anni in Ucraina la sua persona è stata riscoperta con interesse, studiata, rianalizzata e riproposta nel tentativo di renderla una figura di unità nazionale. Non è però facile avvicinarsi a un personaggio così controverso senza preconcetti e in modo del tutto obiettivo. È infatti innegabile che la linea ufficiale a lungo mantenuta, e che si può far risalire direttamente a Pietro I, abbia avuto un impatto significativo negli studi storiografici. Anche con la caduta dell'Impero russo e la nascita dell'URSS, Mazepa era considerato “un aperto nemico sia del popolo russo, che di quello ucraino”,<sup>40</sup> e gli studi sulla sua vita erano caldamente sconsigliati. Storia e mito, realtà e finzione, sono sempre stati fusi tra di loro nell'immaginario collettivo del XVIII secolo, come di oggi, e, se è vero che la storia è sempre stata mitizzata ed imbrigliata a servizio della politica, nei Paesi slavi questo tipo di memoria collettiva è particolarmente sentito. Il caso in esame, è sicuramente un misto di imposizione religiosa, indirizzamento dell'autorità politica e influenza letteraria.

Specialmente all'inizio, la retorica religiosa ebbe un ruolo preminente nel definire la nuova identità dell'etmano, che divenne novello Giuda<sup>41</sup> per aver tradito l'Ortodossia per gli “eretici”<sup>42</sup>, ai quali consegnò l'Ucraina intera. Questo tipo di linguaggio era in realtà tipico della Russia dell'epoca e della maggior parte dei regni e degli imperi della cristianità, e non si può considerarlo una misura eccezionale riservata solo all'etmano. Questo aspetto è stato ampiamente analizzato da Giovanna Brogi Bercoff nel suo articolo *Mazepa, lo zar e il diavolo. Un inedito di Stefan Javorskij*. Ogni traditore viene identificato con Giuda, il traditore per antonomasia, ma anche con il serpente, il Diavolo, l'Anticristo,<sup>43</sup> così come molte vittorie militari sono state rappresentate da passi dell'Apocalisse,

---

<sup>40</sup> Th. M. Prymak, *Recensione a T. Tairova Yakovleva, Mazepa*, Mosca, Molodaja gvardija, 2007; *Ivan Mazepa i rossiskaja imperija: Istorija “predatel'sta”*, Mosca, Centrpoligraf, 2011, “Journal of Ukrainian Studies”, 37 (2012), p. 195.

<sup>41</sup> G. B. Bercoff, *Mazepa, lo zar e il diavolo. Un inedito di Stefan Javorskij*, “Russica Romana”, 7, (2000), pp. 167-188.

<sup>42</sup> Е. Погосян, И. С. Мазепа в русской официальной культуре 1708 – 1725 гг., in Giovanna Siedina (a cura di), *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura e società*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 315-329.

<sup>43</sup> G. Brogi Bercoff, *Mazepa, lo zar...*, cit., p. 169.

con l'armata celeste pronta a sconfiggere le forze del male<sup>44</sup>. Come sottolinea Brogi Bercoff, lo zar non è semplicemente investito dal potere divino, ma è identificato nello stesso Cristo, e la vittoria nella battaglia di Poltava è la prova della benevolenza di Dio. Questa mescolanza tra potere secolare e potere spirituale porta i documenti religiosi ad assumere valore legale, quindi anche l'Anatema scritto da Stefan Javorskij, metropolita di Rjazan', e scagliato su Mazepa è a tutti gli effetti un documento che sancisce un'irrevocabile condanna a morte (solo l'anima può essere salvata dal pentimento).<sup>45</sup> Di tono diverso dall'Anatema sono invece i sermoni scritti su Mazepa, meno formali e meno sottoposti al controllo diretto di Pietro, e che non si limitano ad invettive e maledizioni contro l'etmano, ma a volte tendono anche a riconoscere in modo molto velato la bontà e la generosità di quanto fatto prima del tradimento.

Tutto ciò può sembrare esuli dalle considerazioni sulla letteratura storiografica, ma è importante ricordare che per molto tempo questi sono stati i principali documenti su Mazepa a raggiungere le masse e formarne la percezione per generazioni, conferendo dignità storica anche a testi puramente artistici come *Poltava* (1829) di Puškin.<sup>46</sup>

Tenendo a mente queste premesse, possiamo suddividere il materiale storiografico in tre categorie: il materiale di autori russi, quello di autori ucraini e quello di autori di Paesi terzi.

In Russia gli storici non si soffermarono molto su Mazepa o sui cosacchi. L'opinione pubblica al riguardo era ben consolidata, ma non c'era un particolare interesse a parlare di Ucraina, si preferiva piuttosto celebrare le imprese di Pietro il Grande. La battaglia di Poltava era stata un grande successo, ed è tuttora considerata una delle vittorie fondamentali per l'esistenza stessa della Russia (Poltava, Borodino e Stalingrado<sup>47</sup>). Uno dei primi autori russi a scrivere sulla storia dell'Ucraina e sui cosacchi fu Aleksandr Rigel'man, ingegnere militare dell'esercito russo che visse a lungo nella Riva Sinistra. Scrisse due testi sulla storia del Paese, e sebbene il punto di vista fosse quello di un leale suddito

---

<sup>44</sup> Е. Погосян, *И. С. Мазепа в русской официальной культуре 1708 – 1725 гг.*, cit., p. 323.

<sup>45</sup> G. Brogi Bercoff, *Mazepa, lo zar...*, cit., p. 170.

<sup>46</sup> Connor Doak, *Poltava at 300: Re-reading Byron's Mazepa and Pushkin's Poltava in the Post-Soviet Era*, "Australian Slavonic and East European Studies", 24 (2011), p. 83.

<sup>47</sup> Th. M. Prymak, *Recensione a Serhii Plokhyy*, ed. *Poltava 1709: The Battle and the Myth*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012 "East/West: Journal of Ukrainian Studies", volume I, No. 1 (2014), p. 95.

imperiale, traspare la simpatia che nutriva per i suoi abitanti, che addirittura chiamava ucraini e non piccoli russi. La figura di Mazepa ne esce comunque categoricamente condannata per il suo imperdonabile tradimento.<sup>48</sup>

Alla metà del XIX secolo risale il lavoro di un altro grande storico, Dmitrij Nikolaevič Bantyš-Kamenskij, il cui merito sta anche nell'essere riuscito ad accedere a fonti all'epoca ancora sconosciute o inutilizzate. Kamenskij fu infatti il primo ad utilizzare i documenti contenuti nell'Archivio di Stato russo e a ritrovare le lettere testimonianti la storia d'amore con Motrja Kočubej, fino ad allora quasi completamente ignorata. Egli delegittimò alcune leggende che andavano a screditare l'etmano, come ad esempio la sua presunta origine polacco-cattolica (come si vedrà teoria diffusa anche in ambiente ucraino), ma la figura di Mazepa viene comunque dipinta in modo piuttosto negativo. Kamenskij resta fortemente fedele allo zar, e anzi non perde occasione di elogiare Pietro e criticare aspramente il cosacco, nel quale ritrova tutti i difetti degli etmani che l'hanno preceduto, e che a suo parere agiva solamente per fini egoistici, non per patriottismo.<sup>49</sup>

Al di là di ogni considerazione personale sull'argomento trattato, nello svolgere ricerca storiografica e nel redigere un testo che si propone di avere rilevanza scientifico-divulgativa è essenziale mantenere una certa obiettività, per trarre le proprie conclusioni in un secondo momento. L'obiettività scientifica non è però propria di tutti gli autori, nemmeno di quelli contemporanei come Valerij Evgen'evič Šambarov, che critica fortemente Mazepa attaccandolo in modo molto personale e considerando il tradimento come intrinseco della sua natura, portando ad esempio la sua carriera da don Giovanni. Ciò che lo differenzia ulteriormente da altri autori molto critici è che questo approccio non è utilizzato solamente nella descrizione di Mazepa, ma va applicato all'intera popolazione ucraina, con considerazioni che talvolta sfiorano le mere illazioni.

Negli ultimi anni la studiosa che si è fatta conoscere maggiormente è però Tatjana Tairova-Jakovleva, che si distingue particolarmente per la sua posizione pro-mazepiana in un ambiente, quello russo, che non gli è mai stato favorevole. Tairova-Jakovleva sostiene che l'idea che si è formata di Mazepa nel corso del tempo sia causata dal mito politico creato da Pietro il Grande, mantenuto scoraggiando gli studi sull'etmano, e dalla mancata

---

<sup>48</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman: Ivan Mazepa in History and Legend from Peter to Pushkin*, "The Historian", 76 (2014), p. 248.

<sup>49</sup> Ivi, p. 262.

conoscenza di alcune fonti importanti, come il trattato di Mosca del 1689, pubblicato solo nel 2006 e quindi mai usato da alcuno storico.<sup>50</sup> La studiosa ha infatti rinvenuto negli archivi russi numerosi documenti che si ritenevano scomparsi nell'incendio di Baturyn, e che a suo avviso metterebbero in nuova luce l'etmano cosacco.<sup>51</sup> La teoria che Mazepa fosse un traditore per natura qui non trova alcun riscontro, sarebbe anzi stato fedele allo zar per molti anni, ma le problematiche politiche erano diventate troppo rilevanti per non cambiare la situazione. Da un lato l'Etmanato, che vuole mantenere l'autonomia dell'Ucraina e il proprio sistema amministrativo, dall'altro Pietro, che nel suo percorso per costruire un impero necessita di cancellare tutte le forme di autonomia.

L'approccio degli autori ucraini è variato molto nel tempo, passando in genere da un diffuso distaccamento dalle azioni dell'etmano ad un'esaltazione del suo ruolo come patriota. Come sottolinea Volodymyr Kravčenko,<sup>52</sup> nei primi tempi la necessità di mostrarsi leali nei confronti dello zar era così forte da portare ad un'esagerazione delle colpe di Mazepa in modo maggiore persino degli storiografi russi.

I primi studiosi ucraini che si trovarono a gestire il fardello della sua memoria furono alcuni autori delle cosiddette "cronache cosacche", come Hryhorij Hrab'janka e Samijlo Velyčko. Essi nominarono l'etmano con un certo imbarazzo e lo criticarono piuttosto aspramente, nonostante simpatizzassero per i movimenti autonomisti. Per Hrab'janka, Mazepa era scaltro e subdolo,<sup>53</sup> il ritratto del perfetto traditore, ma proprio per allontanare l'Ucraina e la sua gente da questa descrizione non mancò di elogiare i suoi soldati, indispensabili per la campagna d'Azov e la battaglia di Poltava.<sup>54</sup> Anche Velyčko attribuisce all'etmano numerosi difetti, quali "codardia, ingratitudine e ostilità verso i cosacchi",<sup>55</sup> e soprattutto lo accusa di machiavellismo, ma gli riconosce una certa abilità negli affari. Diversamente dal suo collega, Velyčko non risparmia nemmeno Pietro nelle sue critiche

---

<sup>50</sup> CIUS, *Ukrainian Sources in Russian Archives on Ivan Mazepa*, CIUS-Archives, 11/05/2007, <http://cius-archives.ca/items/show/2055>.

<sup>51</sup> W. Smyrniw, *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, <http://old.uocc.ca/pdf/reflections/Mazepa%20Life%20&%20Lit%20Final%20Draft%20web.pdf>.

<sup>52</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 247.

<sup>53</sup> Ivi, p. 241.

<sup>54</sup> Володимир Кравченко, *Іван Мазепа в українській історичній літературі XVIII та першої чверті XIX ст.*, в *Україна, Імперія, Росія. Вибрані статті з модерної історії та історіографії*, Київ, Кристика, 2011, p. 282.

<sup>55</sup> Ivi, p. 284.

(sicuramente aiutato dal fatto che questi fosse già morto) e lo considera parzialmente colpevole del voltafaccia dell'etmano. Come già visto, Pietro era venuto meno al proprio impegno di proteggere l'Ucraina dalle invasioni, una delle componenti essenziali dell'accordo di Perejaslav, e sebbene ciò non giustifichi il tradimento di Mazepa, può essere considerato senza troppe difficoltà una delle cause. Restando nell'ottica machiavellica proposta, potremmo dedurre che fu la ragion di stato ad allontanare l'etmano dallo zar, e non la sua natura di essere umano.

Negli anni '30 del XVIII secolo venne scritta una cronaca cosacca che copriva il periodo dal 1506 al 1734, il *Korotkyj opys Malorossiji*. Questo lavoro si basa sulle cronache di Hrab'janka e sulle dichiarazioni di alcuni testimoni oculari. È considerata un'opera patriottica, ed ebbe molta influenza sugli storici successivi, ma il personaggio di Mazepa venne giudicato in modo molto rigido, senza ombra di dubbio un traditore.<sup>56</sup>

Alcuni autori, come ad esempio Petro Symonovs'kyj, arrivarono ad attaccarlo come persona e ad attribuirgli origini polacche.<sup>57</sup> Questo serviva forse a denigrarlo, data l'ostilità degli ucraini verso i vicini più occidentali, ma soprattutto a prendere le distanze dalle sue azioni: non solo la popolazione non approvava la sua condotta e sosteneva il legittimo zar, ma non poteva nemmeno essere identificata con lui, essendo egli polacco. Questo elemento era presente anche in *Istorija Rusov*, un manoscritto che ebbe un notevole successo e venne poi anche stampato; fu cruciale in particolare per la creazione di una nuova identità nazionale dopo l'indipendenza dall'Unione Sovietica del 1991.<sup>58</sup> In quest'opera troviamo approcci diversi, come appunto la definizione di Mazepa come polacco, ma anche una riproposizione delle vicende più romantiche e romanzate della sua vita; nel complesso il giudizio che se ne evince è sostanzialmente positivo. Guardandola a posteriori, Volodymyr Kravčenko ritiene questa strategia un modo per dissimulare il fatto che l'autore fosse in realtà un mazepista che temeva la censura.<sup>59</sup>

L'autore maggiormente conosciuto per i suoi studi su Mazepa è tuttavia Mykola Ivanovyč (o Nikolaj Ivanovič, alla russa) Kostomarov, che per la propria rilevanza nella ricerca

---

<sup>56</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, p. 246; Ю.А. Мицик, *Короткий опис Малоросії*, in *Енциклопедія історії України: Т. 5: Кон – Кю*, Інститут історії України, Київ, Наукова думка, 2008, <http://resource.history.org.ua>.

<sup>57</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 247.

<sup>58</sup> Th. M. Prymak, *Recensione a Serhii Plokyh*, ed., *Poltava*, cit., pp. 96-97.

<sup>59</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 250.

storica e le singolari vicissitudini della sua vita merita un approfondimento. Kostomarov fu un poeta e storico russo-ucraino;<sup>60</sup> svolse i suoi studi all'Università di Charkiv, dove si appassionò agli studi storici, ma si concentrò prevalentemente sulle classi popolari e sul folklore, uno dei principali ambiti di interesse del Romanticismo, e di cui la cultura ucraina è particolarmente ricca. Questo suo interesse lo spinse a cimentarsi nello studio della lingua ucraina, allora considerata semplice dialetto del russo, della quale non aveva la minima padronanza. Si interessò anche alla Chiesa uniate ucraina, attirandosi le ire della Chiesa ortodossa e confrontandosi per la prima volta con la censura, che condannò e bruciò la sua tesi al riguardo.<sup>61</sup> Oltre allo studio del folklore, il Romanticismo sostiene la promozione di forti sentimenti nazionali, elemento che si ritrova anche nelle varianti slave della corrente letteraria. Kostomarov fu esponente dell'ucrainofilismo, corrente di pensiero che si propone di sottolineare la particolarità della cultura ucraina, la sua unicità e originalità (anche nel senso cronologico del termine), e che utilizza "l'impianto teorico dello slavofilismo".<sup>62</sup> Gli ucraini sarebbero discendenti diretti degli Slavi originari, e la vera Russia, cui la Moscovia ha rubato il nome, sarebbe quella di Kiev. Nel pieno di questo movimento, nel 1846 Kostomarov, con l'apporto del poeta Taras Ševčenko, fondò la "Confraternita Cirillo-Methodiana" (Кирило-Мефодіївське братство), una società semi-segreta che subì fortemente l'influenza dei movimenti decabristi e di quelli panslavisti. Il movimento panslavista promuoveva l'idea di una Slavia unita, e molti suoi esponenti ritenevano che "la Russia rappresenta la Casa Slava organizzata in stato, da qui il suo obbligo [...], guidare i popoli slavi [...] all'unificazione del popolo slavo"<sup>63</sup>. Questo

---

<sup>60</sup> Kostomarov (1817-1885) nacque nel villaggio di Jurasovka, *oblast'* di Voronež (Sloboda Ucraina), attualmente facente parte della Federazione Russa, ma al tempo in cui visse incluso del governatorato di Charkiv, da padre russo (proprietario terriero) e madre ucraina (serva), e per queste ragioni la definizione della sua nazionalità è complessa. La tradizione occidentale lo definisce russo (di qui il nome Nikolaj), ma negli ultimi tempi si tende a considerarlo ucraino (prediligendo il nome Mykola). Cercando la voce nelle enciclopedie russa e ucraina si ottengono informazioni non convergenti: la prima (*Bol'saja Sovetskaja Enciclopedia*) lo definisce "storico, etnografo, scrittore, critico ucraino e russo" («Костомаров Николай Иванович», A. Г. Беспалова, В. Я. Герасименко, *Большая Советская Энциклопедия (КО)*, p. 618), mentre per la seconda lo considera uno "storico, poeta romantico, etnografo, folklorista, personaggio pubblico ucraino, fondatore ed ideologo della Confraternita Cirillo-Methodiana" (*Костомаров, Микола Іванович*, in: *Велика Українська Енциклопедія*, [https://vue.gov.ua/Костомаров\\_Микола\\_Іванович](https://vue.gov.ua/Костомаров_Микола_Іванович)), perdendo quindi la sua componente russa.

<sup>61</sup> Th. M. Prymak, *Mykola Kostomarov and East Slavic Ethnography in the Nineteenth Century*, "Russian History", 18, No.2, 1991, pp. 163-186.

<sup>62</sup> A. Franco, *Le due Nazionalità della Rus'. Il pensiero di Kostomarov nel dibattito Ottocentesco sull'identità ucraina*, Roma, Aracne, 2016, pp. 179-180.

<sup>63</sup> A. Walicki, *I due volti di Aleksandr Herzen*, in A. Herzen, *Il passato e i pensieri*, cit., p. XXXIII, vol. I, Einaudi-Gallimard, Torino, 1996.



movimento si rivelò “alquanto aggressivo e ostile alle prospettive ucrainofile”,<sup>64</sup> e portò Kostomarov a discostarsene. La Confraternita perseguiva la creazione di un soggetto politico “fondato su basi repubblicane, ireniche ed ispirate ai criteri evangelici”<sup>65</sup> che comprendesse tutti i popoli slavi.

Nel suo lavoro come storico, Kostomarov si dedicò allo studio di quegli eventi che avevano visto le masse come protagoniste, o con un ruolo di primaria importanza, come ad esempio la storia dei cosacchi.<sup>66</sup> È con questa premessa che va osservata la sua opera su Mazepa. Nel redigere la biografia del cosacco, Kostomarov non si limitò ad utilizzare le fonti a sua disposizione, ma riuscì a risalire alle lettere che l’etmano Pylyp Orlyk si era scambiato con l’arcivescovo Stefan Javors’kyj, riuscendo ad avere uno scorcio della mente di Mazepa, capendo meglio come ragionava e quali erano le sue intenzioni grazie a qualcuno che l’aveva assistito nella sua carriera. Lo studioso fu molto critico con l’etmano, Prymak sospetta anche a causa della forte censura,<sup>67</sup> ma mantenne sempre un modo di analizzare gli eventi obiettivo e diplomatico, e sebbene grazie alle fonti rinvenute nel tempo siano stati composti lavori più completi, la sua opera resta il punto di partenza per chi si avvicini a studiare la vita di Mazepa e l’Etmanato cosacco. Ciononostante, la critica è aspra, l’opinione negativa: Mazepa è un traditore che opera per i propri interessi.

La situazione non cambiò particolarmente nemmeno avvicinandosi ai giorni nostri, e anche nell’URSS Mazepa fu una figura tabù, sin dall’inizio degli anni ’30; forse anche per questo divenne un simbolo di libertà nazionale per gli storici esiliati, come Il’ko Borščak e Oleksandr Ohloblyn.<sup>68</sup> Anche al giorno d’oggi si scrive molto sulla sua figura, in particolare da quando le relazioni con la Federazione Russa si sono inasprite ulteriormente, e due degli autori più conosciuti sono Orest Subtel’nyji e Serhij Plokhij (nato in Russia, ma di famiglia e formazione ucraina; nazionalità ucraino-americana). Subtel’nyji ritiene che Mazepa vada visto come “un tipico autonomista settecentesco”<sup>69</sup>, così come Pietro era un tipico monarca assoluto,<sup>70</sup> e che quindi la contrapposizione traditore-eroe sia una semplificazione frutto del retaggio culturale. Negli ultimi anni, in particolare in occasione del

---

<sup>64</sup> A. Franco, *Le due Nazionalità della Rus’*, cit., p. 205.

<sup>65</sup> Ivi, p. 217.

<sup>66</sup> Th. M. Prymak, *Mykola Kostomarov...*, cit., pp. 164-165.

<sup>67</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 273.

<sup>68</sup> Th. M. Prymak, *Recensione a T. Tairova Iakovleva...*, p. 195.

<sup>69</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 275.

<sup>70</sup> Th. M. Prymak, *Recensione a T. Tairova Iakovleva...*, cit., p. 195.

trecentesimo anniversario della battaglia di Poltava, c'è stato un aumento delle opere sull'etmano cosacco e sulla battaglia; non si tratta però di sole biografie, ma spesso di volumi che vanno a raccogliere articoli e saggi su diversi ambiti dell'Etmanato, la cultura, il linguaggio, Mazepa, Pietro e la battaglia stessa. A. Woldan ha individuato anche un terzo gruppo di opere, che colloca tra l'accademico e la letteratura popolare, quasi romanzi:<sup>71</sup> in effetti molte delle biografie più recenti, anche tra quelle viste nell'ambito russo, rientrano in questa categoria. Il loro obiettivo è probabilmente quello di creare un'opinione pubblica più neutrale ed obiettiva, relegando gli aspetti più romantici della vicenda al loro ambito, l'arte.

Anche nel resto d'Europa si parlò di Mazepa, in particolare grazie alle opere di autori della statura di Daniel Defoe e Voltaire. Defoe fu uno dei primi ad occuparsi di lui, e lo fece da un punto di vista particolare: analizzava le politiche dell'Etmanato non come quelle di un territorio sottomesso, ma come quelle di un regno alleato, con gli stessi diritti e gli stessi doveri, di cui l'etmano è quindi il re; anche per lui Mazepa è però un traditore per essere venuto meno ai propri impegni ed essere passato dalla parte del nemico nel momento cruciale.<sup>72</sup> Voltaire all'inizio ha invece un approccio completamente opposto: l'etmano è sempre stato un alleato fedele per lo zar, ma l'obiettivo dell'Ucraina era la libertà, che non aveva sperimentato né sotto il dominio polacco, né sotto quello russo; presentò anche alcuni episodi nei quali Pietro avrebbe dimostrato le proprie intenzioni di dominare completamente la Riva Sinistra, giustificando la ribellione di Mazepa, che sarebbe quindi stato spinto al tradimento per il bene del proprio popolo. Nella sua seconda opera, che gli fu commissionata dalla zarina Elisabetta, la sua posizione è ampiamente ridimensionata e si avvicina di più a quella popolare; descrive l'aneddoto della fuga a cavallo, ed ammette che il cosacco fu in effetti un traditore, anche se si mantiene sugli aspetti politici, non cadendo in considerazioni personali.<sup>73</sup>

Qualche anno dopo di lui, in Francia scrisse anche Jean-Benoit Scherer. Uno dei pregi principali del suo lavoro è che non si limita a basarsi sul *Korotkyj Opys Malorossijj*, ma

---

<sup>71</sup> A. Woldan, *A New Hero for Ukraine. Mazepa in Recent Ukrainian Publications*, in G. E. Brogi, M. Dyczok, O. Pachlovska, G. Siedina (edited by), *Ukraine Twenty Years After Independence. Assessment, perspectives, challenges*, Roma, Aracne editrice, 2015, pp. 224-225.

<sup>72</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 242.

<sup>73</sup> Ivi, p. 243.

si basa anche su diverse altre fonti ucraine, è molto dettagliato e mantiene un tono pressoché neutrale.<sup>74</sup>

Un altro storico degno di nota per la sua ricerca bibliografica è Johann Christian von Engel, ungherese di origine tedesca, che analizzò ed organizzò numerose fonti primarie e secondarie ucraine, russe, polacche, svedesi e francesi per la sua opera sulla storia dell'Ucraina e dei cosacchi. Il suo giudizio su Mazepa è ambiguo, infatti se Engel gli perdona il tradimento dello zar, che sarebbe stato dettato da ragioni patriottiche, quello dell'etmano Samojlovyč, metterebbe in luce la sua ambizione e gli aspetti peggiori della sua persona.<sup>75</sup>

### Mazepa nelle arti

La storia di Mazepa, come già visto, è stata romanzata e ampiamente infarcita di elementi legendari che nel corso degli anni hanno stimolato la fantasia e l'inventiva di moltissimi artisti in ambito letterario, artistico e musicale. Quanto segue non si propone di essere un compendio esaustivo delle opere composte su Mazepa, quanto piuttosto una serie di esempi utili a dimostrare l'influenza che ebbe nelle arti.

Già in vita gli erano state dedicate alcune composizioni poetiche, volte ad elogiare le sue imprese militari, la sua devozione religiosa e il suo mecenatismo, come *Muza Roxolańska triumfalnej sławie i fortune z herbowych znaków – Jana Mazepy* (La Musa Roxolana sulla gloria e la fortuna trionfale dagli stemmi araldici di Ivan Mazepa, 1688)<sup>76</sup> del poeta Jan Ornowski, alcuni panegirici del metropolita Stefan Javors'kyj e la poesia *Alcide Rosiyski* (1695) di Pylyp Orlyk, l'etmano in esilio che successe a Mazepa.<sup>77</sup> Siedina dedica anche un'approfondita analisi ad un poema epico neolatino (*Carmina Heroica*)<sup>78</sup> scritto da Ilarion Jaroševyč'kyj, docente all'Accademia mohyljana di Kiev, e sottolinea che “Come ha osservato L. Sazonova, dal momento della sua elezione a etmano (1687), Ivan

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 249.

<sup>75</sup> Ivi, p. 252.

<sup>76</sup> T. Zakydalsky, *Yavorsky, Stefan*, *Internet Encyclopedia of Ukraine*, <http://www.encyclopediaofukraine.com>.

<sup>77</sup> W. Smyrniw, *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, cit., p. 5; Th. Mackiw, *Orlyk, Pylyp*, *Internet Encyclopedia of Ukraine*, <http://www.encyclopediaofukraine.com>.

<sup>78</sup> G. Siedina, *Un poema epico neolatino su Ivan Mazepa*, “Studi Slavistici”, IV (2007), p. 86; Siedina è stata la prima a pubblicare l'opera, proprio in questo articolo, e non indica l'anno in cui è stata composta, ma possiamo stimare sia stata scritta tra il 1698 (in cui si svolgono alcuni degli eventi narrati) ed il 1709 (quando divenne noto il tradimento dell'etmano).

Mazepa divenne probabilmente la figura più ragguardevole nella letteratura panegirica slavo-orientale della fine XVII-inizio XVIII secolo”.<sup>79</sup> È interessante notare che anche l’arcivescovo Teofan Prokopovyč, che dopo la sconfitta di Poltava lesse il suo celebre sermone *Slovo pochval’noe* (Слово похвальное, 1709), contenente tutte le immagini diventate stereotipiche di Mazepa,<sup>80</sup> finché questi era ancora vivo ne aveva lodato ampiamente l’operato (es. nell’opera *Vladimir*, 1705).<sup>81</sup> Durante la sua vita non si parlò però di lui solo in patria, ma alcune notizie della sua carriera raggiunsero anche il giornale inglese “The London Gazette”.<sup>82</sup>

Dopo la sua morte, il primo autore europeo ad interessarsi alle sue vicende fu probabilmente André Constant Dorville, che ambientò il suo romanzo *Memoire d’Azéma* (1764), durante la gioventù dell’etmano e parlò delle sue prime storie d’amore. L’opera più celebre in assoluto resta però *Mazeppa; A Poem*, (1819) del poeta romantico inglese George Byron, che racconta l’episodio della storia d’amore con Theresa (nome inventato da lui) e della successiva cacciata del cosacco dalla Riva Destra dell’Ucraina. In ambito francofono l’autore più conosciuto è sicuramente il maestro romanziere Victor Hugo, che all’etmano dedicò la trentaquattresima poesia della raccolta *Les Orientales* (1829). In Russia l’opera più rilevante è indubbiamente la poesia *Poltava* (1829), di Aleksandr Sergeevič Puškin. Proprio come quella di Byron, anche l’opera di Puškin doveva chiamarsi “Mazepa”, ma invece che sulla fase giovanile della vita dell’etmano si concentra sulla battaglia decisiva, da cui prese infine il titolo. Faddej Bulgarin scrisse invece un romanzo, intitolato proprio *Ivan Mazepa* (1834); i romanzi storici, sebbene di fama e qualità diverse tra loro, sono proprio le opere che in tempi più recenti sono state scritte in maggior numero sull’etmano, quali ad esempio *Mazeppa* (1843), di Luigi Masieri, *Mazeppa, or the Wild Horse of Ukraine* (1850), di James Malcom Ryder, *Mazeppa* (1902) di F. J. Whishaw e molti altri.

La figura dell’etmano trovò posto anche nelle rappresentazioni teatrali, quale ad esempio *Alexej Petrowitsch: Ein romantisch-histo-risch Trauerspiel in fünf Aufzügen*, (1812), un’opera di fantasia di Heinrich Bertuch, totalmente discostata dalla realtà, che vede Mazepa come assassino dello zarevic Aleksej. Un ulteriore lavoro degno di nota è il dramma

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> A. Kamenskii, *The Battle of Poltava in Russian Historical Memory*, “Harvard Ukrainian Studies”, vol. 31, no. 1/4 (2009), pp. 195-204.

<sup>81</sup> W. Smyrniw, *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, cit., p. 5.

<sup>82</sup> Ibid.

*Mazepa* (1847), del poeta polacco Juliusz Słowacki. Grande amante della Piccola Russia, e da questa ricambiato, Słowacki si dedicò ampiamente a tematiche di ispirazione folcloristica e storiografica ucraina, sviluppando numerosi eroi romantici con una forte *Sehnsucht* per la libertà e l'indipendenza. È verosimile che questo fosse anche il Mazepa della prima versione dell'opera di Słowacki, mentre quello che è giunto a noi è un "giovane [...] uomo nobile e cavalleresco, pronto a sacrificarsi per Amelia, il cui onore poneva al di sopra della propria vita", ben diverso dal cinico mascalzone descritto da Puškin.<sup>83</sup>

Altri due rinomati lavori dedicati all'etmano sono *Mazeppa, or the Wild Horse of Tatar* (1831), opera teatrale di Henry Milner, e *Mazeppa, or the Tatar Horse* (1825), spettacolo circense ispirato alla storia di Byron.

Guardando alle arti figurative, furono molti anche i pittori romantici che usarono Mazepa come soggetto per le loro opere, alcuni per rappresentare la leggendaria cavalcata, altri per raffigurarne il ritratto.

The popularity of Byron's poem gave rise to a "Mazepa cult" among several European painters who strove to depict Mazepa's "wild ride." Taras Chukhlib, the Director of the Cossack Research Centre in Ukraine, has compiled an impressive list of European paintings of Mazepa: "One of the first images of Mazepa was painted in oil by the Frenchman Theodore Gericault in 1823. Then came over a dozen canvases... The old Mazepa tells Carl XII his story (Deveria, 1839; Kossak, 1860), Teresa's declaration of love for Mazepa (Richter; Jacolin, 1850), The capture of Mazepa (Baugean, Kossak), The punishment of Mazepa (Boulanger, 1827; Guesnet, 1872), Wolves chasing Mazepa's horse (Vernet, 1826; Boulanger, 1839; Wentzel; Gierymski), Swimming across the Dnipro (Gericault, 1823; Delacroix, 1824), Mazepa and a herd of wild horses (Vernet, 1825; Gierymski), The death of Mazepa's horse (Boulanger, 1830; Leray, 1849; Morot, 1882; Kossak), Cossacks finding Mazepa (Charpentier; Gierymski; Levy, 1875), Mazepa in a Cossack house (Deveria, 1839), and Mazepa's revenge (Baugean, Jacolin)."<sup>84</sup> And in turn, the paintings stimulated the rise of further poems about Mazepa.<sup>85</sup>

Oltre a queste abbiamo poi le opere di Nathaniel Currier (*Mazeppa*, 1846), di Théodore Chassériau (*Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanui sur le cheval sauvage*, 1851) e i polacchi Aleksander Orłowski (*Ivan Mazepa*<sup>86</sup>) e Wacław Pawliszak (*Mazepa*, 1930

---

<sup>83</sup> R. Radyševs'kyj, *Julius Słowacki e l'Ucraina*, trad. it. Giovanna Brogi Bercoff, in: G. Siedina (a cura di), *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura e società*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 155.

<sup>84</sup> In all, there are sixteen works by West European painters. See Taras Chukhlib, *Did Ivan Mazepa Pose For European Artists?*, "Den", 13 January 2004; <http://www.day.kiev.ua/34> [sic].

<sup>85</sup> Walter Smyrniw, *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, cit., p. 8.

<sup>86</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 258; La data di creazione di quest'opera non è riportata né nei testi consultati, né sono riuscita a reperirla con le risorse online, tuttavia osservando gli altri lavori dell'artista è verosimile immaginare che risalga al periodo 1810-1820.

circa). L'etmano fu fonte di ispirazione anche per diversi scultori, come ad esempio Robert Forrest (*The Fall of Mazeppa*, 1834), Nikolaj Ivanonič Liberich (*Mazeppa*, 1857), Augusto Rivalta (*Ivan Mazeppa*, 1900) e altri.

L'ambito musicale fu quantitativamente meno prolifico, ma ci ha lasciato capolavori in-discussi come *Mazepa* (1881-1883), opera in tre atti di Čajkovskij basata sulla poesia di Puškin, e *Mazeppa* (1851), del compositore austriaco Franz Liszt, composizione per piano ispirata all'opera di Victor Hugo. Molto apprezzati furono anche *Mazeppa, op. 27* (1828), poema sinfonico per solo piano del compositore tedesco Carl Loewe<sup>87</sup> e *The Page of Mazeppa* (1861), una cantata di Michael William Balfe.<sup>88</sup>

Più di recente, l'etmano cosacco ha trovato spazio anche nella quarta arte, inizialmente in brevi film muti come *Mazeppa* (1909), di Gončarov, e *Mazeppa or the Wild Horse of Tatory* (1910), di Francis Boggs. Più recentemente sono usciti nelle sale cinematografiche *Mazeppa* (1993), un film di Bartabas che racconta un aneddoto di fantasia sulla vita del pittore Gericault con rimandi all'etmano, e *Molytva za het'mana Mazepu* (versione inglese: *A Prayer for Hetman Mazepa*, 2001) di Jurij Illjenko, ambientato al tempo della Guerra del Nord.

---

<sup>87</sup> J. Kregor, *Program Music (Cambridge Introductions to Music)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 115.

<sup>88</sup> L. Stapper, P. Altena, M. Uyen, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 276.

## Capitolo II: *Mazeppa*. Lord Byron e l'etmano cosacco

La scelta di iniziare questo percorso di analisi, che coinvolgerà i seguenti tre capitoli, con l'opera di Lord George Byron è dovuta a ragioni meramente cronologiche, di modo da poter non solo analizzare la figura di Ivan Mazepa nei tre lavori, ma anche l'influenza che questi hanno avuto l'uno sull'altro. Essendo *Mazeppa* il primo in ordine di pubblicazione (1819, quasi dieci anni prima della *Poltava* di Puškin, 1828-29, e ben sessantaquattro prima del *Mazepa* di Čajkovskij, 1883), risulta evidente che le eventuali influenze letterarie di cui Byron può aver risentito siano da cercare altrove.

La stesura di *Mazeppa, a Poem* fu lunga e non continuativa: Lord Byron iniziò questo componimento il 2 aprile 1817, a Venezia, dove si era ritirato in una sorta di esilio auto-imposto, quando la fase della sua vita in cui era al centro delle attenzioni della società londinese si era già conclusa, finendolo solamente il 26 settembre 1818. Nel frattempo, si dedicò anche ad altri lavori, *Beppo*, *Childe Harold's Pilgrimage*, e *Don Juan*, a cui troviamo infatti richiami anche in questo testo.<sup>89</sup> Fu Mary Shelley, celebre scrittrice e amica del poeta, a copiare tra le altre anche la bozza di *Mazeppa*, che fu pubblicata nel maggio dell'anno seguente assieme a *Ode a Venezia* e a un frammento in prosa.

Tra le opere di Lord Byron, *Mazeppa* è forse una delle più sottostimate e, talvolta, incomprese anche dalla critica, che ne ha dato giudizi fortemente contrastanti;<sup>90</sup> nella raccolta *The Romantics Reviewed* (2016) possiamo trovare alcune reazioni successive alla sua uscita. Il "New Monthly Magazine" (1819) riporta, ad esempio, una recensione piuttosto positiva di W.C. (non è dato sapere il nome completo)<sup>91</sup>, che avrebbe particolarmente apprezzato la focalizzazione del racconto su pochi elementi e un singolo evento, così

---

<sup>89</sup> J. Stabler, *Byron, postmodernism and intertextuality*, in: J. Drummond Bone (a cura di), *The Cambridge Companion to Byron*, Cambridge University Press, 2004, pp. 265-266; G. Byron, P. Cochran (a cura di) *Mazeppa*, <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf> (06/06/2019).

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> W.C., *Critical Remarks on New Publications*, in: *New Monthly Magazine*, XII, agosto 1819, pp. 64-67, in: D.H. Reiman (a cura di), *The Romantics Reviewed: Contemporary Reviews of British Romantic Writers. Part B: Byron and Regency Society Poets, Volume 5*, Abingdon; New York, Routledge, 2016, pp. 1902-1904.

come l'assenza di altri personaggi umani per la quasi totalità del tempo. Le descrizioni sono definite "vivaci e realistiche", tanto da suscitare nel lettore una profonda empatia per il dolore fisico e morale che Mazeppa<sup>92</sup> si trova ad affrontare, e il tutto sarebbe animato da "un nobile spirito poetico"; lo stesso sentimento di vendetta, assieme alla sua successiva attuazione, è qui interpretato come un avvicinamento alla natura, aspetto certamente positivo in ottica Romantica.

Un giudizio piuttosto negativo arriva invece da Murrey, che recensì la pubblicazione per "The Theatre"; più che sulla poesia, che trova "insoddisfacente, [...] tediosa e non interessante", Murrey si concentra sulle citazioni da Voltaire, poste all'inizio del testo, che formano a suo avviso uno sfondo sufficientemente completo per l'azione che si svolgerà, e sul frammento in prosa incluso nel volume della prima edizione, dopo *Ode a Venezia*, che considera l'elemento più importante dell'intero lavoro.<sup>93</sup>

Come sottolinea Franson, un aspetto su cui si concentrano molto i critici è il modo in cui è presentato e vissuto il dolore, non più il puro malessere emotivo tipico del Romanticismo, ma molto più fisico, reale, e di conseguenza per alcuni meno nobile.<sup>94</sup>

Attorno a queste due linee di giudizio principali si schierarono le varie opinioni, con taluni che vedevano in *Mazeppa* qualcosa di completamente nuovo ed innovativo, ed altri che lo consideravano invece una riproposizione della struttura byroniana; ciò che ne consegue è la difficoltà di etichettarlo con un genere ben preciso che accontenti la critica intera.

Non furono tuttavia le sole critiche negative a limitare l'apprezzamento dell'opera, ma lo stesso Byron ne è parzialmente responsabile. Nel periodo in cui pubblicò *Mazeppa* videro infatti la luce anche i primi canti di *Don Juan*, editi anonimamente, che con il loro successo e lo scalpore che causarono per via della loro immoralità, eclissarono completamente il componimento qui in esame.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Nel corso del capitolo si potrà trovare scritto con entrambe le diciture (Mazepa e Mazeppa). Si è scelto di mantenere la distinzione per riferirsi con il primo al personaggio storico, mentre con il secondo al personaggio letterario.

<sup>93</sup> Murray, *Dramatic and Literary Review*, in: *The Theatre; or, Dramatic & Literary Mirror*, n. 15, vol. 2, 10 luglio 1819, pp. 1-4, in: D.H. Reiman (a cura di), *The Romantics Reviewed: Contemporary Reviews of British Romantic Writers. Part B: Byron and Regency Society Poets, Volume 5*, Abingdon; New York, Routledge, 2016, pp. 2238-2240.

<sup>94</sup> C. Franson, "Those Suspended Pangs": *Romantic Reviewers and the Agony of Byron's Mazeppa*, "European Romantic Review", vol.23, n.6, Routledge, 2012, pp. 727-743.

<sup>95</sup> J. Stabler, *Byron, postmodernism and intertextuality*, cit., p. 265.



Nello scrivere *Mazeppa*, Lord Byron si ispirò all'aneddoto della cavalcata selvaggia descritta da Voltaire ne *L'histoire de Charles XII* (1731), che a sua volta l'avrebbe ottenuto da Stanisław Poniatowski.

Poniatowski (1676-1762) era un conte polacco (padre di Stanisław August Poniatowski, re di Polonia dal 1764 al 1795), e Voltaire lo annovera tra le sue fonti in quanto era stato a Poltava con il re di Svezia; alcuni storici ucraini attribuiscono a lui e a Stanisław Leszczyński il merito della generale positività dell'opinione che lo storico francese sembra avere di Mazepa, dato che era stato alleato di entrambi.<sup>96</sup> Come soldato Poniatowski aveva infatti appoggiato Carlo XII nella grande guerra del Nord.<sup>97</sup> Il conte avrebbe avuto un peso importante nell'opera di Voltaire, e a lui sembrerebbero essere dovute alcune imprecisione storiche, come ad esempio la descrizione di Mazepa come “un Gentilhomme Polonois”; probabilmente Poniatowski intendeva riferirsi al suo ruolo alla corte polacca, e non alle sue origini etnico-religiose. Le eccessive semplificazioni avrebbero tuttavia spinto Poniatowski a scrivere, alcuni anni dopo la pubblicazione dell'opera di Voltaire, una sua critica, *Remarques d'un seigneur polonois sur l'histoire de Charles XII, roi de Suede, par Monsieur de Voltaire* (1741), dove puntualizzò ciò che riteneva inesatto nel resoconto dello storico francese.

Da Poniatowski sarebbe poi arrivato l'aneddoto della celebre cavalcata, sebbene nell'opera di Voltaire esso appaia un po' semplificato; il conte avrebbe a sua volta attinto la storia dalle memorie di Jan Chryzostom Pasek, un nobile polacco che come Mazepa aveva fatto parte della corte del re Giovanni II Casimiro.<sup>98</sup> Pasek stesso fu un soldato e, grazie anche ai suoi *Pamiętniki*, o *Memorie* (ca. 1690-1695, prima edizione a stampa 1836), un importante esponente della prosa barocca polacca e, in un certo senso, anticipatore del romanzo storico di sir Walter Scott.<sup>99</sup>

L'episodio della cavalcata sarebbe frutto della fantasia di Pasek, che spinto da rancori personali verso Mazepa (probabilmente riteneva che questi l'avesse denunciato come po-

---

<sup>96</sup> T. M. Prymak, *Voltaire on Mazepa and early eighteenth century Ukraine*, “Canadian Journal of History”, vol. 47, 2012, p. 266.

<sup>97</sup> *Stanisław Poniatowski*, in *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Stanislaw-Poniatowski> (ultima visita: 08/10/2019).

<sup>98</sup> Th. M. Prymak, *Voltaire on Mazepa...*, cit., p. 268; Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 245.

<sup>99</sup> L. Marinelli (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi editore, 2004, pp. 113-114; C. Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, Bologna, CSEO biblioteca, 1983, pp. 137-139.

tenziale rivoltoso) riteneva così di umiliare il cosacco; grazie all'autorevolezza di Voltaire, che l'ha fatto giungere al grande pubblico, e alla risonanza che ha avuto nell'arte, è stato tuttavia a lungo ritenuto un fatto realmente accaduto, tutt'al più leggermente romanizzato.<sup>100</sup>

Secondo Prymak, Byron non avrebbe però utilizzato Voltaire come unica fonte, sebbene vi sia rimasto molto fedele, in quanto la definizione di Mazeppa come "Ukraine's Hetman" (56)<sup>101</sup> non sarebbe presente ne *L'histoire de Charles XII*, ma soltanto quella di "prince des cosaque"<sup>102</sup>, e anche la fuga di Carlo e Mazepa verso sud non sarebbe menzionata dallo scrittore francese. Questo non stupisce particolarmente. Byron si preoccupava infatti molto dell'attendibilità storica dei propri lavori, e sosteneva che "bisogna avere un fatto per fondamento alle creazioni, anche le più fantastiche, perché l'invenzione pura non è che il talento di un menzognero."<sup>103</sup>

Quello di Byron per la storia sembra essere un interesse puro, svincolato da particolari correnti filosofiche come invece è per una parte consistente del Romanticismo, che nella storia vede delle radici, direttamente collegate all'idea di nazionalità e alle nazioni che si stavano creando. Molte delle sue opere sono costruite quindi su uno sfondo storico, e di qui la necessità di un lavoro di ricerca accurato, in grado di sostenere le basi dell'invenzione letteraria che ne seguirà e che il poeta andrà a costruirvi sopra. L'esempio più chiaro di quanto appena detto è probabilmente la figura di Theresa, la donna con cui Mazeppa ha la relazione all'origine delle sue disgrazie. Lo stesso nome non è quello della ragazza con cui Mazepa avrebbe avuto una relazione, ma molti ritengono si riferisca a Teresa Guccioli, l'ultimo grande amore di Byron, che però il poeta conobbe solamente verso la fine del gennaio 1818, pochi mesi prima della pubblicazione, e della quale si innamorò solamente l'anno seguente.<sup>104</sup>

Byron non ha la pretesa di voler far credere al lettore all'accuratezza storica della descrizione della donna, ma, forte delle sue basi stabili si concede di romanzarne la forma: potremmo quasi considerarlo una variante del manzoniano "l'utile per iscopo, il vero per

---

<sup>100</sup> Th. M. Prymak, *The Cossack Hetman...*, cit., p. 245.

<sup>101</sup> G. Byron, *Mazeppa*, London, John Murray, 1819.

<sup>102</sup> Voltaire, *Histoire de Charles XII*, vol. 16, Garnier, 1878, p. 242.

<sup>103</sup> G. Byron, *Lettera a John Murray da Venezia, 2 aprile 1817*, in N. Meneghetti, *Lord Byron a Venezia*, Venezia, G. Fabbri di S., 1910, p. 57.

<sup>104</sup> G. Byron, P. Cochran (a cura di), *Mazeppa*, cit., p.7.

soggetto, l'interessante per mezzo".<sup>105</sup> La differenza sta però proprio nel primo punto: per Manzoni l'utilità, la funzione educativa, era il fine ultimo della letteratura, che doveva servire come guida morale per il lettore; per Byron la morale invece non è un obiettivo, e anzi è spesso dubbia e controversa, sicuramente non un modello per quelli che erano i principi etici dell'epoca. Lo stesso Mazeppa, con la sua vendetta privata e la mancanza di pentimento, non si presenta come il vero e proprio esempio di moralità cristiana pensato da Manzoni.

Unitamente alla storia, un altro interesse che accomuna Byron con molti altri romantici, ma che già era presente nel periodo illuminista,<sup>106</sup> è la passione per l'Oriente, che in qualche modo non è presente solo nei *Turkish Tales* (1813-1815), ma anche in altri lavori. L'Oriente, per com'era visto all'epoca, era un concetto estremamente ampio, che non andava a identificare solamente i Paesi dell'Estremo Oriente o del Medio Oriente, come faremmo oggi, bensì anche Paesi geograficamente più vicini, ma distanti culturalmente, o considerati gerarchicamente "subordinati"<sup>107</sup>: è infatti innegabile la stretta relazione tra la passione per l'esotico e le ambizioni imperialiste di molti Paesi europei, Regno Unito in primis. Oggi alcuni studiosi preferiscono quindi suddividere l'orientalismo, nella sua accezione più generica, e analizzare distintamente le categorie di orientalismo, esoticismo, filellenismo e anti-imperialismo.

Con il termine *orientalismo* "ci si riferisce all'uso di elementi delle culture mediorientali e dell'Estremo Oriente nella letteratura e nell'arte occidentale",<sup>108</sup> ben lontano quindi dalle terre in cui Byron ambienta le sue opere, prevalentemente Albania, Grecia e Turchia. L'*esoticismo* si differenzia da questa corrente per una questione di approccio: le immagini esotiche e i riferimenti a culture così lontane sembrano voler sovvertire l'ordine gerarchico identificato da Said, ma ad un'analisi più attenta ne sono solo una conferma mascherata.<sup>109</sup> Sono proprio la distanza e la diversità ad affascinare tanto il lettore quanto

---

<sup>105</sup> A. Manzoni, G. Sforza (a cura di), *Scritti postumi di Alessandro Manzoni: la lettera sul Romanticismo*, Milano, Enrico Rechiedei, 1900, p. 74.

<sup>106</sup> S. Gülderen-Krasniqi, S. Okumuş, *A study of Lord Byron's The Turkish Tales in term of Orientalism*, "Istanbul University Faculty of Letters Journal of Turkish Language and Literature", vol. 49, Istanbul University Press, 2014, pp. 196.

<sup>107</sup> J. Alber, *The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry*, "AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik", Vol. 38, No. 2, 2013, pp. 110-111.

<sup>108</sup> J. Alber, *The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry*, cit., pp. 110-111.

<sup>109</sup> Ibid.

l'autore, ma invece che essere descrizioni oggettive di quelle realtà lontane sono spesso veicolo di stereotipi, riflesso non solo delle paure, ma anche dei desideri dell'osservatore, che creano ad esempio quella forte sessualizzazione presente in molti testi. Quello preso in esame da noi non si esime da questa tendenza, e talvolta troviamo infatti richiami all'Oriente come implicazione di bellezza e sensualità, come nella descrizione che Mazeppa fa di Theresa: "She had the Asiatic eye, / Such as our Turkish neighbourhood / Hath mingled with our Polish blood, / Dark as above us is the sky" (208-211).

Il *filellenismo* è una corrente finalizzata a promuovere la rifioritura dei valori dell'Antica Grecia, quali umanità, pietà, intelletto, leggiadria e soprattutto senso della bellezza, unito ad un senso di appartenenza a questa civiltà giustificato dagli approfonditi studi svolti.

L'*anti-colonialismo* si andava invece a opporre alle politiche imperialiste della Gran Bretagna; diversamente dal colonialismo, che è spinto da finalità puramente economiche, l'imperialismo è guidato dalla volontà di ampliare il proprio potere su altri territori, e a questo alcuni intellettuali, tra i quali Byron, si opponevano. Secondo l'opinione di Alber e Leask<sup>110</sup> tuttavia, l'atteggiamento del poeta sarebbe ambiguo tanto verso l'anti-colonialismo, quanto verso l'Oriente in generale.

Nel testo ci sono alcune tematiche che emergono in modo preponderante, e che inseriscono talvolta la figura di Mazeppa in un'aura di mistero: la contrapposizione tra caso e destino, il tema dell'amore e il tema equestre.

Il tema del destino, o forse la sua assenza, è il primo ad essere introdotto fin dai primi versi della poesia: "'Twas after dread Pultowa's day, / When fortune left the royal Swede –" (1-2). La Fortuna, la Dea bendata, sembra aver abbandonato Carlo ed il suo esercito, e dopo la sconfitta della battaglia di Poltava il re decide di ritirarsi verso Sud; per Byron questa sconfitta, "the hazard of the die" (15) sembra quindi essere più frutto del caso che del fato, che non ha alcuna parte nel guidare le gesta degli uomini. Nelle note a questo verso, Cochran ci ricorda che in realtà in questa battaglia il caso giocò un ruolo ben minore di quanto non lasci intendere il poeta, e che la sconfitta degli svedesi e di Mazeppa sia invece stata dovuta a ragioni più logiche e storicamente individuabili, come lo scarso

---

<sup>110</sup> N. Leask, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 2; J. Alber, *The Specific Orientalism...*, cit., p. 112.

sostegno che Carlo e l'etmano ottennero dalla popolazione locale. La stessa linea di pensiero non viene però attribuita al protagonista del racconto, che sembra lasciar intendere di avere un punto di vista diverso sull'argomento, o quantomeno non esclude di essere parte di un disegno più grande.

L'intera narrazione è un gioco di eventi che hanno come obiettivo, o quantomeno risultato, di instillare nel lettore il dubbio sulla natura della vita di Mazeppa, su come il destino giochi con le nostre vite, o come, in alternativa, il caso possa sconvolgerle completamente. A sconvolgere quella di un semplice paggio della corte polacca fu una banale relazione con una donna sposata, che Byron sembra considerare frutto del caso: "Awaited by the usual chances, / Those happy accidents which render / The coldest dames so very tender. –" (174-176). Secondo Marshall, la posizione iniziale di Byron sul tema sarebbe "chiaramente anti-provvidenziale", proprio per via dei termini finora evidenziati, e deve però essere contrapposta a quella di Mazeppa, che ritiene che "sebbene gli uomini si avvicinino alla morte, alcuni vengono risparmiati dalla divina provvidenza da ciò che sembra inevitabile". Il punto di vista di autore e narratore sembra quindi divergere su questo aspetto, allontanando la classica idea dell'eroe byroniano come rispecchiamento del poeta. Il salvataggio di Mazeppa da parte di una ragazza passata per caso è tanto provvidenziale quanto improbabile, e assieme alle altre esperienze della sua vita ha portato l'etmano a credere che ci fossero un destino o una Provvidenza a vegliare su di lui e a guidare il suo percorso.<sup>111</sup>

Come giustamente rileva Marshall, Mazeppa sembra inizialmente restio a raccontare la propria storia, come invece gli viene richiesto con insistenza da Carlo, ma nel corso della narrazione inserisce una serie di dettagli che la rendono ben più approfondita e personale del necessario, mal celando una necessità interiore di raccontare le sue vicende, che forse rievocava addirittura per la prima volta. Questo tipo di narrazione non può che farci istintivamente pesare al marinaio di *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Coleridge.<sup>112</sup> Entrambi partono da una situazione idilliaca in una comunità, un gruppo nel quale vivono la propria giovinezza senza eccessive preoccupazioni, e ritrovano improvvisamente il

---

<sup>111</sup> W.H. Marshall, *A Reading on Byron's Mazeppa*, "Modern Languages Notes", vol. 76, n. 2, The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 121-122.

<sup>112</sup> M. Phillipson, *Alteration in Exile: Byron's Mazeppa*, "Nineteenth-Century Literature", vol. 58, n. 3, 2003, pp. 314-315.

proprio destino indissolubilmente legato alla vita di un animale, odiato ed amato contemporaneamente, circondati da una profondissima solitudine. Ciò che differenzia maggiormente le due opere è l'elemento morale della narrazione: il vecchio marinaio di Coleridge è colpevole dell'uccisione di un albatros (che nel racconto assume dei connotati soprannaturali, se non divini) e racconta la sua storia come forma di espiazione, conseguenza quindi di un pentimento per le azioni compiute, quasi di una redenzione divina se pensiamo alla simbologia usata nel testo. Mazeppa non racconta per pentimento. Le sue vicende sono innanzitutto originate da una colpa ben meno grave, l'adulterio, e sono poi seguite dalla vendetta contro gli artefici della sua punizione, per la quale non prova alcun rimorso; più che salvifica, la narrazione ha qui una funzione catartica. Nonostante la sua drammaticità non riesce però a essere compresa dall'esterno, e finisce con l'essere nulla più di una fiaba della buonanotte che fa finalmente addormentare Carlo, inconsapevole del turbinio di emozioni e di pensieri che può avere scatenato nel compagno di battaglia.<sup>113</sup>

Phillipson nel suo confronto con Coleridge si spinge oltre, portando ad esempio numerose analogie strutturali e lessicali che sarebbero indice di quanto Byron abbia preso il poeta a modello, e questo non stupisce particolarmente se si tiene conto della risaputa ammirazione che nutriva per quest'ultimo.<sup>114</sup>

In tutto ciò il protagonista assoluto è Mazeppa: la sua storia, la sua sofferenza, la sua contrapposizione a Carlo XII, il suo confronto con Byron. Di Theresa troviamo qui ben poco, una breve descrizione, qualche occasionale rimando, la dichiarazione di amarla come il primo giorno ("I loved her then – I love her still –", 225). Ciononostante, nel testo viene menzionata poco, come abbiamo visto viene velocemente descritta con delle fattezze vagamente orientali, viene raccontato come i due si conobbero, e poco altro; il suo ruolo sembra più funzionale a evidenziare la differenza di temperamento presente tra Mazeppa e Carlo che non l'indissolubile legame esistente tra i due. Più che un grande amore, Byron vuole sottolineare una grande capacità di amare, di nutrire forti passioni, elemento imprescindibile di qualsiasi eroe romantico.

---

<sup>113</sup> R. D. McColl, *Stirring Age: Scott, Byron and the Historical Romance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 99.

<sup>114</sup> M. Phillipson, *Alteration in Exile: Byron's Mazeppa*, cit., pp. 314-345.

Viene, però, da chiedersi se l'amore che l'etmano dichiara di provare sia reale o se non sia semplicemente il piacevole ricordo di una passione di gioventù che non ha avuto la possibilità di spegnersi autonomamente e resta quindi in potenza, con il rimpianto di ciò che sarebbe potuto essere.

La passione, non solo quella amorosa, è un elemento imprescindibile dell'eroe romantico, che sviluppa una tensione, una *Sehnsucht* verso l'oggetto desiderato, che è generalmente irraggiungibile, arrivando talvolta a diventare una vera e propria ossessione. La figura di Theresa sembra essere creata quindi per dimostrare la capacità di Mazeppa di provare passione, una passione così irrazionale e viscerale da fargli dimenticare il pericolo che corre nell'inimicarsi un uomo potente come il marito della donna, in forte contrapposizione anche col carattere di Carlo, che è una figura molto più stoica, raziocinante, probabilmente specchio dell'uomo illuminista, e che, come ci viene detto, non ha mai provato queste sensazioni così istintive: "They tell me, Sire, you never knew / Those gentle frailties – if 'tis true" (283-284). Alcuni studiosi hanno visto degli elementi animaleschi nella forza della passione di Mazeppa, da intendersi in tutte le sue accezioni e declinazioni, associandola alla natura selvaggia dello stallone che lo trascina con sé nelle terre d'Ucraina.<sup>115</sup>

È, in effetti, difficile non notare le similitudini tra cavallo e cavaliere, le cui affinità verranno meglio analizzate successivamente, ma queste non devono per forza essere viste in ottica negativa, di abbassamento allo stadio animale, e infatti altri studiosi non concordano con il tipo di lettura offerta finora. Phillipson, ad esempio, ritiene che l'affetto di Mazeppa sia puro e sincero, e che ridurlo alla pura passione sia una semplificazione che non rende giustizia al protagonista, che è a suo avviso perfettamente in grado di riconoscerla e controllarla, volendosene addirittura separare. Il suo amore per Theresa sarebbe quindi sì nato come passione, ma evoluto in un sentimento più puro e più maturo, e ne è per lui una riprova proprio il fatto che dopo tutto il tempo trascorso egli ancora la pensi, ricordando le sue fattezze, e si dimostri "ancora fedele a quell'amore":<sup>116</sup> "No other like itself – I'd give / The Ukraine back again to live / It o'er once more, and be a Page," (304-306). Per Phillipson Mazeppa non deve quindi essere immaginato come *alter ego* umano

---

<sup>115</sup> G. Hough, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*, London, Duckworth and Co., 1960, p. 139.

<sup>116</sup> T. Voss, *Wild and Free: Byron's Mazeppa*, "The Byron Journal", vol. 25, January 1997, pp. 73.

del proprio cavallo, quanto come sua parte complementare, elemento di un legame, un'unità che lui identifica nel centauro,<sup>117</sup> che racchiude in sé passione e lucidità, lussuria e nobiltà.<sup>118</sup>

In questo testo proprio la figura del cavallo occupa un posto di altissimo rilievo, ricoprendo allo stesso tempo il ruolo di carnefice e di vittima, essendo un simbolo di libertà e forza, ma trovandosi legato ad un uomo del quale non si libererà mai. Taluni vi hanno visto l'immagine dei peggiori istinti animali, altri la purezza della natura incontaminata, che l'uomo non è ancora riuscito a controllare e piegare alla propria volontà.

Il tema equestre non viene però introdotto dallo stallone che porterà in groppa Mazeppa nella celebre cavalcata, ma ben prima: "Beside his monarch and his steed – / For danger levels man and brute" (50-51). Il primo cavallo che incontriamo è quindi quello di Carlo, che sta a terra vicino al suo conducente, e ci è presentato proprio per sottolineare la differenza nel tipo di trattamento e nel tipo di relazione che il re e l'etmano instaurano con il proprio animale. Mazeppa si differenzia sin dal principio dal resto del gruppo, che nel momento di difficoltà e fatica dovuto alla fuga cerca solo riposo; il suo primo pensiero è invece occuparsi del proprio cavallo, strigliandolo con cura, portandogli del cibo e preparandogli un giaciglio comodo, preoccupandosi solo successivamente di sé stesso e del proprio agio. Il forte legame che unisce cavallo e cavaliere è reso chiaro fin da subito, accomunando alcuni tratti della descrizione del cavallo a caratteristiche dell'etmano: "But he was hardy as his lord" (66). Lo stesso Carlo nota la particolare abilità con la quale Mazeppa gestisce il proprio destriero, e lo denomina "il suo Bucefalo" ("As thy Bucephalus and thou", 104), il cavallo di Alessandro il Grande; sebbene a un primo sguardo il paragone possa sembrare nobilitante, Marshall sottolinea come all'epoca di Byron il nome fosse usato in modo sarcastico per riferirsi a qualsiasi cavallo, e andrebbe quindi ad indicare un'incapacità del re di prendere veramente sul serio Mazeppa.<sup>119</sup>

Passando al racconto della propria storia, arriviamo all'incontro con il cavallo che trasporterà lo sfortunato amante nella sua celebre cavalcata: fin da quando vi posa il primo sguardo è evidente che Mazeppa nutra per l'animale una forte ammirazione, e nonostante

---

<sup>117</sup> In nota Phillipson riporta che "Gertrude Jobes scrive che il centauro è 'figurativamente una persona o una cosa vista come un'incongrua unione di forze dissimili' (G. Jobes, *Centaur (Kentaur, Kentauros)*, in *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols*, New York, Scarecrow Press, 1961, p. 303)".

<sup>118</sup> M. Phillipson, *Alteration in Exile: Byron's Mazeppa*, cit., pp. 306-308.

<sup>119</sup> W.H. Marshall, *A Reading on Byron's Mazeppa*, cit., p. 121.



la crucialità del momento e l'estremo pericolo che sta correndo non può fare a meno di notarne ed elogiarne le fattezze e la potenza emanata dalla sua natura selvatica: “In truth, he was a noble steed, / A Tartar of the Ukraine breed, / Who looked as though the speed of thought / Were in his limbs – but he was wild,” (359-362). Le stesse scelte lessicali fatte dall'etmano nel suo racconto non sono casuali, ma riflettono la forte ammirazione che prova istintivamente, andando a nobilitare la figura del cavallo e ad abbassare, “brutalizzare” quella dell'uomo. Il cavallo è innanzitutto uno stallone nobile (359) e fiero (367), che è certamente selvatico ed indomato, “wild [...] and untaught” (362-363), ma mai quanto il conte Palatino ed i suoi servi, dai quali arrivano delle risate selvagge, “the wild shout of savage laughter” (381); la differenza semantica tra *wild* e *savage* è sostanziale: secondo l'*Oxford Advanced Learner's Dictionary*, con l'aggettivo *wild* ci si riferisce a qualcosa di:

1. Living or growing in natural conditions; not kept in a house or on a farm;
2. In its natural state; not changed by people;
3. Lacking discipline or control;
4. Full of very strong feeling;
5. Not carefully planned; not sensible or accurate;
6. (*informal*) very good, enjoyable or exciting.<sup>120</sup>

Per quanto concerne nostro testo, possiamo tranquillamente non considerare i significati 5 e 6, mantenendo invece tutti gli altri. L'accezione di *savage* è invece fortemente più negativa, andando ad intendere:

1. Extremely violent, wild or frightening;
2. Very serious or cruel;
3. Very large and severe.<sup>121</sup>

E ancora:

1. Aggressive and violent; causing great harm;
2. Involving very strong criticism;
3. [only before noun] (old fashioned, taboo) an offensive way of referring to groups of people or customs that are considered to be simple and not highly developed.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> *Wild*, in *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford University Press, 2010, p. 1763.

<sup>121</sup> *Savage*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/savage> (ultima visita: 08/07/2019).

<sup>122</sup> *Savage*, in *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford University Press, 2010 p. 1358.

Altre volte sceglie invece termini più “ambigui”, la cui doppia contestualizzazione semantica li rende adatti sia all’uso riferito a un essere umano che a quello riferito a un animale, ma invertendone l’ambito di impiego principale; troviamo quindi *pedigree* rivolto alla discendenza del conte, marito di Theresa: “An accident should chance to touch / Upon his future pedigree;” (346-347), e *troop* riferito ad un branco di lupi che insegue l’etmano e il cavallo in corsa: “Left shrubs, and trees, and wolves behind - / [...] / Their troop came hard upon our back” (492-494). Entrambe le collocazioni sono corrette, ma cercando i due lemmi nel dizionario<sup>123</sup> si può notare come in ambo i casi si sia prediletto l’uso meno comune, creando nel lettore un senso di alternanza continua tra uomo e animale (in questo caso non solo cavallo), che sfocia in un’esplicita similitudine tra il cavallo ed un bambino, oppure una donna: “Untired – untamed – and worse than wild, / All furious as a favoured child / Balked of its wish, or, fiercer still, / A woman piqued, who has her will” (517-520).

Queste scelte semantiche vanno ad evidenziare profonda ammirazione e rispetto da parte di Mazeppa, che non sono rivolti solamente al “proprio” cavallo, ma sono in realtà sentimenti che nutre verso la natura intera, l’acqua salvifica, i tramonti emozionanti, e che di nuovo ci ricorda le stesse reazioni del marinaio di Coleridge davanti ai serpenti marini. Molti critici hanno visto nelle caratteristiche del cavallo, così selvaggio, frenetico e indomabile, un rispecchiamento della potenza della storia di Mazeppa, così come della poesia di Byron in generale.<sup>124</sup> È in effetti innegabile che le numerose somiglianze tra l’etmano e il cavallo spingano a pensare che, consciamente o meno, Mazeppa ammiri il cavallo perché vi rivede sé stesso: la nobiltà, la forza, la resistenza alle difficoltà, la fierezza. *Mazeppa* viene spesso considerato una storia di sopravvivenza,<sup>125</sup> ma probabilmente sarebbe più corretto definirlo la storia di una rinascita: Mazeppa il paggio della corte di re Casimiro è morto assieme al cavallo che a lungo l’ha trasportato fino alle terre d’Ucraina; quello che la ragazza trova a terra è un uomo nuovo, un futuro etmano cosacco, un condottiero che cavalcherà in battaglia assieme a un re, opponendosi allo zar di Russia.

---

<sup>123</sup> *Pedigree*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pedigree> (ultima visita: 09/07/2019); *Troop*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/troop> (ultima visita: 09/07/2019).

<sup>124</sup> M. Phillipson, *Alteration in Exile: Byron’s Mazeppa*, cit., p. 300.

<sup>125</sup> Ivi, p. 296.

Altri invece, in un'ottica più spirituale, hanno collegato questo aspetto di rinascita al momento in cui il cavallo attraversa il fiume, la cui acqua bagna Mazeppa e svolge quindi un ruolo battesimale. Secondo Phillipson, proprio la combinazione di acqua e cavallo sarebbe un *file rouge* che unisce gli scritti dei primi due anni di esilio di Byron, talvolta anche assumendo connotazioni satiriche. Qui cavalli e acqua sono spesso accomunati tramite similitudini, condividono le stesse caratteristiche, la stessa natura selvaggia, la forza, l'indomabilità ("The wild horse swims the wilder stream", 582); proprio il fiume è la linea di confine che segna l'ingresso in Ucraina, e poco dopo averlo guadato Mazeppa viene sorpreso dall'arrivo di un branco di cavalli selvatici, "un'onda" ("A thousand horse – the wild – the free / Like waves that follow over the sea" 684-685), la cui bellezza, fierezza e libertà lo affascina e colpiscono nel profondo, che una volta passati lo lasciano nella più completa solitudine. Lo stallone ha raggiunto il suo obiettivo: non sopravvivrà all'esperienza, ma è finalmente giunto a casa.<sup>126</sup>

Oltre a dare uno sguardo d'insieme sulla poesia in sé stessa, scopo di questo lavoro è anche delineare le caratteristiche attribuite al personaggio storico di Mazepa e che hanno inevitabilmente influenzato il modo in cui questo è stato poi percepito e ri-immaginato in Europa occidentale.

Come già visto, quando incontriamo l'etmano questi si trova già nella sua vecchiaia: è un uomo che ha vissuto molte avventure, è provato dalla vita, e che ha raggiunto ormai uno stato di stoicismo; Byron ce lo descrive come "calm and bold" (56), come qualcuno che non si fa toccare dalle "piccole" difficoltà della vita, e che ha forse una comprensione più ampia di come funziona il mondo, ma che affronta tuttavia ciò che lo aspetta con coraggio. Lui e Carlo hanno perso la battaglia, ma questo non lo porta a cambiare il modo in cui affronta la vita, la generosità con la quale si rivolge a chi incontra nelle sue avventure, e che viene rivolta parimenti a uomini e animali; è una persona passionale, ma che ha ormai imparato come controllare i propri istinti, un uomo affaticato, ma che non cede sotto il peso delle difficoltà e dei fallimenti. Questo aspetto non è una caratteristica che sopraggiunge con la vecchiaia, ma la possiamo notare anche nel momento più drammatico della sua giovinezza (e dell'intero testo), cioè quando il condottiero sembra ritrovarsi inevitabilmente davanti a morte certa e invece che disperarsi continua a lottare con tutte le sue

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 302-303

forze. Il testo in questo passaggio è scritto magistralmente, restituendo proprio la sensazione di un uomo che arranca e rantola per aggrapparsi con decisione alla vita che gli sta sfuggendo tra le mani.

Passando appunto alla sua descrizione del periodo giovanile, ci viene presentato un Mazeppa molto più spensierato e leggero, un paggio di bell'aspetto ("goodly stripling", 181) e a cui è stato concesso tutto ciò che si può desiderare dalla vita: forza, gioventù e allegrezza ("strenght, courage, gaiety", 187), ma anche coraggio e intelligenza ("my courage, or my mind", 198). In questa sua parentesi alla corte di Giovanni Casimiro si conforma alla moda del periodo e come molti altri si diletta per breve tempo nell'arte della poesia. Da quando il suo viaggio ha inizio, Mazeppa si trova in uno stato di profonda solitudine, prima fisica, perché sperduto nella natura selvaggia, poi più interiore; anche quando è in compagnia di Carlo e degli altri condottieri si mantiene essenzialmente in disparte, è distaccato e diverso da loro.

Il Mazeppa immaginato da Byron è quindi essenzialmente un eroe romantico, e tutte le caratteristiche elencate finora lo confermano: "The Tatar prince was the epitome of the romantic hero characterized by Byron: fearless, exotic, independent, brooding, and enigmatic, with deeply emotional undercurrent".<sup>127</sup> L'eroe è generalmente coraggioso, astuto, e dispone di un intelletto superiore che lo porta a non riuscire a sentirsi appieno parte di una società. È uno spirito inquieto, tormentato dal suo passato e che non riesce a raggiungere la felicità. E ancora, secondo altri studiosi:

Finally, Mazepa's personal attributes and peculiarities of character made him both an outstanding representative of the Baroque mentality and a quintessential Romantic hero. The Baroque, foreshadowing the later Romantic *Sturm und Drang* ("storm and stress"), called for the supremacy of feeling over reason, a passionate commitment to life and struggle, grandiose gesture, extravagance of style, and pathos. Certainly, his "betrayal" of Peter I, the uneven struggle, and the crushing failure of Poltava must be seen in this light. Moreover, his celebrated affair with Motria Kochubei, the daughter of an important Cossack colonel from Poltava, also deepens the enigma. [...] Byron's *Mazeppa* still spun its romantic web about an indiscreet youthful lover punished by a vengeful husband. However, Byron also depicted an

---

<sup>127</sup> R.M. Sentilles, *Performing Menken. Adah Isaacs Menken and the Birth of American Celebrity*, Cambridge University Press, 2003, p. 166.

older hero, who is “venerable”, “calm and bold”, comparable to Alexander the Great, whom “thousands of Cossacks would follow everywhere”.<sup>128</sup>

Il romantico per eccellenza, poi, è solitamente un artista, spesso incompreso, è innamorato perdutamente di una donna, prova un amore forte, estremamente passionale, ed è forse proprio questo il punto in cui Byron si differenzia maggiormente dai modelli tradizionali, dai Werther<sup>129</sup> così di moda. Se infatti accettiamo la tesi secondo cui l’amore di Mazeppa per la moglie del conte Palatino sarebbe più debole di come non venga generalmente presentato, e fortemente egoriferito, ecco che entrambi questi aspetti possono svolgere la funzione di allontanare leggermente il nostro protagonista dal modello di eroe.

Per quanto riguarda le velleità artistiche che caratterizzano molti eroi romantici, il protagonista di questo poema sfrutta tale motivo per fare dell’ironia sull’omologazione a cui i giovani dell’epoca erano soggetti; Mazeppa non sembrerebbe avervi trovato il diletto sperato, dato che si cimentò in quest’arte soltanto una volta.

La natura romantica dell’etmano – benché in certi casi differente dal paradigma – si contrappone con forza al modello illuminista precedente, rappresentato qui da Carlo XII. Questi è diverso da Mazeppa, così come è diverso da Giovanni Casimiro, il re polacco che il condottiero aveva servito come paggio; viene presentato come un uomo integerrimo, ligio al dovere, saldo nei suoi principi, ma tutto ciò non è proposto come modello da seguire. Giovanni Casimiro, dal canto suo, amava le arti, le feste, i piaceri mondani e quelli della carne, e non s’impegnava in guerre inutili per terre che avrebbe velocemente riperso. In contrasto col re polacco, Byron vede nel sovrano svedese un uomo che non sa godere dei piaceri della vita, che è incapace di innamorarsi, lasciarsi andare alla passione o senza alcuno spirito artistico: un uomo scialbo, sicuramente abile nell’adempiere ai propri compiti da re, ma distante dall’ideale di uomo cui Byron aspirava. Per il poeta Carlo rappresenta l’uomo comune, mediocre, incapace persino di apprezzare il racconto dell’etmano e di provare empatia nei suoi confronti; non riesce a capire il dramma che lo affligge, e ne risulta quindi una figura meno complessa, un intelletto inferiore.

---

<sup>128</sup> A. Blumberg (a cura di), *Great Leaders, Great Tyrants?: Contemporary Views of World Rulers who Made History*, Wesport, Connecticut – London, Libraries Unlimited, 1995, p. 188.

<sup>129</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *I dolori del giovane Werther*, 1774; con il superamento dello *Sturm und Drang*, Werther, la sua artisticità e il suo amore dal finale tragico diventarono l’emblema del Romanticismo tedesco.

Oltre che romantico, però, Mazeppa è anche un eroe byroniano; sebbene i protagonisti della fase tarda della produzione del poeta presentino le caratteristiche canoniche di questo modello in modo ridotto, queste sono pur sempre presenti. Innanzitutto questi eroi sono strettamente legati a Byron stesso, e si somigliano tra loro tanto quanto somigliano a lui: molti ritengono che il poeta li abbia creati a propria immagine, ma altri studi sostengono il contrario, cioè che sia stato lui a modellare la propria immagine pubblica sui personaggi dei suoi lavori. L'elemento principale dell'eroe byroniano (e che non sempre si trova in quello romantico) è l'aura di mistero che aleggia attorno alla sua figura, spesso sembra avere un passato oscuro, ma nasconde al proprio interno un'anima più pura di quanto non traspaia dall'esterno.

The Byronic Hero owes much to the figure of the Gothic villain, with its emphasis on crime, deviant behaviour and rebellion against moral and/or other forms of authority. Yet, while Byron's poetry might present the Byronic Hero in terms that evoke this model, the parallel breaks down when we consider his actual behaviour. Accusations, even self-accusations, turn out to be false or exaggerated.<sup>130</sup>

L'eroe byroniano ha quindi una morale discutibile, nel nostro caso non disdegna la vendetta privata per punire chi l'ha ferito e umiliato, ma allo stesso tempo ha un animo gentile e generoso. Non si cura particolarmente del giudizio degli altri, tant'è che il nostro Mazeppa racconta anche i particolari più compromettenti della sua vita, quelli che potrebbero metterlo in cattiva luce, e ha un forte senso del sarcasmo (in Mazeppa non è molto spiccato, ma ne troviamo qui un esempio: "And most unlike your Majesty – / He made no wars, and did not gain / New realms to have them back again –", 132-134). Come più volte visto, altri tratti tipici nella produzione di Byron sono la solitudine e il senso di isolamento sociale.

The hero's introversion and hostility to the world, his isolation and his lack of intimacy with others is sometimes presented as a reaction to the injustice of society, as well as a result of his superior nature and consequent contempt for humanity at large.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> G. Poole, *The Byronic Hero, Theatricality and Leadership*, "The Byron Journal", vol. 25, issue 1, 2010, pp. 7-18.

<sup>131</sup> Ivi, p. 15.

L'intero poema è pervaso da una forte malinconia, Mazeppa ha perso tutto ciò che aveva in Polonia, e anche se in Ucraina si è ricreato una vita e ha raggiunto obiettivi importanti, una parte di lui è morta in quella cavalcata, assieme al cavallo. Non è più l'uomo spensierato di prima, e proprio per questo la solitudine non lo abbandona.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 8.





### Capitolo III: *Poltava*. Mazepa, Puškin e gli zar

*Poltava*<sup>133</sup> è probabilmente uno dei lavori meno apprezzati e più incompresi che il padre della letteratura russa abbia prodotto. Le ragioni del suo insuccesso sono molteplici, e non vanno imputate solamente al poeta, ma sono da ricercare anche nell'approccio e nella predisposizione di chi l'ha analizzato.

Puškin scrisse *Poltava* nel 1828, un momento nel quale sia la sua persona che la sua arte stavano affrontando profondi cambiamenti, ed è quindi normale aspettarsi delle imperfezioni e una breve fase di "adattamento". La scrisse velocemente, nell'arco di pochi giorni, perché era convinto che se vi si fosse dilungato avrebbe finito con l'abbandonarla.<sup>134</sup> Molto è stato detto su quest'opera, su come critichi spietatamente il personaggio di Mazepa e come ne abbia plasmato l'immagine nella mente della popolazione russa, ma il risultato è in realtà più complesso di come spesso viene presentato.

#### Puškin, il genere e la critica

Nel corso della sua giovinezza a San Pietroburgo, Puškin si era accostato a dei circoli letterari, come l'"Arzamàs", prima, e la "Lampada verde", poi. Quest'ultimo in particolare, molto cara al poeta, unì presto al proprio interesse letterario una particolare attenzione all'ambito politico-sociale e poi anche a quello storico; nonostante fosse visto da parte della critica prevalentemente come occasione di laute cene, bevute e goliardie, il gruppo può essere considerato alla stregua di una società segreta, dove i membri prestavano addirittura giuramento di non divulgare quanto avveniva al suo interno. Nonostante sia stato presente "con lo spirito" all'insurrezione decabrista del 14 dicembre 1825, nel senso che moltissimi sovversivi avevano con sé delle copie di alcune sue poesie che li avrebbero ispirati, Puškin non fu tra i partecipanti al progetto rivoluzionario.<sup>135</sup> La posizione di Puškin inoltre non era delle più estreme, e condivideva con altri una certa paura

---

<sup>133</sup> Il titolo è qui da ritenersi in traduzione italiana, e non in traslitterazione, per non creare discrepanze dalle citazioni dal russo che vengono riportate in alfabeto cirillico. Altri eventuali titoli di opere russe verranno riportati in lingua italiana.

<sup>134</sup> Ю. Прозоров. *Полтава. Из лекций об А. С. Пушкине*, in Б. Ф. Егоров, *Острова любви БорФеда. Сборник к 90-летию*, Санкт Петербург, Росток, 2016, p.735.

<sup>135</sup> E. Lo Gatto, *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1959, pp. 133-137.

delle conseguenze che una guerra contadina avrebbe potuto portare. Questo può essere uno dei fattori che dopo l'esilio facilitò il suo graduale riavvicinamento allo zar.

Nel 1824 vennero intercettate alcune lettere del poeta nelle quali dichiarava la sua vicinanza all'ateismo, e fu per questo costretto all'esilio nella tenuta paterna di Michajlovskoe, nella regione di Pskov, da dove verrà richiamato nel settembre 1826, quando lo zar Nicola I accolse la sua domanda di grazia.<sup>136</sup> I due si incontrarono nel monastero di Čudov, all'interno del Cremlino di Mosca, e si accordarono su come Puškin avrebbe proseguito la propria carriera; questi avrebbe potuto accedere agli archivi di stato, e non sarebbe stato nemmeno sottoposto alla censura ordinaria. Ciò non significa che Puškin fosse completamente libero dalla censura, come lui stesso inizialmente credeva, ma che avrebbe dovuto rispondere direttamente a Nicola, da quel momento in avanti suo personale censore e editore, nonché talvolta committente.<sup>137</sup> Alla corte dello zar non era previsto un ruolo come quello affidato a Puškin, ma Nicola I era intenzionato a sviluppare una cultura nazionale russa, in modo che i suoi sudditi non fossero uniti solo politicamente, ma si sentissero un unico popolo, figlio del suo zar. Se osserviamo la questione da questo punto di vista, possiamo quindi vedere più di un parallelismo con la figura di Pietro il Grande; Steiner mette in relazione Pietro con Puškin<sup>138</sup> (anticipando in qualche modo il tema del doppio presente nel testo), uno fautore politico dell'Impero russo, l'altro culturale, ma ampliando l'orizzonte possiamo immaginare che lo stesso Nicola immaginasse quell'etichetta per sé.

Questo riavvicinamento non ci deve far pensare che Puškin fosse diventato tutto ad un tratto uno zarista provetto, pentito e ravveduto dalle sue precedenti tendenze rivoluzionarie, quanto un uomo più maturo, e di conseguenza più moderato e riflessivo, che ha colto l'occasione di riottenere la propria libertà facendo comunque sentire la propria voce. Una voce più cauta, ma che avrebbe potuto forgiare le menti di un intero impero. Il poeta doveva comunque stare attento e considerare bene le proprie mosse, perché sarebbe stato

---

<sup>136</sup> Д. П. Ивинский, *Пушкин*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/literature/text/3485181> (последний просмотр: 28.08.2019); E. Lo Gatto, *Puškin, Aleksandr Sergeevič*, in *Enciclopedia Italiana* (1935), [http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-sergeevic-puskin\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-sergeevic-puskin_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima visita: 28/08/2019).

<sup>137</sup> L. Steiner, "*My most mature poem*": *Pushkin's Poltava and the Irony of Russian National Culture*, "Comparative Literature", vol. 62, n. 2, 2009, p. 97; Т. Г. Зенгер, *Николай I — редактор Пушкина*, "Литературное наследие", Журнально-газетное объединение, n. 16-18, 1934, pp. 513-514.

<sup>138</sup> L. Steiner, "*My most mature poem*" ..., cit., p. 99.

valutato dallo zar, che infatti lo mise fin da subito alla prova incaricandolo di redigere una “memoria sull’educazione della gioventù”, basata sulle proprie esperienze, che andasse ad evidenziare i pericoli di un sistema d’istruzione fallace. Obiettivo dello zar era valutarne i ragionamenti e la fedeltà politica, e infatti non mancò di segnalare alcuni punti che considerava pericolosi per il mantenimento dell’ordine.<sup>139</sup>

Come abbiamo visto, quindi, una delle motivazioni principali che spinse Puškin a scrivere *Poltava* fu la volontà di creare una vera cultura nazionale russa, la possibilità di forgiare le menti, la cultura e i gusti artistici di un’intera nazione. Oltre a questo, non possiamo non considerare il desiderio del poeta di rispondere in qualche modo al *Mazeppa* di Byron, di cui era un grande estimatore e che riprende come epigrafe all’inizio del poema, e il rifiuto che un episodio così cruciale della storia russa andasse inutilizzato.<sup>140</sup> Puškin riteneva che Byron, pur avendo scelto un soggetto che egli stesso considerava molto interessante, avesse in qualche modo sprecato un’occasione per un lavoro superiore a quello infine scritto, e che sarebbe invece rimasto ineguagliato se avesse scelto di sviluppare la storia dell’inimicizia tra Mazepa e Kočubej causato dalla relazione con Marija, cioè quello che ha poi seguito lui.<sup>141</sup>

Il rafforzamento dell’interesse di Puškin per il carattere nazionale non deve essere però letto solo in funzione di compiacimento dello zar, ma era una caratteristica intrinseca delle teorie letterarie del Romanticismo, specialmente di quello tedesco, che erano molto diffuse in Russia e che il poeta studiò approfonditamente nei suoi anni a Mosca. Possiamo quindi dire che il poeta e lo zar, nelle loro evidenti diversità, fossero accumulati da questo spirito di attenzione per le specificità nazionali, e anche all’intenzione di passare alla storia come i secondi padri della Russia, dopo Pietro.<sup>142</sup>

Nonostante sia generalmente considerato un poeta romantico, specialmente per la produzione degli anni trascorsi a Odessa, Puškin proveniva da una formazione neoclassica e da

---

<sup>139</sup> Т. Г. Зенгер, *Николай I — редактор Пушкина*, cit., p. 513; E. Lo Gatto, *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, cit., pp. 397-399.

<sup>140</sup> Debreczeny, Paul, *Social Function of Literature. Alexander Pushkin and Russian Culture*, Stanford University Press, 1997, p. 135.

<sup>141</sup> В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, Ленинград, Наука, 1987, p. 201; В.А. Кошелев, *Четыре «Мазепы» пушкинской эпохи*, «Филологічні науки», n. 2, 2016, <http://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2016/2/21.pdf>, (последний просмотр: 01.11.2019).

<sup>142</sup> L. Steiner, *“My most mature poem” ...*, cit., pp. 99-100.

molto tempo nutriva l'ambizione di comporre un poema epico; in questa fase della sua vita, inoltre, stava rivolgendo la propria attenzione al realismo, di cui troviamo delle tracce in alcune descrizioni del mondo esterno, come la tenuta di Kočubej, il luogo dell'esecuzione e alcuni altri.<sup>143</sup> Ciò che particolarizza il suo approccio allo stile epico è la scelta di non rivolgere l'attenzione a eventi di un lontanissimo passato, quanto piuttosto a eventi pressoché recenti, ma che sono stati passaggi fondamentali per la creazione dell'Impero. Nel nostro caso, ad esempio, se a vincere la battaglia di Poltava fosse stata la Svezia di Carlo XII, la Russia di Puškin probabilmente non sarebbe mai esistita; sarebbe stata assorbita completamente dall'invasore, suddivisa in piccoli regni sotto il controllo svedese o, nella migliore delle ipotesi, ridimensionata e marginalizzata.

Nella narrazione la battaglia diventa quindi quasi mitologica, così come i personaggi che ne sono parte, e ricopre un ruolo più alto del semplice trasmettere i fatti accuratamente, cioè quello di creare un sentimento di ammirazione, orgoglio e attaccamento verso l'Impero. Nei miti e nelle saghe epiche greci gli eventi erano profondamente permeati di spiritualità, intrecciando indissolubilmente le vicende degli umani con quelle delle divinità: gli avvenimenti accadevano perché era destino che così fosse. Non è un destino passivo, di cui si è a conoscenza e che si attende con accettazione, è pur sempre il risultato ultimo dell'insieme delle azioni dei personaggi. In *Poltava* l'elemento divino non ha alcun ruolo diretto, nel senso che non ne vediamo un intervento vero e proprio, ma ciò non significa che sia completamente assente. Pietro quindi la battaglia non perché Dio interviene in suo aiuto, ma perché era destinato a farlo, essendo egli dalla parte dei giusti, dei buoni, e quindi dei prescelti da Dio (così come l'intero popolo russo). La narrazione epica però non ha solamente lo scopo di delineare il passato glorioso del Paese, ma ne prevede implicitamente un futuro splendente, in cui la Russia è predestinata a guidare il corso degli eventi, e conferisce ad esso legittimità storica e politica.<sup>144</sup>

Nello scrivere *Poltava*, con la sua complessità e la sua pluralità di voci, l'autore aveva anche altri intenti, come creare un poema che andasse a conciliare le due fasi del suo sviluppo poetico e intellettuale, ma anche commemorare alcuni decabristi che stimava e

---

<sup>143</sup> E. В. Выровцева, *Эпическое и лирическое в поэме А. Пушкина "Полтава"*, "Вестник Самарского университета", n. 3, 2001, <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/2001web3/litr/200130601.html> (последний просмотр: 16.10.2019).

<sup>144</sup> L. Steiner, *"My most mature poem" ...*, cit., pp. 100-104.

dei quali era stato amico e, infine, difendersi da chi lo accusava di essere un traditore passato dalla parte dello zar.<sup>145</sup>

Il riferimento ai decabristi ovviamente non è esplicito, ma all'interno del testo si può notare come Puškin tratti con rispetto i sentimenti autonomisti dei cosacchi, criticandone magari i metodi e l'irruenza, ma comprendendo le ragioni che vi erano sottese. Un'ulteriore conferma arriva poi dagli schizzi che il poeta aveva disegnato sul manoscritto, raffiguranti degli uomini impiccati (probabilmente i capi del movimento decabrista giustiziati nel luglio 1826), commentando sotto “и я бы мог как шут” (e potrei anch'io, come niente), come a ricordarsi che tra loro ci sarebbe potuto essere anche lui, o che potrebbe essere la sua fine se non presta attenzione a come si comporterà da lì in avanti. Con questo “omaggio celato” sperava anche di placare le ire di chi lo riteneva un traditore che, visto il degenerare della lotta, si era prestato alle manovre del nemico.<sup>146</sup>

Diversamente da quanto sperato dall'autore, che in esso vedeva il suo capolavoro, *Poltava* sin dall'inizio non riscosse un grande successo né dalla parte della critica, né presso il pubblico, al punto da spingere lo stesso Puškin a inserirsi, per la prima volta, nella discussione sulla sua opera.<sup>147</sup> Nadeždin,<sup>148</sup> ad esempio, in una recensione su “Vestnik Evropy” ragiona su come il Romanticismo, per sua natura, manchi di regole ben definite che possano aiutare a definire un lavoro ben fatto. Quantomeno, il Mazeppa di Byron era (a suo avviso) un antagonista potente, coraggioso e controllato, con un passato difficile e un profondo odio a guidarlo; il Mazepa di Puškin non presenta invece alcuna di queste caratteristiche, le sue motivazioni sono futili e superficiali, il suo comportamento più simile a quello di un ragazzino irruento che di un vecchio saggio e con esperienza. In un certo senso questa differenza non è del tutto negativa, sicuramente inadatta ad un contesto romantico, ma preferita da Nadeždin che prediligeva uno stile più realista alle esagerazioni

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 105.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> E. В. Выровцева, *Этическое и лирическое в поэме...*, cit; В.А. Кошелев, *Четыре «Мазепы» пушкинской эпохи*, cit.

<sup>148</sup> Nikolaj Ivanovič Nadeždin, letterato, critico, giornalista, esteta e etnografo russo vissuto nella prima metà del XIX secolo. Considerava sofisticati e contraffatti sia il Classicismo che il Romanticismo, che attaccò aspramente, e questo gli valse le critiche di numerosi autori, tra i quali Puškin, Somov e Polevoj. Le sue idee contribuirono alla formazione della teoria del Realismo. Т. Д. Соловей, *Надеждин*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/ethnology/text/2244283>, (последний просмотр: 31.08.2019).

byroniane. In generale, riteneva Puškin adatto a lavori leggeri e caricaturali, ma non lo considerava in grado di affrontare degnamente opere di carattere più serio.<sup>149</sup>

Eguale mente aspra fu anche la critica rivolta a Puškin da Faddej Bulgarin, autore, critico e editore russo di origine polacca. Bulgarin riteneva che il Romanticismo, con la sua mancanza di regole e le sue ballate, avesse trovato spazio perché i lettori erano ormai annoiati dal Classicismo, troppo rigido e conosciuto, ma che la sua eccessiva diffusione avesse portato anche lo stile romantico ad essere ormai monotono e ripetitivo. Puškin avrebbe cercato di imitare il capolavoro di Byron, senza esserne però realmente all'altezza. Bulgarin non propendeva per i principi di quello che sarebbe poi stato il Realismo, tuttavia riteneva che i personaggi di *Poltava* fossero storicamente inaccurati ed esteticamente spiacevoli, e che la storia d'amore tra Marija e Mazepa fosse inverosimile per via dell'eccessiva differenza di età. Riteneva inoltre che l'insieme mancasse di unità e di completezza: i personaggi e i diversi episodi erano frammentari, ma mancava un *fil rouge* che desse completezza e senso all'insieme.<sup>150</sup>

Quella della mancanza di unitarietà è una delle principali accuse che viene mossa a Puškin anche da I.V. Kireevskij<sup>151</sup>, che ritiene inoltre che i lavori del poeta non siano abbastanza elevati; in particolare, il terzo canto non sarebbe all'altezza dei primi due, finendo per essere un semplice resoconto di eventi se confrontato con gli altri, così carichi di passione e sentimenti (positivi o negativi che fossero); per appassionare il lettore alla parte storica del poema, il poeta avrebbe dovuto inserirla maggiormente sin dall'inizio, rendendola più coinvolgente. Queste critiche sono probabilmente dovute anche al fatto che, dato il tema

---

<sup>149</sup> P. Debreczeny, *The Reception of Pushkin's Poetic Works in the 1820s: A Study of the Critic's Role*, "Slavic Review", vol. 28, n. 3, 1969, pp. 398-399.

<sup>150</sup> Ivi, p. 406; V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava: Toward a Literary Interpretation*, "Canadian Slavonic Papers", vol. 22, n. 1, 1980, pp. 15-27; I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation in Pushkin's Poltava*, "Pushkin Review", vol. 11, 2008, pp. 34-35; В.А. Кошелев, *Четыре «Мазепы» пушкинской эпохи*, cit.

<sup>151</sup> Ivan Vasilevič Kireevskij, filosofo, critico e pubblicista russo. Fu uno dei fondatori dello slavofilismo, corrente letteraria sviluppatasi a metà del XIX secolo che invitava a un allontanamento dall'Occidente, in favore di un autentico "Illuminismo russo". Scrisse un compendio sulla letteratura russa fino al 1829, concentrandosi anche sulla fase puškiniana. Studiò filosofia in Germania con pensatori del calibro di Schelling e Hegel, e quando tornò in patria iniziò una rivista, subito chiusa da Nicola I che vedeva in un suo articolo della propaganda finalizzata all'ottenimento di una Costituzione; Ю. Н. Попов, *Киреевский*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/philosophy/text/2066437>, (последний просмотр: 31.08.2019); К. М. Антонов, *Славянофилы*, in *Большая российская энциклопедия*, [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/3625152](https://bigenc.ru/domestic_history/text/3625152), (последний просмотр: 31.08.2019).

storico, i contemporanei si aspettavano uno stile più in linea con i modelli della tradizione epica.<sup>152</sup>

Qualche anno più tardi, anche V. G. Belinskij<sup>153</sup> giunse a conclusioni analoghe: Puškin aveva, a suo avviso, cercato di creare un poema epico, ma filtrandolo tramite la lente del Romanticismo; nonostante l'enorme talento che riconosceva al poeta, riteneva impossibile unire in modo coerente l'aspetto storico-politico alla storia d'amore. Diversamente da Bulgarin, Belinskij non considerava la storia d'amore inverosimile, ma conveniva che avesse sottratto attenzione a quello che doveva essere il focus dell'opera, ovvero le conquiste di Pietro il Grande. Sarebbe stata proprio la storia d'amore, quindi, ad abbassare il livello complessivo dell'opera, condannandola inesorabilmente all'oblio.<sup>154</sup>

Nel periodo sovietico alcuni critici cercarono di rianalizzare *Poltava* in modo leggermente più positivo e di trovarvi una maggiore organizzazione, ma nel complesso il giudizio proposto resta pressoché invariato.<sup>155</sup>

La questione dell'accuratezza storica, sollevata da Bulgarin, è un tema centrale nella comprensione dell'influenza che *Poltava* può aver avuto sulla politica sul dibattito storico successivo. Come abbiamo visto, infatti, nell'immaginario russo il personaggio storico Mazepa corrisponde quasi in toto al personaggio letterario creato da Puškin. A quest'ultimo bisogna dare atto di essere riuscito a calibrare in giuste dosi realtà e finzione, di modo da ottenere una narrazione sufficientemente verosimile da attecchire nella memoria storica popolare. Non dobbiamo infatti dimenticare che Puškin era un appassionato di storia (aveva iniziato a avvicinarvisi grazie a *Storia dello Stato russo*, 1816, di Nikolaj Karamzin, per il quale provava una forte ammirazione), e per il suo Mazepa aveva studiato diverse fonti, guardando anche ad alcuni testi letterari,<sup>156</sup> ma come Byron aveva la

---

<sup>152</sup> V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava...*, cit., p. 16; Ю. Прозоров. *Полтава. Из лекций об А. С. Пушкине*, cit., pp.735-736.

<sup>153</sup> Vissarion Grigor'evič Belinskij, letterato, critico, teorico e storico della letteratura russo. Tra i suoi studi, spicca quello sulle opere di Puškin, che considera il logico risultato dello sviluppo della letteratura russa precedente; А. С. Курилов, *Белинский*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/literature/text/1853777>, (последний просмотр: 31.08.2019).

<sup>154</sup> V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava...*, cit., pp. 16-17; I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation in Pushkin's Poltava*, cit., p. 35.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> В.А. Кошелев, *Четыре «Мазепы» пушкинской эпохи*, cit.

necessità di rendere i meri fatti storici più accattivanti.<sup>157</sup> L'obiettivo principale del poeta restava però quello di produrre un'opera che andasse a sviluppare un forte spirito nazionale, ed è proprio a questo che viene subordinata la veridicità dei fatti.<sup>158</sup>

La descrizione della parte degli eventi che riguarda la battaglia può nel complesso essere definita corretta, mentre la parte che riguarda la relazione clandestina di Mazepa con Marija Kočubej (della quale si parlerà più estensivamente in seguito) è quasi totalmente inventata. Ciò che però va a condannare definitivamente Mazepa non sono tanto le azioni che gli vengono attribuite, quanto le motivazioni che secondo il narratore vi starebbero alla base. A una lettura superficiale, infatti, il narratore onnisciente sembra dichiarare l'etmano cosacco come il più infido e traditore degli uomini, guidato solamente dai suoi istinti più bassi e da un futile desiderio di vendetta. È già stato detto come Puškin rispettasse però anche i cosacchi (ovviamente non in modo esplicito), dei quali comprendeva il desiderio d'indipendenza; questo perché lui stesso, con la sua simpatia per i decabristi, aveva provato gli stessi sentimenti, ma con una maggiore maturità ed esperienza era giunto alla conclusione che la stabilità politica fosse da preferire all'indipendenza e alle rivendicazioni di un singolo gruppo, per quanto legittime potessero sembrare. Questo suo rispetto è stato notato in particolare da chi non ha creduto al suo completo abbandono dei decabristi, e nel tempo l'opera è stata, se non strumentalizzata, quantomeno interpretata con un forte filtro politico. La presenza di più voci narranti permette infatti a ciascuno di selezionare i passaggi che trova più confacenti a confermare la propria posizione, etichettando *Poltava* come un'opera di glorificazione dell'Impero russo o come un canto del cigno per l'appena nascente regno cosacco. Questo approccio "politicizzante" avrebbe a sua volta contribuito a creare l'idea che l'opera mancasse di coesione interna.<sup>159</sup>

Nel decentralizzare il tema romantico, quello maggiormente byroniano, affiancandolo ad una parte di trama dal carattere storico e epico, Puškin abbandona definitivamente l'unità aristotelica di azione.<sup>160</sup> Questa mescolanza di generi, poema romantico ed epica, presentati da una struttura poetica, ma allo stesso tempo narrativa, non dovrebbe però stupire se

---

<sup>157</sup> Bayley, John, *Pushkin and Byron: A Complex Relationship*, "The Byron Journal", vol. 16, 1988, p. 51; E. Lo Gatto, *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, cit., pp. 134-135.

<sup>158</sup> L. Steiner, "My most mature poem" ..., cit., p. 99.

<sup>159</sup> V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava*..., cit., p. 17.

<sup>160</sup> В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, cit., p. 204.



si accetta la premessa di Puškin, che considerava *Poltava* “il suo racconto poetico più maturo, quello dove quasi tutto è originale”<sup>161</sup>, che dev’essere considerato “romantico” nel senso in un cui lo intendeva Schlegel.<sup>162</sup>

La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Suo fine non è solo riunire nuovamente tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Vuole, e anche deve, ora mescolare ora fondere poesia e prosa, genialità e critica, poesia d’arte e poesia naturale [...]. Solo essa può, al pari dell’epica, diventare uno specchio dell’intero mondo circostante, un’immagine dell’epoca. [...] Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. [...] Il genere romantico è l’unico a essere più di un genere e al contempo l’arte stessa della poesia, dal momento che, in un certo senso, tutta la poesia è romantica o deve esserlo.<sup>163</sup>

Se ci atteniamo a questa definizione, il Romanticismo prevede per sua natura una mescolanza di generi diversi, rendendo quindi la struttura creata da Puškin non errata, ma al massimo inusuale.

Ciò non toglie che il testo non sia esente da difetti, come ad esempio la lunghezza eccessiva, dovuta in parte al fatto di essere stato scritto troppo in fretta, ma probabilmente anche al tema storico in sé. Parte della colpa è da imputare anche all’eccessiva quantità di materiale che ha cercato di inserire in una sola opera; tutti i testi successivi basati su eventi storici furono scritti in prosa.<sup>164</sup>

### La struttura

Osservando più da vicino il testo, si possono innanzitutto osservare l’epigrafe, tratta dal primo capitolo del *Mazepa* di Byron, e una dedica.

L’epigrafe serve innanzitutto a dichiarare esplicitamente l’intento di creare una risposta al lavoro del poeta inglese, che Puškin aveva letto, ma individua anche quella che deve essere la chiave di lettura di tutta l’opera:

---

<sup>161</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, том 7, Москва, 1995, p. 798.

<sup>162</sup> L. Steiner, “*My most mature poem*” ..., cit., p. 108.

<sup>163</sup> F. De Luise, G. Farinetti, *Lezioni di storia della filosofia*, Zanichelli editore, 2010, [https://online.scuola.zanichelli.it/lezionidifilosofia/files/2010/01/U11-L01\\_zanichelli\\_Filosofia-romantica.pdf](https://online.scuola.zanichelli.it/lezionidifilosofia/files/2010/01/U11-L01_zanichelli_Filosofia-romantica.pdf) (ultima visita: 04/09/2019).

<sup>164</sup> Briggs, A. D. P., *Alexander Pushkin. A Critical Study*, London and Canberra, Croom Helm, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble books, 1983, pp. 92-93.

The power and the glory of the war,  
Faithless as their vain votaries, men,  
Had passed to the triumphant Czar.<sup>165</sup>

È Pietro il vincitore. È indifferente l'opinione che il lettore si può fare di Mazepa, teoricamente il protagonista di questo poema (che in origine doveva portare il suo nome), ciò che conta è che alla fine il potere e la gloria sono dello zar, che travalica la singola persona di Pietro, e si va a identificare nell'Impero russo come entità, e gli zar successivi come eredi di questo potere, quasi a monito per i novelli Mazepa. Una chiave di lettura è ovviamente quella della tutela, immaginare cioè che Puškin abbia scelto questo passaggio come sua personale dichiarazione d'intenti per quest'opera, ovvero contribuire con il suo lavoro al "potere e la gloria" dell'Impero, anche per proteggersi da eventuali interpretazioni troppo positive del personaggio di Mazepa.

Nella dedica è invece lo stesso Puškin a parlare, e nel farlo imposta già quello che sarà lo stile del testo, utilizzando una serie di domande, metafore, ripetizioni e anafore.<sup>166</sup>

*Тебе — но голос музыки тёмной  
Коснется ль уха твоего?  
Поймешь ли ты душою скромной  
Стремленье сердца моего?*

*A te — ma la voce d'oscura musa  
Ti sfiorerà ai l'orecchio?  
Accoglierai con animo discreto  
Lo slancio del mio cuore?*<sup>167</sup>

È oramai comunemente accettato che la dedica fosse rivolta a Marija Raevskaja, la moglie di un decabrista esiliato in Siberia, il principe Sergej Grigor'evič Volkonskij, con la quale il poeta aveva uno stretto rapporto di amicizia. Sarebbe suo il volto dello schizzo di ritratto femminile che si trova nel manoscritto di *Poltava*. La natura del destinatario è a lungo rimasta segreta, aumentando l'aura di mistero che aleggiava attorno a questo testo.<sup>168</sup> È inoltre molto probabile che sia proprio lei la ragione per cui la protagonista femminile si chiama Marija e non Motrja, come il personaggio storico, sebbene questa non sia l'unica interpretazione. Inizialmente lo stesso poeta non sapeva bene che nome utilizzare per la

---

<sup>165</sup> Tutte le citazioni dal testo fanno riferimento alla versione in: A. С. Пушкин, *Полтава*, in *Пушкин полное собрание сочинений*, том 5, Москва-Ленинград, Издательство Академий наук СССР, 1948, pp. 15-98.

<sup>166</sup> E. В. Вырвцева, *Эпическое и лирическое в поэме...*, cit.

<sup>167</sup> Tutte le traduzioni sono tratte dalla versione tradotta in italiano di Tommaso Landolfi, A. S. Puškin, *Poltava*, in *Poemi e Liriche*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, pp. 251-298.

<sup>168</sup> P. Debreczeny, *Social Function of Literature...*, cit., p. 124.

ragazza, dato che Motrja non era a suo avviso adatto, e non riusciva a decidere tra Natal'ja, Marija e Anna. Quest'ultimo era il più problematico, dato che era anche il nome della sorella di Motrja, e ciò avrebbe potuto creare confusione nel lettore. Natal'ja era già stato usato in *Eugenio Onegin*, anche se questo non sarebbe stato un impedimento così importante. Marija, dal canto suo, oltre a avere la grazia e l'eleganza che Puškin cercava, aveva una certa assonanza con Motrja, e questo aiutava sicuramente a dare l'impressione di non allontanarsi eccessivamente dagli eventi storici.<sup>169</sup>

Come già visto, Mazepa nel 1704 ebbe realmente una breve relazione con Motrja Kočubej, sua figlioccia e figlia dell'amico, ma questa si interruppe non appena Kočubej rifiutò di darla in sposa all'etmano, e anzi fu addirittura quest'ultimo a rimandare la ragazza a casa quando scappò per fuggire con lui. Nella narrazione presentata da Puškin resterà invece a vivere con lui come sua amante fino all'esecuzione del padre, avvenuta nel 1708.<sup>170</sup>

Il contenuto vero e proprio del poema è organizzato in tre canti. Il primo canto è composto con uno stile vario, e nel redigerlo Puškin fa ricorso a più tipi di discorso, come la narrazione in terza persona, il discorso diretto e il discorso narrativizzato; questa pluralità stilistica aiuta anche a riflettere la variabilità del contenuto, che spazia tra ricordi del passato e anticipazioni del futuro.

Il secondo canto si focalizza sulla descrizione del comportamento dei personaggi e delle loro azioni, che si susseguono secondo l'ordine cronologico, e predilige di conseguenza la forma dialogica, che prende qui l'aspetto di un copione teatrale più che di un convenzionale discorso diretto.

Nella terza parte il soggetto passa dalle relazioni interpersonali dei personaggi alla battaglia vera e propria, culmine delle loro vite e naturale conclusione di ciò che l'ha preceduta; questo passaggio è rispecchiato da un cambio di tipo di discorso, che predilige la narrazione in terza persona, ma va a creare degli scenari dall'effetto quasi teatrale per come sono organizzati. Queste differenze, in particolare tra i primi due canti e il terzo,

---

<sup>169</sup> Н. В. Измайлов, *Пушкин в работе над Полтавой*, in Н. В. Измайлов, *Очерки творчества Пушкина*, Ленинград, Наука, 1975, pp. 5-124.

<sup>170</sup> I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation in Pushkin's Poltava*, cit., p. 37.

hanno contribuito a rafforzare la sensazione di carenza di unità strutturale che molti critici hanno lamentato.<sup>171</sup>

Il discorso narrativizzato,<sup>172</sup> che troviamo principalmente nel primo canto, si muove su due piani, coinvolgendo contemporaneamente l'autore (o nel nostro caso il narratore) e il personaggio che starebbe parlando. Con l'utilizzo di questa struttura viene riportato il discorso del personaggio, che parla di sé in terza persona, ma non viene mediato da una proposizione principale, e viene piuttosto incorporato nel discorso del narratore, che parla in sua vece. In questo modo l'autore riesce a non allungare troppo il testo (di cui già gli viene criticata la prolissità) e a mantenere un ritmo più incalzante, senza perdere l'autenticità del discorso diretto.

The differences between direct speech, indirect speech, and narrated speech can be seen from the following examples: (a) *direct speech*: Все вспоминали этот вечер, повторяя: “Как хорошо и весело нам было!” (b) *indirect speech*: Все вспоминали этот вечер, повторяя, что им было хорошо и весело; and (c) *narrated speech*: Все вспоминали этот вечер. Как хорошо и весело им было!<sup>173</sup>

La funzione principale del discorso narrativizzato è però quella di creare una distanza tra narratore e personaggio, che a seconda dell'occasione può essere quasi inesistente o amplissima, ma che serve come allontanamento da quanto si sta dicendo. In questo modo si rende chiaro che le parole sono del personaggio, e il narratore vuole non assumersene la responsabilità, specialmente nei casi in cui il personaggio mente deliberatamente al lettore. Bisogna infatti considerare che, essendo *Poltava* un testo poetico, Puškin non aveva la possibilità di usare altri espedienti, come elevare o abbassare sensibilmente lo stile di linguaggio. Per evitare ogni dubbio, avrebbe talvolta aggiunto delle virgolette, mancanti nel manoscritto originale, a segnalare con chiarezza di chi sono le parole che vengono pronunciate.<sup>174</sup>

Но предприимчивую злобу

Он крепко в сердце затаил.

«В бессильной горести, ко гробу

---

<sup>171</sup> V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava...*, cit., p. 26.

<sup>172</sup> Per approfondimenti si veda G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>173</sup> W. N. Vickery, *Three Examples of Narrated Speech in Puskin's Poltava*, “The Slavic and East European Journal”, vol. 8, n. 3, 1964, p. 273. (a) discorso diretto: Tutti ricordavano quella sera, ripetendo “Come siamo stati bene, e quanto ci siamo divertiti!”; (b) discorso indiretto: Tutti ricordavano quella sera, ripetendo come erano stati bene e quanto si erano divertiti; (c) discorso narrativizzato: Tutti ricordavano quella sera, come erano stati bene, e quanto si erano divertiti!

<sup>174</sup> Ivi, pp. 273-276.

Теперь он мысли устремил.  
Он зла Мазепе не желает;  
Всему виновна дочь одна,  
Но он и дочери прощает:  
Пусть богу даст ответ она,  
Покрыв семью свою позором,

Non voler male a Mazepa;  
Di tutto avere colpa soltanto la figliuola.  
Ma lui anche a questa perdona:  
Ne risponda ella a Dio  
Se ha coperto d'infamia la famiglia,

Забыв и небо и закон...»

(1. 284-293)

Ma l'odio risoluto  
Gelosamente nascose in cuore  
In impotente dolore, alla tomba  
Ora volse i pensieri.

Se ha dimenticato cielo e legge...

Он, окружась толпой врачей,  
На ложе мнимого мученья  
Стоная молит исцеленья.  
Плоды страстей, войны, трудов,  
Болезни, дряхлость и печали,  
Предтечи смерти, приковали  
Его к одру. Уже готов  
Он скоро бранный мир оставить;  
Святой обряд он хочет править,  
Он архипастыря зовет  
К одру сомнительной кончины;  
И на коварные седины  
Елей таинственный течет.

D'una folla di medici attorniandosi,  
Sul letto d'una finta sofferenza  
Gemendo invoca guarigione.  
Che, frutti di passioni, di guerra, di fatiche,  
Morbi, vecchiezza ed afflizioni,  
Precorritori di morte, lo inchiodano  
A letto. Egli è già pronto  
A lasciar presto il vano mondo;  
Il sacro rito vuole adempiere,  
Chiama dunque il vescovo  
Al capezzale d'una sospettabile fine;  
E sulla perfida canizie  
Scorre l'olio sacro.

(3. 9-21)

Questa problematica non si pone invece per le numerose parti recitate in prima persona dai personaggi, che dicono quindi direttamente ciò che intendono esprimere. Questo non significa che tutto ciò che leggiamo sia vero, ma il lettore ha la possibilità di decidere autonomamente come giudicare quanto legge, senza mediazione da parte del narratore. È questo probabilmente il modo di Puškin di darci la possibilità di cogliere gli aspetti positivi della personalità di Mazepa, e soprattutto la logica dietro alcune rivendicazioni sue e dei cosacchi, senza però compromettersi personalmente. Con ciò non si intende attribuirgli particolari posizioni filo-independentiste o filo-ucraine, ma semplicemente una certa sensibilità che lo portava a capire le ragioni alla base di alcuni comportamenti. Puškin riteneva che nel suo poema Mazepa si comportasse come aveva fatto nella storia,

e che i suoi discorsi andassero a chiarire la natura dell'etmano come personaggio storico.<sup>175</sup>

Eubanks concorda che la rappresentazione di Mazepa sia realistica e in accordo con gli avvenimenti storici, se si esclude la parte riguardante la storia d'amore con Marija che lo stesso autore dichiara nelle note essere inventata, ma anche alla luce di quanto visto nel primo capitolo possiamo capire come identificare dei semplici fatti non sia sufficiente a dare un ritratto esaustivo della situazione. Il fatto che Mazepa sia passato dalla parte del re di Svezia all'insaputa dello zar non è messo in discussione, così come la sua finta, o quantomeno esagerata, malattia; questo non è tuttavia sufficiente per dare un giudizio su di lui come persona, e soprattutto per accettarlo come corretto. I documenti a testimonianza delle motivazioni dietro ai suoi gesti sono pochi e talvolta poco attendibili, e di conseguenza quella di Puškin va considerata come una voce tra le molte, che si sviluppa sì da eventi reali, ma aggiunge elementi di invenzione che vanno a rendere inscindibile il personaggio storico da quello letterario, così come il giudizio che di questi ci si crea. Se ne conclude quindi che, per quanto i fatti storici siano documentati, questi sono il risultato di dinamiche e motivazioni delle quali non abbiamo la certezza assoluta, e non l'aveva nemmeno Puškin. È proprio qui che risiede l'errore dell'accettare *Poltava* come opera storica.

Questo inciso è doveroso per poter capire al meglio le dinamiche che regolano i rapporti di forza all'interno del poema e le relazioni tra i personaggi e il narratore che sono così importanti per comprendere lo stesso autore.

Se guardiamo al narratore come elemento generico e unitario, notiamo subito come sia diverso dal classico narratore esterno, che è così distante da sembrare solo una voce descrittiva, mentre questo è onnisciente e con molte opinioni personali. Non si limita a offrire la propria visione della storia nelle parti introduttive, ma va anche a interpretare le parole dei vari personaggi prima e dopo i loro discorsi.<sup>176</sup> Molti studiosi, tra i quali Debreczeny, ritengono però che la struttura sia più complessa di così, e che nel testo coesistono due voci narranti, più una terza voce corrispondente all'autore; si manifesta nella

---

<sup>175</sup> I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation...*, cit., pp. 38-39.

<sup>176</sup> Ivi, p. 40.

scelta dell'epigrafe e della dedica. I due narratori sono distinti come poeta (o narratore) lirico e poeta storico imperiale.

Il poeta lirico si concentra sulla storia della relazione tra Mazepa e Marija e le sue implicazioni nei rapporti con altri personaggi; la sua narrazione viene talvolta definita byroniana per via dell'intensità e della forza distruttiva della passione che lega i due amanti, ma anche per i richiami romantici di scene come quella della fuga di Marija, scomparsa nella notte e udita solo da un pescatore solitario.<sup>177</sup>

Никто не знал, когда и как  
Она сокрылась. Лишь рыбак  
Той ночью слышал конский топот,  
Казачью речь и женский шепот,  
И утром след осьми подков  
Был виден на росе лугов.  
(1. 87-92)

Nessuno seppe quando e come  
Fosse scomparsa. Solo un pescatore  
Udì uno scalpitare di cavalli, quella notte,  
Un parlare cosacco e un sussurrare femminile,  
E al mattino la traccia d'otto ferri  
Si vide sulla rugiada dei prati.

Dei due è questo il narratore più romantico, e infatti ricorda quelli dei poemetti meridionali di Puškin e utilizza elementi del folklore ucraino.

Il poeta storico è invece un narratore molto più ideologizzato, richiama lo stile epico-imperiale di Virgilio e predilige uno stile solenne e austero (anche per differenziarsi dal primo narratore). Ricorda i bardi che alle corti medievali e rinascimentali esaltavano le gesta dei signori o dei loro antenati. Il suo obiettivo è in effetti l'esaltazione di Pietro e dell'Impero, e questa passa anche tramite la diminuzione dell'obiettività del narratore, che guarda agli eventi storici dall'ottica russa, tanto da identificarsi con i soldati trepidanti per la battaglia fino a usare il pronome *мы* e l'aggettivo *наш*.<sup>178</sup>

Тесним мы шведов рать за ратью;  
Темнеет слава их знамен,  
И бога браней благодатью  
Наш каждый шаг запечатлен.  
(3. 176-179)

Schiera a schiera incalziamo gli svedesi;  
S'oscura la gloria dei loro vessilli,  
E dalla benedizione del dio delle battaglie  
Ogni nostro passo è suggellato.

Но близок, близок миг победы.

Ура! мы ломим; гнутся шведы.

<sup>177</sup> P. Debreczeny, *Social Function of Literature...*, cit., p. 126.

<sup>178</sup> L. Steiner, *"My most mature poem"...*, cit., p. 106.

О славный час! о славный вид!  
Еще напор — и враг бежит.  
(3. 293-296)

Ma è vicina, vicina l'ora della vittoria.  
Urrà! rompiamo; gli svedesi cedono.  
Oh glorioso istante! oh gloriosa vista!  
Una carica ancora – ed il nemico è in fuga.

La mancanza di obiettività di cui sopra non si vede solamente nei confronti di Mazepa, che viene attaccato ben più del necessario, ma anche nei confronti di Pietro, che viene fortemente idealizzato e presentato tramite una serie di stereotipi e *topoi* letterari, quasi un semidio, bello e terribile, che persino gli animali sono fieri di servire; il teorico eroe del racconto si rivela essere il personaggio più piatto e meno approfondito dell'intera storia.

Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра:  
«За дело, с богом!» Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный,  
Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как божия гроза.  
Идет. Ему коня подводят.  
Ретив и смирен верный конь.  
Почуя роковой огонь,  
Дрожит. Глазами косо водит  
И мчится в прахе боевом,  
Гордясь могущим седоком.  
(3. 180-193)

Ed allora ispirato dall'alto  
Di Pietro echeggia la sonora voce:  
“All'opera, con Dio!”. Dalla sua tenda,  
Dalla turba dei favoriti cinto,  
Esce Pietro. I suoi occhi  
Brillano. È terribile il sembiante.  
Rapidi i moti. È bello,  
È tutto come il divino uragano.  
Va. Gli menano il cavallo.  
È generoso e docile il fedele cavallo.  
Fiutando il fuoco fatale,  
Trema. Volge gli occhi di scancio  
E corre nella polvere guerresca  
Fiero del suo possente cavaliere.

Alcuni studiosi ritengono che la scelta di lasciare Pietro in una posizione così distante, quasi fuori dalla fabula, avesse come obiettivo innalzare maggiormente la sua figura, renderla non umana, quasi divina.<sup>179</sup> Se Pietro è la personificazione della volontà divina, Carlo XII è la sua esatta contrapposizione, andando a svolgere il compito di rappresentazione del male nella sua accezione terrena.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Т. П. Нестерова, *Две “Полтавы”*, “Русская речь”, n. 6, 2007, pp. 8-9, <http://russkayarech.ru/files/issues/2007/6/02-nesterova.pdf> (последний просмотр: 19.10.2019).

<sup>180</sup> Ibid.



Soffermandoci ancora brevemente sulla parte formale, è sicuramente doveroso un accenno alla struttura delle rime. In un'analisi generale delle opere di Puškin, Debreczeny nota come il poeta nel suo lavoro segua due principi, quello di economicità e quello di varietà, o diversità, entrambi presenti in *Poltava*, sebbene in forma più ridotta rispetto ad altri lavori.

Il principio di varietà è applicabile non solo al contenuto, che presenta numerosi passaggi tra azioni, personaggi e stili che hanno come obiettivo mantenere viva l'attenzione del lettore, ma anche in modo più celato nella struttura delle rime.<sup>181</sup> In mezzo a un'apparente regolarità emergono occasionali elementi dissonanti, che catturano l'attenzione più della regolarità delle rime. Un esempio lo si trova nel primo canto, dove dopo il verso 344 è presente una riga di punti alternati a spazi.<sup>182</sup> Sono diverse le regole che Puškin segue nell'organizzare le sue rime, come quella di alternare le rime maschili, cioè con l'accento in fine di parola, e femminili, cioè con accento interno.<sup>183</sup> L'occasionale trasgressione da queste regole non deve però, secondo Shaw, essere vista come una mancanza, quanto come una manifestazione di quella che egli definisce come "la poetica dell'inatteso", cioè una ricorrente presenza di elementi dissonanti inaspettati che, per la loro frequenza, diventano essi stessi un modello.

Il punto principale sul quale Shaw si concentra per quanto concerne *Poltava* sono però i versi non rimati; ne individua quattro, che divide in due categorie, quello facente parte di una lista, o catalogo, e quelli nei quali è il contesto a svolgere la funzione di sostituto della rima.

Puškin nelle sue opere amava creare delle piccole liste, dei cataloghi, che vengono spesso considerate "un uso del tropo della metonimia, un'associazione per continuità", e che non sono esaustive, e forse non vengono fatte rimare con un verso successivo proprio per mantenere l'elenco idealmente aperto. L'esempio presente in quest'opera si trova nel secondo canto, al verso 483:

Поутру, посланные слуги  
Один явились за другим.

Чуть кони двигались. Подпруги,  
Подковы, узды, **чепраки**,  
Все было пеною покрыто,

---

<sup>181</sup> P. Debreczeny, *Alexander Pushkin. A Critical Study*, cit., p. 93.

<sup>182</sup> Per approfondimenti sull'uso della rima di Puškin, vedere J. T. Shaw, *Pushkin's poetics of the unexpected: the nonrhymed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhymed poetry*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, Inc., 1994.

<sup>183</sup> Ivi, p. 33.

В крови, растеряно, избито —  
Но ни один ему принести  
Не мог о бедной деве весть. (2. 480-487)

Al mattino, gli inviati servi  
Ricomparvero l'uno dopo l'altro.

Mutano a malapena passo i cavalli. Cinghie,  
Ferri, briglie, gualdrappe,  
Tutto di schiuma coperto,  
Insanguinato, sconquassato, rotto –  
Ma nessun recare  
Gli poté nuova della povera fanciulla.

Qui la parola “чепраки” non ha una controparte con cui rimare, ma è interessante notare come sia inserita in un contesto di otto parole in fine verso che si concludono con l'ultima sillaba che ha come finale di parola “и”, e è accentata.<sup>184</sup>

Gli altri tre casi di versi non rimati sono divisi fra i tre canti. Il gioco qui è organizzato sul presupposto che la rima, oltre a una corrispondenza formale con l'ultima sillaba del primo termine, abbia di solito anche un collegamento semantico con essa. Nei nostri casi è effettivamente presente la risposta semantica, ma non quella formale.

И дней невинных ей не жаль,  
И душу ей одна печаль  
Порой, как туча, затмевает:  
Она унылых пред **собой**  
Отца и мать воображает;  
Она, сквозь слезы, видит их  
В бездетной старости, одних,  
И, мнится, пеням их внимает...  
(1. 498-505)

E gli innocenti giorni non rimpiange  
Ella, e una sola tristezza l'anima  
A volte come nube le offusca:  
Mesti davanti a sé  
Padre e madre si figura;  
Tra le lacrime li vede  
In desolata vecchiezza, soli,  
E le sembra d'udire i lor rimproveri...

**Дочь (в ужасе)**  
Какой **отец**?  
Какая казнь?  
**Мать**  
Иль ты донине  
Не знаешь?... нет! ты не в пустыне,  
Ты во дворце; ты знать должна,  
Как сила гетмана грозна,  
Как он врагов своих карает.  
Как государь ему внимает...  
Но вижу: скорбную семью

Ты отвергаешь для Мазепы;  
Тебя я сонну застаю,  
Когда свершают суд свирепый,  
Когда читают приговор,  
Когда готов отцу топор...!  
(2. 339-350)

**Figlia (inorridita)**  
Che padre?  
Che supplizio?  
**Madre**

<sup>184</sup> Ivi, pp. 56-68.

Ma che davvero ancora  
Non sai?...no, non sei nel deserto,  
Ma in un castello; devi ben sapere  
Come è tremenda la forza dell'etmano,  
Come punisce questo i suoi nemici,  
Come il sovrano gli dà ascolto...

Ma lo vedo: l'afflitta famiglia  
Tu ripudii per Mazepa,  
Ti trovo addormentata  
Mentre dàn corso alla feroce pena,  
Mentre leggono la sentenza,  
Mentre è pronta la scure per tuo padre...

С горестью глубокой  
Любовник ей внимал жестокой.  
Но, вихрю мыслей предана,  
«Однако ж, — говорит она, —  
Я помню поле... праздник шумный...  
И чернь... и мертвые тела...  
На праздник мать меня вела...  
Но где ж ты был?... С тобою розно  
Зачем в ночи скитаюсь я?  
Пойдем домой. Скорей... уж поздно.

Con profonda pena  
Il crudele amante la ascoltava.  
Ma, dei pensieri in preda al turbine,  
«Eppure», dice ella  
«Ricordo un campo...una chiassosa festa...  
E folla...e corpi morti...  
Alla festa mia madre mi condusse...  
Ma tu dov'eri?...Con te appartata  
Perché vago nella notte?  
Andiamo a casa. Presto...è già tardi.

(3. 287-396)

Nel primo caso troviamo Marija che preoccupata si immagina come possa essere la situazione dei suoi genitori in quel momento, ma non troviamo la risposta nel verso successivo, dove ci aspettiamo che sia, bensì nei due versi seguenti, dove ci dicono che li vede “in desolata vecchiezza, soli”<sup>185</sup>. Il secondo esempio è invece preso dal dialogo tra Marija e sua madre, quando quest’ultima supplica la figlia di salvare suo padre, e la giovane sconvolta chiede “Quale padre?”. La risposta in questo caso si fa attendere ancora di più, e bisogna aspettare dodici versi perché la madre si decida a rivelarle che sta per essere giustiziato. L’ultimo caso è invece il risultato di un accorciamento del testo subito prima della pubblicazione, e si trova nell’ultimo incontro tra Mazepa e Marija, quando questa è ormai accecata dalla pazzia. Esisteva quindi qui una controparte a “шумный”, chiassoso, e come è facilmente intuibile questa era “безумный”, pazzo, come vediamo essere la ragazza. Nonostante avesse una sua rima originaria, resta applicabile quanto visto negli altri due casi, anche se stavolta i versi semanticamente affini alla parola in esame non sono quelli adiacenti, che continuano a parlare della festa.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Per le traduzioni di alcuni termini mi sono basata sulla versione di *Poltava* tradotta in italiano di Tommaso Landolfi, cercando riscontro anche nel dizionario: J. Dobrovolskaja, *Grande Dizionario Hoepli Russo: Russo-Italiano / Italiano-Russo*, Milano, Hoepli Editore, 2011.

<sup>186</sup> Ivi, pp.83-87.

## I personaggi

Passando dalla struttura al contenuto del poema, Puškin, diversamente da quanto potremmo immaginare, non inizia la narrazione del primo canto raccontandoci le avventure di Mazepa o con una sua descrizione, ma presentandoci Vasilij Kočubej e la sua vita perfetta, le sue ricchezze e ciò che ama più al mondo, la sua bellissima figlia. Il modo in cui è presentato questo passaggio è interessante per più ragioni, innanzitutto sarà ripreso nel testo anche nel secondo canto, con un elenco di ricchezze paragonate alla figlia, ma anche per come sono introdotte dalla negazione “не”, fino a svelare che è la figlia il tesoro per lui più prezioso. Questo è un elemento abbastanza comune nell’ambito della poesia folkloristica, così come lo schema dei tre tesori di cui appena parlato.<sup>187</sup>

И много у него добра,  
Мехов, атласа, серебра  
И на виду и под замками.  
Но Кочубей богат и горд  
Не долгогривыми конями,  
Не златом, данью крымских орд,  
Не родовыми хуторами,  
Прекрасной дочерью своей  
Гордится старый Кочубей.  
(1. 7-15)

### **Кочубей**

Так, не ошиблись вы: три клада  
В сей жизни были мне отрада.  
И первый клад мой честь была,  
Клад этот пытка отняла;  
Другой был клад невозвратимый  
Честь дочери моей любимой.  
Я день и ночь над ним дрожал:  
Мазепа этот клад украл.  
Но сохранил я клад последний,

Ed egli ha molto avere,  
Molte pellicce, raso, argento,  
E in vista e sotto chiave.  
Ma Kočubej è ricco e fiero  
Non dei cavalli di lungo crine,  
Non dell’oro, tributo dell’orde crimeane,  
Non delle ville ereditarie –  
Della sua bella figlia  
È fiero il vecchio Kočubej.

Мой третий клад: святую мечь.  
Ее готовлюсь богу снести.  
(2. 205-2012)

### **Kočubej**

È vero, non vi siete sbagliati: tre tesori  
Mi furono conforto in questa vita.  
E il mio primo tesoro fu l’onore,  
Questo tesoro me l’ha tolto la tortura;  
L’altro era irrevocabile tesoro –  
L’onore dell’amata mia figliuola.  
Io giorno e notte tremavo:

<sup>187</sup> P. Debreczeny, *Social Function of Literature...*, cit., p. 125.

Questo tesoro lo rubò Mazepa.  
Ma ho serbato l'ultimo tesoro,

Il mio terzo: la sacra vendetta.  
Mi dispongo a portarla meco a Dio.

Proprio lui, il primo personaggio che incontriamo, svolge in questo racconto il ruolo di bussola morale (e probabilmente viene inserito all'inizio proprio per questo), un modello con il quale confrontare molti degli altri personaggi. Sin da subito viene definito "ricco e potente" ("богат и славен", 1. 1), prima, e "fiero e vecchio" ("богат и горд", 1. 10), poi. Puškin fa frequentemente uso di epiteti analoghi a questi, che hanno come obiettivo trasmettere l'opinione del narratore sul personaggio. Le altre due caratteristiche principali che l'autore attribuisce a Kočubej sono l'infelicità ("несчастный") che viene ribadita per ben tre volte, e l'innocenza ("безвинный"), dichiarata due volte.

Kočubej è apparentemente l'uomo che ama la figlia più dei propri beni, tanto da andare incontro a morte certa per lei; l'uomo che non tradisce lo zar, ma svolge il proprio dovere di suddito anche sapendo quanto rischia nel farlo; l'uomo che in punto di morte perdona Mazepa, il malvagio che ha traviato l'amata figlia.

За упокой души несчастных  
Безмолвно молится народ,  
Страдальцы за врагов.  
(2. 415-417)

Per la pace dell'anima dei miseri  
Prega il popolo silenziosamente.  
I martiri per i nemici.

Non sono necessarie analisi particolarmente approfondite per cogliere l'incoerenza di fondo intrinseca in Kočubej, o quantomeno nella lettura che ne viene proposta. All'inizio è prevalentemente il poeta romantico a esporre i fatti, indaga nei sentimenti e nelle intenzioni dell'uomo senza celare il suo desiderio di vendetta. Nonostante finga il contrario, Kočubej non perdona la figlia, ma soprattutto non perdona Mazepa, e orchestra un piano per potersi vendicare di lui.

Он зла Мазепе не желает;  
Всему виновна дочь одна,  
Но он и дочери прощает:  
(1. 288-290)

Non voler male a Mazepa;  
Di tutto avere colpa soltanto la figliuola.  
Ma lui anche a questa perdona:

In questo suo proposito non è però solo, è spinto e assistito dalla moglie, che novella Desdemona, è sconvolta quanto lui dai fatti, e invece di portarlo a più ragionevole consiglio lo invita a vendicare l'onta subita.

Proprio a dimostrare come in *Poltava* tutto possa essere letto da diversi punti di vista, anche l'affetto genitoriale di Kočubej viene talvolta messo in discussione. Burns ad esempio non vede nell'uomo un padre preoccupato per il triste futuro della figlia, ma solo un uomo ferito nell'orgoglio perché privato di qualcosa che gli apparteneva. Se guardata in quest'ottica, Marija non è né più né meno di un oggetto di proprietà del padre, certo più importante dell'oro e dei cavalli, ma sempre un oggetto.

Lo stesso Puškin disapproverebbe l'eccessivo orgoglio di Kočubej, che in effetti finisce con l'essergli fatale, e la prova starebbe nel fatto che, nel descrivere la sua reazione alla scoperta della fuga di Marija, il narratore si distanzia dal personaggio intervenendo al suo posto nel discorso.<sup>188</sup> Oltre che della sua rovina, Kočubej è anche causa dell'infelicità della figlia, e è proprio la sua scelta di cercare vendetta, non la fuga di Marija, a scatenare la serie di eventi successivi e, in un certo senso, inevitabili.

Le scelte degli altri personaggi, anche quelle più difficili, sono in qualche modo obbligate dall'insieme delle circostanze, ma qui Kočubej avrebbe potuto accettare, o tollerare a posteriori, la relazione tra la figlia e l'etmano. Nel vedere la sofferenza di Marija dopo il suo rifiuto al matrimonio avrebbe potuto ritrattare e acconsentire, nonostante le perplessità, o avrebbe potuto farlo dopo la sua fuga, ma ha reputato più importante della felicità della figlia vendicare il proprio onore offeso.<sup>189</sup>

Богат и знатен Кочубей.

Довольно у него друзей.

Свою омыть он может славу.

Он может возмутить Полтаву;

Внезапно среди его двorca

Он может мщением отца

Постигнуть гордого злодея;

(1. 128-133)

Ricco ed illustre è Kočubej.

Egli ha bastanti amici.

La può lavare la sua gloria.

Può sollevare Poltava;

Inopinato dentro al suo castello

Può con vendetta paterna

Raggiungere il superbo scellerato;

Questa versione più critica va via via scomparendo nel secondo canto, nella scena della sua esecuzione. È ovviamente l'intervento del narratore storico imperiale che vuole dare un'immagine più idilliaca di Kočubej, il salvatore dell'Impero, l'uomo fedele a Pietro, e ciò è abbastanza evidente per via delle forti contraddizioni presenti nel testo. All'inizio

<sup>188</sup> V. M. Burns, *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava...*, cit., p. 21.

<sup>189</sup> Ivi, p. 25.

infatti la folla è presentata come rumorosa, trepidante, incalzante, ma quando arrivano Mazepa e Kočubej il tono del testo cambia. Kočubej è innanzitutto innocente (“безвинный”, 2. 409), “fortificato da potente fede” (“Могущей верой укрепленный”, 2. 408), e la stessa folla che sembrava assetata di sangue come un animale selvaggio, ora prega silenziosamente per l’anima dei condannati, così come questi pregano per i propri nemici, segnandosi con il segno della croce. Tutto ciò suona fortemente contraddittorio con ciò che si era visto di Kočubej finora, pronto a tutto, anche alla morte, per la vendetta.

Marija è probabilmente il personaggio più importante dell’intero poema, sebbene non ne sia propriamente la protagonista. Si distingue perché è al di fuori dello schema di contrapposizioni che Puškin crea per i suoi personaggi, non ha una controparte speculare che le si opponga come avviene invece per tutti gli altri (Kočubej-Mazepa, Mazepa-Pietro, Carlo-Pietro...). E soprattutto, diversamente da loro, non può essere classificata nelle categorie di “buono” o “cattivo”; con questo non si deve intendere che gli altri personaggi siano in toto bianchi o neri, ma anche di fronte a caratteristiche ambigue è innegabile che ci sia una semplificazione finale che ha come scopo proprio quello di incasellarli in queste due categorie.

La descrizione iniziale di Marija è piuttosto tradizionale e ricca di similitudini che sono quasi dei *clichés*: nessuna a Poltava è bella quanto lei, è fresca come un fiore primaverile, le sue movenze sono aggraziate come quelle di un cigno, il suo petto è bianco come la schiuma e i suoi boccoli sono neri come le nuvole, gli occhi le brillano come delle stelle e le sue labbra sono rosse come le rose:<sup>190</sup>

Она свежа, как вешний цвет,  
 Взлеянный в тени дубравной.  
 Как тополь киевских высот,  
 Она стройна. Ее движенья  
 То лебедя пустынных вод  
 Напоминают плавный ход,  
 То лани быстрые стремленья.  
 Как пена, грудь ее бела.  
 Вокруг высокого чела,  
 Как тучи, локоны чернеют.

Звездой блестят ее глаза;  
 Ее уста, как роза, рдеют.  
 (1. 18-29).

Ella è fresca come fior di primavera  
 Educato nell’ombra boschiva.  
 Come pioppo delle kieviane alture  
 È snella. I moti suoi  
 Ora del cigno d’acque solitarie  
 Rammentano l’agevole procedere,

<sup>190</sup> P. Debreczeny, *Social Function of Literature...*, cit., p. 125.

Ora i rapidi slanci della damma.  
Bianco è il suo petto come schiuma.  
Intorno all'alta fronte

Come nubi nereggiano i riccioli.  
Come stelle brillano i suoi occhi:  
Rosseggia la sua bocca come rosa.

Le sue azioni e il suo carattere sono tuttavia inusuali per un personaggio che sembra prospettarsi così stereotipato, e dopo averla vista respingere tutti i pretendenti che le si erano presentati, il lettore scopre che in realtà è innamorata di un altro uomo. Diversamente da quanto succede di solito, questi non è un giovane di bassa estrazione o invisibile al padre, ma un suo vecchio amico, in età avanzata e padrino della ragazza, l'etmano Ivan Mazepa. Attribuendo queste caratteristiche al suo protagonista, Puškin va in un certo senso a sovvertire l'ordine classico, che troviamo anche in Byron, dove solitamente è l'antagonista a essere il detentore del potere (il conte Palatino), e non l'eroe.<sup>191</sup> La chiave probabilmente non sta tanto nel sovvertimento dell'ordine, quanto nel fatto che Mazepa di quest'opera non è l'eroe, come lo era invece in *Mazeppa*, ma l'antagonista.

L'etmano ci viene presentato in relazione a Marija, come suo spasimante, e viene descritto come vecchio, afflitto dagli anni, dalle guerre, dalle preoccupazioni e dagli affanni, ma con un cuore giovane che batte.

Он стар. Он удручен годами,  
Войной, заботами, трудами;  
Но чувства в нем кипят, и вновь  
Мазепа ведает любовь.

(1. 41-44)

Egli è vecchio. È aggravato dagli anni,  
Dalla guerra, dagli affanni, dalle fatiche;  
Ma i sensi in lui ribollono, e di nuovo  
Mazepa conosce l'Amore.

Un punto cruciale della questione risiede nel fatto che Mazepa non ha inizialmente sedotto la ragazza, ma si è rivolto ai suoi genitori chiedendo loro il permesso di sposarla, permesso che questi hanno categoricamente negato, anche dopo aver visto la disperazione della figlia per il rifiuto. Per comprendere al meglio la reazione dei Kočubej, è necessario sottolineare che Mazepa era il padrino di battesimo di Marija, e che, secondo le tradizioni ortodosse, per questo motivo non la poteva sposare; la loro relazione sarebbe da considerare alla stregua di un incesto.<sup>192</sup> Il rifiuto dei genitori ha spinto la ragazza a fuggire nella notte per rifugiarsi nel castello del suo amato, con il quale ha poi vissuto per i successivi quattro anni.

<sup>191</sup> В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, cit., p. 202.

<sup>192</sup> Ю. Прозоров. *Полтава. Из лекций об А. С. Пушкине*, cit., p.738.



Per i criteri dell'epoca (sia quella di Mazepa che quella di Puškin) le azioni di Marija sono moralmente da condannare, infatti il narratore ci informa che è presto diventata oggetto di derisione tra i cosacchi, per essere poi dimenticata dopo la sua morte (“Но дочь преступница... преданья / Об ней молчат.”, “Ma la figlia rea...le tradizioni / Di lei tacciono”, 3. 462-463), ma il lettore non può che provare empatia nei suoi confronti. Il suo peccato non è commesso per lussuria, avidità o brama di potere, ma piuttosto per amore. La sua anima è pura, come lo sono le intenzioni che la muovono, e proprio per questo il lettore non riesce a non provare empatia nei suoi confronti.

Se con Tat'jana<sup>193</sup> aveva creato la sua versione della donna angelo, pura ed integerrima, forte nel respingere la tentazione, con Marija il poeta si avvicina ad un ideale di donna più terrena, che ha quindi più difetti e compie più errori, ma ha alla base la stessa purezza di cuore. Alcuni studiosi vedono però in Marija anche un certo fascino per il potere, che sarebbe testimoniato dalla sua passione per l'ambiente militare:<sup>194</sup>

Зачем с неженскою душой	Perché con cuore non di donna
Она любила конный строй,	Amasse squadre di cavalli
И бранный звон литавр, и клики	E battagliero suono di timballi e clamori
Пред бунчуком и булавой	Davanti al bastone e alla clava
Малороссийского владыки...	Del signore piccolorusso...

(1. 123-127)

Non vi sono però nel testo particolari elementi a supporto di questa teoria: Marija potrebbe aver cominciato ad apprezzare questi aspetti proprio perché li associava a Mazepa, di cui era già infatuata, o perché li associava ad un senso di protezione e virilità, non per forza devono essere visti come segni di arrivismo. Lo stesso Eubanks infatti, avendo esposto questo punto, sottolinea anche come potrebbe in realtà essere Mazepa a sfruttare il suo potere per soggiogare le persone (non solo Marija, ma anche lo stesso zar), e quindi lei ne risulterebbe solo la sventurata “vittima”, disposta a sacrificare la sua vita per quella dell'amato, ad andare con lui al patibolo se necessario (“С тобой на плаху, если так.”; “Sul patibolo con te, se così è.”, 2. 90).<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Tat'jana Larina, protagonista femminile di *Eugenio Onegin* (1833).

<sup>194</sup> I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation...*, cit., p. 51.

<sup>195</sup> Ivi, p. 56.

Marija in realtà ama Mazepa così ciecamente che all'inizio non accetta l'idea che questi possa aver condannato a morte suo padre, e la consapevolezza di questo tradimento la porta alla pazzia. Rincontrerà l'etmano solo dopo la battaglia, quando questi è in fuga, ma nella sua pazzia gli parla dei genitori, che starebbero dormendo, non lo riconosce se non per un istante, e caccia poi il vecchio che le sta davanti, ben diverso dal suo amato, che è bellissimo, pieno di amore negli occhi e tenerezza nelle parole.

Ты безобразен. Он прекрасен:

В его глазах блестит любовь,

В его речах такая нега!

Его усы белее снега,

А на твоих засохла кровь!...»

3. 402-406

Tu sei brutto. Egli è bello:

Negli occhi suoi brilla l'amore,

Nei suoi discorsi è tale tenerezza!

I suoi baffi son più bianchi della neve,

Mentre nei tuoi s'è rappigliato il sangue».

La figura per la quale lo stile descrittivo cambia di più nel corso del testo è però Ivan Mazepa. L'immagine iniziale che ne abbiamo dato, un vecchio capace di amare con la forza di un giovane, ma con una costanza maggiore, ne offre una prima sensazione positiva, che viene presto sovvertita dal giudizio dei Kočubej. Alla richiesta della mano di Marija, Mazepa diventa prima uno sfrontato, un vecchio turpe e empio (“Бесстыдный! Старец нечестивый!” 1. 64), e subito dopo la scoperta della fuga della ragazza un malfattore, disgraziato (“злодей”, 1. 102).<sup>196</sup> Nel corso del poema verrà più volte definito come cupo (“мрачен” 2. 1), traditore (“изменник” 3. 152), crudele amante (“любовник жестокий”, 3. 387) e perditore della santa innocenza (“святой невинности губитель”, 3. 340).

La volta successiva in cui incontriamo l'etmano la sua immagine è filtrata dagli occhi dei giovani e impetuosi cosacchi: l'Ucraina è in subbuglio, sta per scoppiare una guerra popolare contro Mosca, l'oppressore della libertà del popolo ucraino. Il narratore lirico (che si inserisce in una parte dove è prevalentemente quello storico a parlare) ci descrive però Mazepa come un suddito ubbidiente di Pietro (“Но старый гетман оставался / Послушным подданным Петра”, “Ma il vecchio etmano rimaneva / Fedele suddito di Pietro”, 1. 170-171), indifferente alle pressioni di chi impazientemente lo spingeva ad allontanarsene; ne segue una discussione tra i giovani che si lamentano della sua passività

<sup>196</sup> P. Debreczeny, *Social Function of Literature...*, cit., pp. 125-126.

e della sua mancanza di reazione. Il comportamento di Mazepa dovrebbe essere considerato positivamente, ma nel discorso ritorna con forza il narratore storico-imperialista, che come visto in precedenza giudica a posteriori, partendo dai risultati della storia. Mazepa da uomo cauto e fedele si trasforma quindi un verso dopo l'altro in un manipolatore in grado di comprendere e manovrare gli animi delle persone, una serpe che attende solo il momento più opportuno per attaccare, un uomo sanguinario, senza pietà, rancoroso e ambizioso oltre ogni limite.

Не многим, может быть, известно,	Non a molti, forse, è noto
Что дух его неукротим,	Che il suo spirito è implacabile,
Что рад и честно и бесчестно	Che è pronto, con onore e senza onore,
Вредить он недругам своим;	A perdere i nemici;
Что ни единой он обиды	Che non una sola offesa
С тех пор как жив не забывал,	Da quando è vivo ha mai scordata,
Что далеко преступны виды	Che lontano le criminose mire
Старик надменный простирал;	L'arrogante vecchio a teso;
Что он не ведает святыни,	Che non conosce cosa sacra,
Что он не помнит благодости,	Che non rammenta benefico,
Что он не любит ничего,	Che non ama nulla,
Что кровь готов он лить, как воду,	Che come è acqua è pronto a versare il sangue,
Что презирает он свободу,	Che spregia la libertà,
Что нет отчизны для него.	Che non si dà patria per lui.

(1. 228-241)

Nonostante sia solo una delle voci presenti nel testo, questo passaggio, quello probabilmente più severo di tutto il poema, è spesso considerato il sunto del giudizio definitivo che Puškin voleva lasciarci di Mazepa. Questa descrizione è in realtà abbastanza tradizionale e stereotipata, in quanto attinge da varie fonti storiche, come l'anatema di Teofan Prokopovyč e varie "petriadi", i numerosi poemi del diciottesimo secolo dedicati a Pietro il Grande.<sup>197</sup> In parte questo tipo di linguaggio è giustificato dalle implicazioni della sua colpa: se Pietro, come visto, è il prediletto e rappresentante di Dio, allora il tradimento di Mazepa non è solo quello del suo zar, dell'Impero o della sua parola, ma è anche un tradimento verso Dio.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Ivi, pp. 125-128.

<sup>198</sup> Т. П. Нестерова, *Две "Полтавы"*, "Русская речь", n. 6, 2007, p. 10.

Mazepa è una persona più complessa di quanto questo narratore voglia farci credere, ed è mosso nelle sue decisioni da più ragioni, complicando quindi il compito di districare la matassa della sua personalità. È un uomo ormai anziano, con dei forti sentimenti patriottici e che ama la libertà, e ciò lo spinge a complottare per liberare la sua terra e la sua gente; è in grado di amare e sa dimostrarlo con tenerezza, ma è anche pronto alla battaglia e a fare ciò che è necessario per i suoi obiettivi, anche se è spiacevole. Il principale punto di forza delle accuse che gli vengono rivolte è di aver mentito a Marija, di aver deciso di condannare Kočubej a sua insaputa, di nascosto, ma questo è vero solo parzialmente, e se è vero che è difficile ritenerla una decisione corretta, è altrettanto vero che è difficile immaginare delle alternative. Kočubej aveva denunciato Mazepa allo zar, e non giustiziarlo sarebbe stato l'equivalente di ammettere la propria colpevolezza; per sopravvivere l'etmano non aveva scelta. Marija non era l'unica persona di cui Mazepa si doveva preoccupare, il suo tradimento coinvolgeva anche molti altri, che come lui sarebbero finiti al patibolo se la verità fosse emersa.

L'episodio in cui Mazepa è indifendibile è invece quello della tortura di Kočubej. Poco dopo che l'etmano svela i suoi piani a Marija, che dichiara di amarlo più di ogni cosa (“Всем, всем готова / Тебе я жертвовать, поверь”, “Tutto, tutto son pronta / Credi, a sacrificarti”, 2. 114-115), anche più del suo stesso padre, passiamo nella torre dove Kočubej è rinchiuso. Qui, per conto di Mazepa, arriva Orlik, che sotto tortura gli intima di rivelare dove si nasconde il suo tesoro. Se quelli che abbiamo visto finora erano principalmente comportamenti dettati dalla necessità, questa situazione sembra essere indifendibile: Mazepa sta facendo torturare un vecchio amico, padre della sua amata, non per informazioni essenziali, ma per dell'oro, per accrescere le proprie ricchezze (“Где спрятал деньги? укажи. / Не хочешь? — Деньги где? скажи”, “Dove hai nascosto i tuoi quattrini? Rivelalo. / Non vuoi? – Dove i quattrini? Dillo”, 2. 231-232). Certo non bisogna dimenticare che Kočubej ha fatto quanto in suo potere perché l'etmano venisse giustiziato, ma quest'ultimo sembra in questo momento avvalorare, almeno in parte, il giudizio del narratore imperiale. Ovviamente partendo dal presupposto di credere alle parole di Orlik, e non volendo quindi immaginare che fosse lì per impossessarsi egli stesso dei tesori di Kočubej.

Dopo l'esecuzione del padre, Marija sparisce, e Mazepa ne sembra sicuramente turbato e ferito, ma ciò non gli impedisce, nel terzo canto, di portare avanti i suoi piani.

Меж тем, чтоб обмануть верней  
Глаза враждебного сомненья,  
Он, окружась толпой врачей,  
На ложе мнимого мученья  
Стоная молит исцеленья.  
(3. 7-11)

Frattanto, ad ingannare con maggior sicurezza  
Gli occhi del dubbio nemico,  
D'una folla di medici attorniandosi,  
Sul letto d'una finta sofferenza  
Gemendo invoca guarigione.

Per arrivare ai suoi obiettivi si dimostra pronto a fingersi malato e morente, per poi destarsi pronto per la battaglia quando Carlo si dirige verso l'Ucraina, ma in realtà si rende presto conto dell'errore commesso nel passare dalla parte della Svezia. Mazepa è stato accecato ("Был ослеплен его отвагой", "Sono stato abbagliato dal suo ardire", 3. 115) dal coraggio e dalle vittorie di un re che ora capisce essere a sua volta cieco e inconsapevole di ciò che lo attende ("Он слеп, упрям, нетерпелив, / И легкомыслен, и кичлив," "Cieco, è, ostinato, impaziente, / E stordito e presuntuoso," 3. 107-108). Questa consapevolezza non è però abbastanza per cambiare il proprio destino, ormai il dado è stato tratto e tutto ciò che l'etmano può fare è sperare nell'esito della battaglia.

Nonostante sembri molto diversa, nella sua descrizione di Mazepa Puškin mantiene degli elementi dell'eroe byroniano, ma ciò che realmente lo allontana dal poeta inglese è l'aspetto emotivo. Se entrambi sono orgogliosi, quasi arroganti, vendicativi e, indubbiamente, non dei modelli di moralità, Mazepa è connotato da una forte descrizione emotiva, che porta il suo autore a empatizzare con lui, elemento che invece è pressoché assente in *Poltava*.<sup>199</sup>

La cecità è uno dei temi principali di *Poltava*, e non colpisce solo Mazepa e Carlo, ma in qualche modo tutti i personaggi ne sono vittime, anche Pietro, il sovrano illuminato e magnanimo, che si lascia in realtà ingannare da un uomo del quale si fida erroneamente, e non riesce a vedere il suo tradimento nemmeno quando gli viene presentato apertamente da Kočubej.

Chi ne è però colpita maggiormente è Marija, resa cieca prima dall'amore, che antepone a qualsiasi cosa, e poi dalla follia. Marija è incapace di vedere le conseguenze delle sue scelte, ma anche di capire chi è veramente l'uomo che ama e per il quale sacrificherà la propria esistenza. Lei ne è l'emblema, tant'è che la sua cecità morale si traduce presto in

---

<sup>199</sup> В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, cit., pp. 211-212.

cecità reale, e come una novella Edipo, quando incontra Mazepa, l'uomo da lei così intensamente amato, non riesce a riconoscerlo.<sup>200</sup>

Ах, вижу, голова моя  
Полна волнения пустого:  
Я принимала за другого

Ah, lo vedo, la testa

Piena ho di vuota agitazione:  
T'avevo preso per un altro,  
Тебя, старик. Оставь меня.  
(3. 397-400)

Vecchio. Lasciami.

Il destino sembra essere spietato con Mazepa e Marija, i cui sforzi in vita sono stati vani e che nella morte verranno presto dimenticati. Questo almeno è ciò che ci dice il narratore, ma che già sappiamo non essere vero. L'immagine del vecchio cantastorie ucraino, che solo racconta ai giovani cosacchi di un etmano e del suo amore peccaminoso, è sicuramente affascinante e suggestiva, ma anche menzognera.

Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в селе перед народом  
Он песни гетмана бренчит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит.  
(3. 466-471)

Solo, a volte,  
Il cieco ucraino cantautore,  
Quando al villaggio innanzi al popolo  
Accorda i canti dell'etmano,  
Della fanciulla peccatrice di passata  
Narra alle giovani cosacche.

Se noi stiamo leggendo questa storia è proprio perché non è andata perduta, e se l'Impero russo era diventato quello che era ai tempi di Puškin, in un certo senso lo si deve anche a Mazepa. Il finale ha nel complesso uno stile più lirico delle altre parti del poema, specialmente del terzo canto, ed è profondamente malinconico; forse il pensiero di Puškin andava a chi, come Marija, aveva pagato troppo duramente per i propri errori.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> I. Eubanks, *Tragedy & Ethical Evaluation...*, cit., pp. 33-35.

<sup>201</sup> L. Steiner, *"My most mature poem"...*, cit., pp. 102-103.

## Capitolo IV: *Mazepa* e Čajkovskij. L'etmano nel melodramma

L'ultima opera che andremo ad analizzare in questo lavoro è *Mazepa*,<sup>202</sup> melodramma del celebre compositore russo Pëtr Il'ič Čajkovskij.

Il libretto dell'opera ricalca le vicende di *Poltava* di Puškin, sebbene ne sia in realtà più diverso di quanto non sembri a un primo sguardo, ma diversamente dal poema la sua composizione non fu affatto veloce. Čajkovskij iniziò a interessarsi al soggetto di *Mazepa* nel maggio 1881, ma non iniziò a lavorarvi, saltuariamente, prima di qualche mese, e sistematicamente prima di un anno, dopo aver concluso il *Trio per pianoforte* (1882).<sup>203</sup> Per le sue musiche partì da un libretto scritto da Burenin e altri autori,<sup>204</sup> e che questo diede a Karl Jul'evič Davydov, compositore e direttore del conservatorio di San Pietroburgo, dove Čajkovskij aveva studiato per tre anni. Davydov compose quattro scene, poi si interruppe per i troppi impegni, finché non decise di cedere il libretto a Čajkovskij, che vi si era interessato dopo aver letto l'originale, *Poltava*.<sup>205</sup> È importante sottolineare che Čajkovskij non si accontentò di lavorare su un libretto pronto, ma prese parte personalmente nel suo adattamento.<sup>206</sup> La composizione delle musiche procedeva a rilento, e questo era in realtà un fatto abbastanza raro nella carriera di Čajkovskij, che aveva sempre mostrato facilità e naturalezza nella sua produzione, ma che si stava addentrando in una fase di sperimentazione che avrebbe portato il suo lavoro a essere più raffinato e virtuosistico.

Un aiuto nella composizione gli arrivò comunque da un soggiorno forzato a Grankino, dove aveva seguito uno sei fratelli, Modest, e uno studente di questo, Nikolaj Konradi,

---

<sup>202</sup> A seconda di chi scrive si può trovare scritto “Mazepa”, dalla traslitterazione dell'originale, o “Mazepa”, ricalcando l'opera di Byron.

<sup>203</sup> D. Brown, *Čajkovskij. Guida alla vita e all'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 234.

<sup>204</sup> Viktor Petrovič Burenin, scrittore, critico letterario e teatrale e traduttore russo. Pubblicò poesie, articoli e *feuilleton* in un periodico democratico. Tra le altre, tradusse le opere di Victor Hugo e George Byron, Буренин, *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/literature/text/1889256>, (последний просмотр: 21.10.2019).

<sup>205</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский. (Очерк его деятельности)*, Санкт Петербург, Издание А. Ф. Маркса, 1895; D. Brown, *Tchaikovsky's Mazepa*, “The Musical Times”, vol. 125, n. 1702, Musical Times Publications Ltd., 1984, pp. 696-698.

<sup>206</sup> Л. Н. Синяговская, *Опера П. И. Чайковского «Мазепа»: от исторической поэмы к лирико-психологической драме*, in *Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність*, Суми – Тростянець, Фабрика друку, 2014, p.103.

per il funerale del padre di quest'ultimo; Čajkovskij li accompagnò perché prevedeva che Modest avrebbe avuto bisogno del suo aiuto, dato che era coinvolto in una disputa sull'eredità del deceduto, ma Modest una volta là si ammalò, costringendo il compositore a restare per quasi due mesi. Durante questo soggiorno l'opera progredì molto, ma venne orchestrata solamente nell'aprile del 1883.<sup>207</sup>

L'opera venne presentata quasi contemporaneamente a Mosca, al teatro Bol'šoj, e a San Pietroburgo, al teatro Mariinskij, una scelta quantomeno singolare, che il compositore sospettava arrivasse dallo zar in persona, e per la produzione e la scenografia i teatri non badarono a spese. La prima di Mosca, che era stata curata personalmente da Čajkovskij, ebbe luogo il 15 febbraio 1884, e tre giorni dopo si svolse quella di San Pietroburgo; in entrambi i casi l'opera riscosse un successo enorme, ma nonostante ciò non venne più allestita finché il compositore fu in vita.<sup>208</sup> Tuttora *Mazepa* è molto più difficile da trovare a teatro di altre fatiche di Čajkovskij, così come i suoi libretti, nonostante i giudizi della critica siano stati generalmente positivi.

*Poltava* non è l'unico dei lavori di Puškin a essere stato musicato e messo in scena, dallo stesso Čajkovskij o da altri compositori; l'apporto del poeta alla tradizione musicale può facilmente essere considerato uno dei maggiori al mondo; addirittura alcune sue poesie furono pubblicate già musicate, ad esempio sotto forma di romanza, come *La lacrima* (1815). Dai suoi lavori furono tratte opere liriche, balletti, opere corali, racconti musicati e innumerevoli romanze.

Solamente tra il 1823 e il 1837, furono più di settanta le composizioni liriche di Puškin che vennero riproposte in chiave musicale, ma l'apertura alle opere di altro genere, come quelle epiche, fantastiche o satiriche, non avvenne prima del 1842, con l'allestimento di *Ruslan e Ljudmila* di Michail Ivanovič Glinka. Alcune delle opere che ne sono risultate sono tuttora considerate dei capolavori, come ad esempio le trasposizioni di *Eugenio Onegin* (Čajkovskij, 1879), *Mozart e Salieri* (Rimskij-Korsakov, 1898) e *Boris Godunov* (Musorgskij, 1869); sul poema *Gli zingari* vennero composte addirittura tredici opere.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> D. Brown, *Čajkovskij...*, cit., pp. 234-235.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Л. К. Гетоева, *Роль А. С. Пушкина в развитии русской и национальной музыки*, "Полилингвальное образование как основа сохранения языкового наследия и культурного разнообразия человечества", Издательство СОГПИ, n. 5, 2014, pp. 50-51.



Oltre a *Eugenio Onegin*, Čajkovskij compose anche il nostro *Mazepa* e *La dama di picche* (1890). Puškin però non riscosse così tanto successo solamente per i contenuti dei suoi testi, quanto per come erano strutturati: i cambi di scena repentini e l'uso di un linguaggio piuttosto musicale sono vantaggi che rendono ai compositori l'adattamento più immediato, e spesso viene molto apprezzata anche la definizione precisa dei profili psicologici dei personaggi.<sup>210</sup> Per Čajkovskij in particolare, questo elemento si dimostra essere imprescindibile, e lo sappiamo da lui in persona, che in una lettera scriveva di cercare un dramma intimo, ma intenso, basato su situazioni di conflitto nelle quali ci si possa identificare.<sup>211</sup>

### Struttura e analisi

*Mazepa* è un'opera in tre atti preceduta da un'introduzione, dove il primo atto è composto da due scene, il secondo da tre e il terzo da una sola scena.

I personaggi sono l'etmano Ivan Mazepa (baritono), Marija (soprano), Kočubej (basso), Ljubov' Kočubej (mezzosoprano), Andrej (tenore), Orlik (basso), Iskra (tenore), un cosacco ubriaco (tenore), ai quali si possono aggiungere dei cori di ragazze, cosacchi o polani a seconda delle scene.

Una doverosa premessa riguarda i libretti usati come base per l'analisi che seguirà: essendo la musica parte integrante del testo, la decisione è stata quella di affrontare la prima lettura e il primo ascolto assieme, seguendo il libretto durante una visione della messa in scena del teatro Mariinskij di San Pietroburgo del 9 giugno 2019.<sup>212</sup> Ciò mi ha permesso di notare come il libretto che stavo utilizzando fosse incompleto, mancando di una parte consistente del monologo di Mazepa; allo stesso tempo, l'unico altro libretto ufficiale che ho reperito, stampato nello stesso anno del primo, non presentava l'ultima scena, interrompendosi con la ninnananna di Marija. La stessa scelta era stata effettuata anche dalla

---

<sup>210</sup> G. Seaman, *Pushkin and Music: A Poet's Echoes*, "The Musical Times", vol. 140, n 1866, Musical Times Publications Ltd., 1999, pp. 29-32.

<sup>211</sup> Л. Н. Синяговская, *Опера П. И. Чайковского «Мазепа»...*, cit., p. 102.

<sup>212</sup> П. И. Чайковский, *Мазепа*, Мариинский театр, Санкт Петербург, 09/06/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=sptIKjt75cI&t=11711s> (последний просмотр: 19.10.2019).

regia dell'allestimento. Non riuscendo a trovare un libretto completo in tutte le sue parti, ho scelto di integrare l'uno con l'altro i due menzionati sopra.<sup>213</sup>

Veniamo ora al confronto fra il testo operistico così ricostruito e il poema che lo ispirò. La trama di *Mazepa*, si concentra sulla storia tracciata da Puškin per il suo *Poltava*, abbandonando quindi completamente la leggenda della cavalcata selvaggia di Byron, anche se il compositore ammise che era a lei che pensava nel comporre l'*overture*.<sup>214</sup> Nonostante segua abbastanza fedelmente la traccia del poema puškiniano, però, l'effetto finale ne risulta piuttosto diverso.

Innanzitutto *Poltava* è un poema epico, e lo scopo principale dell'autore è quello di glorificare l'Impero russo e di rafforzare il sentimento di appartenenza nazionale della popolazione; per Čajkovskij, invece, l'attenzione deve essere concentrata sulle persone, la loro psicologia e le loro relazioni, lasciando gli eventi in secondo piano.<sup>215</sup> Questo va a influire sull'intera struttura del melodramma, dato che il compositore abbandona quasi completamente il filone storico di *Poltava*, ritornando in questo modo all'unità di azione aristotelica dalla quale Puškin si era allontanato attirandosi i giudizi negativi della critica.

Per assecondare il suo interesse per la completezza e la psicologia dei personaggi, e forse anche per compensare la mancanza di una parte importante dell'originale, i ritratti di alcuni personaggi sono stati ampliati e approfonditi, come ad esempio Andrej, il cosacco innamorato di Marija, che in *Poltava*, innanzitutto, non si è mai dichiarato, e che ricopriva un ruolo nel complesso minore. Mancano invece completamente i personaggi che intervenivano solo nel filone storico, cioè Pietro e Carlo.

Le differenze nella trama non sono generalmente macroscopiche, ma hanno un impatto importante sull'impressione complessiva che gli spettatori si creeranno dei personaggi. Una di queste differenze è certamente la scena in cui Orlik riferisce al suo etmano dopo aver torturato Kočubej: se nel poema di Puškin era ancora possibile mantenere una parte di dubbio sull'effettiva responsabilità di Mazepa per quanto fatto da Orlik, ed era necessario decidere se credere alle parole di quest'ultimo, qui il fatto è invece inconfutabile.

---

<sup>213</sup> П. И. Чайковский, *Мазена*, Москва, Музыка, 1989; П. И. Чайковский, *Мазена. Оркестровая партитура*, Москва-Ленинград, Юргенсон, 1989.

<sup>214</sup> D. Brown, *Tchaikovsky's Mazepa*, cit., pp. 696-698.

<sup>215</sup> И. И. Ушуллу, *Оперная и романсная музыка П. И. Чайковского: жанрово-стилистические параллели*, "Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики", n. 7, Грамота, 2012, pp. 202-206.

Guardando l'opera nel suo complesso, *Mazepa* sembra quasi esasperare le posizioni dei personaggi, ampliandone pregi e difetti in modo che siano più facilmente percepibili dal pubblico. Ovviamente, la presentazione che il compositore fa dei suoi personaggi non viene accettata universalmente, ma è filtrata dalla coscienza critica e dai principi etici e morali degli spettatori, ma, mancando l'ulteriore intermediazione del narratore, personaggi e pubblico qui sono comunque più vicini di quanto non lo fossero in *Poltava*. Le caratteristiche dei personaggi vengono enfatizzate per andare a supplire alla mancanza della voce principale del poema, il suo narratore: se Puškin nel suo lavoro aveva scelto di inserire molti dialoghi proprio per far arrivare il punto di vista dei personaggi in prima persona, qui sono esclusivamente loro a parlare, togliendo l'elemento di mediazione del narratore, che per la propria ambiguità aveva lasciato spazio a numerose interpretazioni, anche contrastanti tra loro.

La struttura fortemente dialogica è uno degli elementi di *Poltava* che hanno sicuramente facilitato l'idea di Burenin di scrivere un libretto sul poema, dato che permette di partire da un testo che con poche modifiche può essere adattato per il palcoscenico, ma non è il solo. Viene spesso detto infatti che nell'adattare opere letterarie così conosciute dal grande pubblico (quantomeno in Russia), Čajkovskij presenta solamente le scene salienti, lasciando allo spettatore il compito collegarle tra di loro con le parti mancanti,<sup>216</sup> ma in realtà viene nuovamente in aiuto la struttura originale del poema di partenza, che già era composto di singole scene che spostavano repentinamente l'azione da un luogo e da un tempo all'altro. La lacuna principale che resta da riempire allo spettatore è lo svolgimento della battaglia, che si percepisce in lontananza grazie alle marce che Čajkovskij ha composto per il passaggio, ma manca proprio perché ininfluente ai fini della storia, per come era stata concepita dal compositore. L'evento storico è un semplice sfondo per l'azione, che consiste nella relazione tra Mazepa e Marija e nelle conseguenze che questa scatena nella famiglia Kočubej, e ne è una prova anche il fatto che il melodramma non si chiama più *Poltava*, ma diventa *Mazepa*.<sup>217</sup>

Come già visto nel poema di Puškin, anche in *Mazepa* Marija ricopre una posizione primaria nella narrazione degli eventi, e Čajkovskij, persona per sua natura fortemente empatica, simpatizza profondamente per lei.

---

<sup>216</sup> D. Brown, *Tchaikovsky's Mazepa*, cit., p. 696.

<sup>217</sup> Л. Н. Сняговская, *Опера П. И. Чайковского «Мазепа»...*, cit., p. 104.

L'opera si apre con un'introduzione in tre parti, che, nell'ordine, rispondono alla tipologia di *Allegro ma non troppo*, *Andantino con moto* e *Allegro*; l'insieme risulta energico, ma lascia nell'ascoltatore una sentore della drammaticità di ciò che andrà a vedere. La particolarità di questa *overture* sta proprio nelle musiche che la compongono, che solitamente vanno a sviluppare due o tre motivi dell'opera; qui la prima parte è l'unica che si sviluppa in un motivo, quello di Mazepa, che Baskin definisce come "impetuoso e vago", mentre le altre non verranno mai più riprese nell'opera.<sup>218</sup> Forse su questo ha influito il fatto che, come già visto, quando ha concepito le musiche dell'introduzione Čajkovskij aveva in mente anche l'aneddoto della cavalcata descritto da Byron.

Il **primo atto** è composto da due scene, di cui la prima è composta da sei numeri, mentre la seconda da due.

La prima scena si apre con un coro di ragazze che invitano Marija ad andare con loro al fiume a giocare, ma lei rifiuta, dicendo che la sua famiglia aspetta un ospite importante. Questa prima immagine di Marija è ancora strettamente legata al mondo dell'infanzia, e ciò stupisce se si pensa a ciò che a momenti avverrà nella sua vita; forse lo scopo di questo inizio è proprio questo, da un lato, segnare il passaggio di Marija dalla fanciullezza all'età adulta, dall'altro sottolineare la sua giovane età, come fosse ancora nel limbo tra le due fasi, e rendere di conseguenza un po' più comprensibile la reazione dei genitori. È lei, una volta rimasta sola, a nominare per prima Mazepa e dichiararci ciò che prova per lui, e lo fa con dei termini che verranno ripresi per tutta l'opera: Mazepa è innanzitutto l'etmano *pan*, ("Гетман пан", o più frequentemente "Пан гетман", I.1.1<sup>219</sup>), dove *pan* era un titolo nobiliare polacco, e ciò andrebbe a sottintendere un'origine in parte polacca di Mazepa; Marija dichiara poi di non desiderare altro che vedere "il volto suo orgoglioso"<sup>220</sup> ("И видеть гордый лик его.", I.1.1) e di essere attratta a lui da qualche potere incomprensibile (Какой-то властью непонятной / Я к гетману привлечена, I.1.1).

---

<sup>218</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский...*, cit., p. 79.

<sup>219</sup> Atto I, scena 1, numero 1.

<sup>220</sup> Per le traduzioni di alcuni termini mi sono basata sulla versione tradotta in italiano del testo tratto da: Accademia di Santa Cecilia, *Programma di sala del Concerto*, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 settembre 1996, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Cajkovskij/Cajkovskij-Mazeppa-testo.html> (ultimo accesso: 20/10/2019), cercando riscontro anche nel dizionario: J. Dobrovolskaja, *Grande Dizionario Hoepli Russo*.

La musica del coro si svolge in  $\frac{5}{4}$ , un ritmo originale, ma che nell'ambito russo viene usato abbastanza spesso. L'arioso di Marija è particolarmente pregevole, specialmente nella sua prima parte, mentre risulta più debole nel recitativo finale, che non raggiunge lo stesso livello di fluidità dell'inizio.<sup>221</sup>

Con il secondo numero, nella scena subentra Andrej, un cosacco amico d'infanzia di Marija che scopre i tormenti della fanciulla, e dichiara di amarla. Il loro duetto è quello di due anime infelici, convinte di non riuscire a trovare mai la felicità nell'amore, e si rivela profetico sul destino di Marija: sia la ragazza che Andrej sono convinti che la sua passione per l'etmano la porterà alla rovina, ma è così travolgente che non è in grado di combatterla, tantomeno di vincerla.

И я, как ты, несчастна,	Anch'io come te sono infelice,
Не упрёкай меня,	Non rimproverarmi,
Я тайным роком	Un misterioso destino
Увлечена навек!	Mi trascina, per sempre!
О, пусть от этой страсти	Oh, anche se questa passione
Погибну я, но власти	Mi porterà alla rovina,
Нет в бедном сердце	Il mio povero cuore
С нею бороться,	Non ha il potere di contrastarla,
Не победить ничем,	Non si può vincere,
Не победить ее ничем!	Nulla la può vincere!

(I.1.2)

Con questo oscuro presagio, e la fine del duetto, Andrej se ne va, lasciando spazio ad una marcetta che accompagna l'ingresso di Kočubej, Ljubov' Kočubej, Mazepa e tutti gli ospiti.<sup>222</sup> Fin da subito Mazepa si dimostra più meschino e borioso di quanto non sembrasse in *Poltava*, e augura a Marija, la figlia "dolce e assennata" dell'amico, un futuro felice ("Дочке красавице, милой разумнице / Счастье на тысячу лет," I.1.3); Kočubej ancora non sa quale sarà la richiesta che l'etmano gli rivolgerà, ma per lo spettatore, che è già a conoscenza della trama, questa non può che sembrare una provocazione. Il coro, con un'energica musica sincopata<sup>223</sup> e una certa solennità, augura a Mazepa longevità e gloria a nome dell'intera Ucraina.

<sup>221</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский...*, cit., p. 80.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid.

Per celebrare l'etmano iniziano una serie di canti e un *hopak*, una danza tradizionale dei cosacchi ucraini; è interessante notare come, sebbene la storia si svolga in Ucraina, e questa danza in particolare sia tipica di quei luoghi, le musiche non rimandino mai nello specifico alla tradizione ucraina, ma siano più generalmente panrusse (общероссийские<sup>224</sup>). Ancora una volta, la canzone che viene intonata dal coro ha dei sentori profetici, e anticipa come Marija, così come la ragazza del canto, nell'iniziare una relazione amorosa metta a rischio la propria reputazione, e come verrà additata e giudicata dalla popolazione.

Dopo essersi vantato delle proprie passate abilità da ballerino, Mazepa è pronto a fare il grande passo, e chiedere a Kočubej la mano della figlia. Nel farlo, tuttavia, utilizza dei modi che potremmo definire contrastanti: se da un lato il suo sentimento sembra sincero, e con un originale arioso in  $3/2$ <sup>225</sup> svela come il suo cuore, proprio perché ormai vecchio, sia in grado di amare con trasporto e, soprattutto, costanza, dall'altro i suoi modi sono bruschi e possessivi ("Отдай Марию за меня," I.1.4, concedimi tua figlia), e mirano a provocare Kočubej mancandogli di rispetto.

Я знаю, что меня Мария любит.  
Ты изумлен? Не веришь мне, Василий?  
Так знай же! Прежде чем невесту сватать,  
Я испросил её согласие  
И получил его.

(I.1.6)

Io so che Maria mi ama.  
Sei sorpreso? Non mi credi, Vasilij?  
Sappilo allora! Prima di fare la mia proposta di matrimonio,  
Ho chiesto il suo consenso  
E l'ho ottenuto.

Ты горд, Василий,  
Но послушай, что я скажу:  
*(наклоняется к уху Кочубея)*  
Быть может, рассуждать  
Теперь уж поздно, и Мария  
Должна моею быть женою!

(I.1.6)

Sei orgoglioso, Vasilij,  
Ma ascolta quello che ti dico:  
*(si china all'orecchio di Kočubej)*  
Forse è ormai tardi  
Per discutere, e Maria  
Deve essere mia moglie!

<sup>224</sup> Ivi, p. 81.

<sup>225</sup> Ibid.

È interessante notare come un aggettivo che abbiamo associato a Mazepa, “orgoglioso”, venga qui invece utilizzato per riferirsi a Kočubej. Con questo non si vuole intendere che l'autore cerchi di equiparare le due figure, ma in ogni caso l'orgoglio di Kočubej è da considerarsi negativo tanto quanto quello dell'etmano.

Tra i due uomini scoppia presto una lite dai toni molto accesi, a cui prendono parte anche Ljubov', Orlik e Andrej; ricalcando le parole scritte da Puškin, Mazepa viene additato come impudente e senza onore (“Старец бесстыднѣш, бесчестныи, возможно ль?” I.1.6) e come un disgraziato, scellerato (“злодей”); ancora, il suo amore è peccaminoso, il suo cuore perfido (“Грешною страстью горит / Сердце коварное в нем.”, I.1.6). Con lui sono invece le sue guardie, che, oltre a sottolineare la forza e la potenza del loro signore, come questi li avrebbe “schiacciati nella polvere” (“Властною силой своей / Вас он раздавит во прахе.”, I.1.6) e avrebbe ottenuto ciò che voleva, dichiarano come l'amore dell'etmano per Marija fosse evidente da tempo (“Видно, давно с молодой слюбился”, I.1.6).

Nel mezzo della lite torniamo però a sentire i pensieri di Marija, che non si può definire combattuta, dato che la sua decisione è già stata presa, ma è sicuramente tormentata dalla sofferenza che è certa causerà ai genitori.

Как успокоить болящее сердце  
родной?

Как умолить мне отца,  
Чтоб пустил и прости?

Нет утешенья мне,  
Горе мне жребий сулит!

Волей-неволей должна я покинуть

И дом, и родных,

Без него жизнь не в жизнь,

Лучше смерть!

(I.1.6)

Come placare il cuore sofferente di  
mia madre?

Come posso convincere mio padre  
A lasciarmi andare, a perdonarmi?

Non c'è conforto per me,

Il destino mi promette sventura!

Che lo voglia o no, devo abbandonare

La casa e i genitori.

Senza di lui la vita non è vita,

Meglio la morte!

In una delle loro parti corali, i Kočubej, Iskra e Andrej affermano con certezza che per nessuna ragione consegneranno a Mazepa Marija, la loro candida colomba.

Грешною страстью горит

В нем коварное сердце,

Il suo perfido cuore arde di una passione  
peccaminosa,

Col suo potere vi schiaccerà nella polvere,

Не выдадим чистой мы нашей голубки  
На жертву ему

Rapirà la nostra pura colomba.  
La giovane gli è piaciuta e se la prenderà.

(I.1.6)

Questo epiteto viene usato ripetutamente in tutta l'opera per definire Marija, sia da parte dei genitori che da parte di Andrej, che continuerà ad amarla sino alla fine.

La conflittualità cresce fino quasi ad arrivare alle armi, e si giunge al momento culminante di tutta la scena: Marija è costretta alla scelta. Di nuovo, le scelte lessicali dell'etmano lasciano una sensazione di possessività e oggettivizzazione nel suo modo di parlare di Marija e di rivolgersi a lei, come qualcosa che si possa rubare o possedere.

Не хищником пришел сюда Мазепа,  
Не отнимать сокровища твои,  
Но взять добром,  
Что мне принадлежит.

Mazeppa non è venuto qui da predatore  
Per toglierti i tuoi tesori,  
Ma a prendere con le buone  
Quel che gli appartiene.

(I.1.6)

**Мазепа**

Моя ли ты?..

**Мария**

Твоя!

(I.1.6)

**Mazeppa**

Sei mia?...

**Maria**

Tua!

La scena si conclude con un'ultima stoccata di Mazeppa, che beffardamente ringrazia i Kočubej dell'accoglienza, e questi che si disperano per la decisione della figlia, che parte con l'etmano.

La seconda scena è molto più breve della prima, essendo composta solamente da due numeri, e si svolge ancora interamente nella dimora dei Kočubej.

Un coro di donne sostiene Ljubov' Kočubej e canta il suo dolore di madre che perde la figlia; lei, con un recitativo accorato su una musica dal ritmo deciso, si rivolge al marito esortandolo a fare qualcosa per riscattare il proprio onore e vendicare l'onta subita. Qui, dopo un giuramento solenne da parte di tutti i presenti, che si svolge con dei recitativi sui quali domina l'orchestra, come richiesto dallo stile neorealista,<sup>226</sup> Kočubej rivela come Mazeppa, per soddisfare la propria "anima ribelle e insaziabile" ("Души мятежной,

---

<sup>226</sup> Ibid,



ненасытной”, I.2.8), avesse progettato con una congiura di tradire lo zar Pietro e passare dalla parte degli svedesi. Lui non era propriamente a conoscenza di questo tradimento, ma sarebbe riuscito a intuirlo dalle allusioni. Alla fine si deciderà per mandare Andrej, il cosacco innamorato di Marija, dallo zar per smascherare il piano criminoso di Mazepa. L’etmano ha rubato la sua felicità, e oramai la sua vita non ha ragione se non la vendetta contro lo scellerato (злой, злодей), che sembra essere l’unica forza a muovere lui e la famiglia Kočubej.

Мазепа, жди мщенья,	Mazeppa, attendi la vendetta,
Ты вспомнишь этот страшный час,	Ricorderai quell’ora tremenda,
Мазепа, жди мщенья,	Mazeppa, attendi la vendetta
Злодей, ты вспомнишь этот страш-	Scellerato, ricorderai qual giorno
ный день,	tremendo.
(I.2.8)	

Il **secondo atto** si compone di tre scene, contenenti rispettivamente due, tre e due numeri ciascuna.

La prima scena si svolge nelle segrete di una torre del palazzo di Mazepa a Belaja Cerkov’, dove Kočubej è imprigionato dopo il fallimento della denuncia allo zar. La musica introduttiva è inizialmente lenta e toccante, a descrivere lo stato d’animo del prigioniero, poi si inseriscono le frasi<sup>227</sup> dell’etmano, il colpevole delle disgrazie dell’uomo.<sup>228</sup>

È interessante notare come, se per Mazepa viene spesso sottolineata l’origine e l’appartenenza ucraina, quasi avvicinandola all’ambito polacco con l’appellativo di “pan”, per Kočubej la questione si faccia più complessa. Nel suo recitativo iniziale l’uomo parla infatti di Mazepa come traditore della patria, del paese natio (“И царь нас выдал головой / Изменнику страны родной!”), II.1.1, E lo zar ha consegnato la nostra testa / al traditore della patria!). Kočubej è un cosacco ucraino tanto quanto Mazepa, e l’idea che si sentisse suddito dell’Impero è quantomeno azzardata; l’etmano sarebbe quindi un traditore dell’Ucraina stessa? La versione più probabile è che con questa affermazione si voglia sottolineare la profonda devozione di Kočubej allo zar, tanto da riconoscersi come suo

<sup>227</sup> “frase: 3. MUS Concetto musicale compiuto, che può stare a sé, o anche far parte di un organico periodo musicale”, A. Gabrielli (a cura di), *frase*, in *Grande Dizionario Hoepli di Italiano di Aldo Gabrielli*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2018.

<sup>228</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский...*, cit., p. 82.

suddito, come l'Ucraina intera, e di modo da avvalorare l'innocenza che dichiara appartenegli ("Ложась невинным подтопор," II.1.1, Piegando innocente il capo sotto la scure).

Dopo questo splendido recitativo, caratterizzato da frequenti variazioni di ritmo, nella scena subentra Orlik, con l'intento di interrogare ancora Kočubej.<sup>229</sup> Dal loro scambio di battute capiamo che l'uomo, probabilmente sotto tortura, ha già confessato tutto ciò che Mazepa aveva chiesto, anche se questo non corrispondeva alla verità.

Но в чем? Сознался я во всем,

Что вы хотели. Показанья

Мои все ложны. Я лукав,

Я строю козни, гетман прав.

Чего вам более?

(II.1.2)

Ma che cosa? Ho ammesso tutto ciò

Che volevate. Tutte le mie deposizioni

Sono false. Sono astuto,

Ordisco intrighi, l'etmano ha ragione.

Che altro vi occorre?

Orlik non è però sceso nei sotterranei per ulteriori confessioni, bensì per ottenere informazioni sulle ricchezza e i tesori di Kočubej, quegli stessi tesori che l'etmano aveva dichiarato di non desiderare, e per tentare di ottenerle fa nuovamente torturare l'uomo.

Nel frattempo Mazepa è solo in una stanza del suo palazzo, e dalla terrazza guarda il cielo. Inizia qui il suo monologo sulla tranquillità della notte ucraina, che contrasta vividamente con l'inquietudine che si cela nella sua anima. Questo è probabilmente il monologo centrale per quanto concerne la figura dell'etmano, che si dimostra disposto a rischiare tutto, anche la serenità di Marija, pur di raggiungere i suoi obiettivi; il suo tema musicale evoca l'immagine di un uomo che ha sempre la situazione sotto controllo, ma la solennità del momento trasmette un sentore di tragicità.<sup>230</sup>

Sulla scena interviene Orlik, venuto a riferire al suo signore l'esito del fallimentare interrogatorio, ma viene cacciato in malo modo con l'ordine di preparare l'esecuzione del prigioniero per il giorno seguente.

---

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> А. Л. Макарова, *Тема преступной совести в русской опере: монолог Мазепы*, in А. Г. Коробова (a cura di), М. В. Городилова, Л. А. Серебрякова, *Творчество Родиона Щедрина в контексте времени*, Уральский государственный консерватория имени М. П. Мусоргского, 2013, pp. 111-119.

Segue il lungo ma pregevole arioso di Mazepa, esempio dell'altissima capacità compositiva di Čajkovskij.<sup>231</sup> L'arioso è una tenera dichiarazione d'amore a Marija, di come questa avesse risvegliato in lui sentimenti da tempo sopiti e, soprattutto, di come la passione nei suoi confronti non fosse peccaminosa, ma pura, tanto da ricordargli il paradiso.

В твоих объятьях находил я рай!	Fra le tue braccia trovavo il paradiso!
В твоей любви блаженство,	Nel tuo amore beatitudine,
Блаженство и обновленье.	Beatitudine e rinnovamento.
О, Мария! Как я люблю тебя!	Oh, Maria, come ti amo!
Как я люблю тебя!	Come ti amo!
(II.2.4)	

Marija in questo senso torna a essere la colomba, stavolta non simbolo o portatrice di purezza, ma di spiritualità salvifica. È infatti proprio “colomba” che la definisce subito dopo, quando, anticipata nella musica dalla sua *frase*,<sup>232</sup> entra nella stanza e gli si avvicina (“Мария, ты? / Голубка ясная моя!”, II.2.4, Maria, sei tu? / Mia dolce colomba!); la ragazza sente però che Mazepa si è allontanato da lei, e lo accusa di non amarla più, nonostante lei abbia dimenticato tutto per lui, implicitamente riferendosi al proprio onore, e di aver rinunciato alla propria felicità per stargli accanto.

Послушай, гетман, для тебя	Ascolta, etmano, per te
Я позабыла все на свете.	Ho dimenticato ogni cosa al mondo.
Навек однажды полюбя,	Avendoti amato una volta per sempre,
Одно имела я в предмете –	Ho avuto un unico scopo:
Твою любовь! Я для нее	Il tuo amore! Per questo
Сгубила счастье!	Ho distrutto la mia felicità!
(II.2.4)	

Marija sospetta addirittura che Mazepa abbia una relazione con un'altra donna, e questi, non più in grado di vedere la sua amata soffrire, le rivela il suo piano per rendere finalmente l'Ucraina una potenza indipendente dall'autocrazia di Mosca (“Под самовластием Москвы. / Но независимой державой / Украине быть уже пора,” II.2.4, Sotto l'autocrazia di Mosca / Ma è tempo ormai che l'Ucraina / Sia una potenza indipendente). Marija è sollevata: tra le due alternative di tradimento, quello verso lo zar

<sup>231</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский...*, cit., p. 83.

<sup>232</sup> Ibid.

le pesa sicuramente meno, e anzi si dimostra entusiasta all'idea che il suo amato diventi lo "zar della terra natale" ("Ты будешь царь земли родной," II.2.4). Musicalmente, questo passaggio spicca per la propria bellezza.

Non tutto però è scontato, e l'etmano avverte Marija che ciò che sta per compiere comporta numerosi rischi, e che invece che sul trono potrebbe presto trovarsi sul patibolo; lei resta però convinta del successo dell'amante. Il dialogo che segue ricalca abbastanza fedelmente quello presente in *Poltava*, con Marija che si dichiara pronta a seguire Mazepa sul patibolo, e questi che, dopo aver avuto rassicurazioni sull'amore della ragazza per lui, le chiede chi ami di più tra lui e suo padre. Lei si spaventa, capisce che c'è qualcosa di strano, ma Mazepa è "ciò che di più caro ha al mondo" ("Ты мне всего дороже!", II.2.4), e nel salutarlo lo rassicura nuovamente sul suo amore.

Con l'inizio dell'ultimo numero di questa scena Marija resta quindi sola, e come l'etmano prima di lei, guarda le stelle con il cuore inquieto, e si strugge al pensiero dell'infelicità dei genitori, alla loro solitudine. Proprio in quel momento entra però la madre, Ljubov'. Proprio come in *Poltava*, la donna supplica la figlia di salvare il padre dall'esecuzione prevista per quel giorno, che lei sola può impedire ("Тебе одной, тебе одной", II.2.5). Questo "tu sola, tu sola" viene ripetuto per ben tre volte, quasi a voler scaricare sulla figlia, che definisce il suo angelo ("Ангел мой", II.2.5) la responsabilità del destino del padre, quando in realtà, nell'organizzare la denuncia allo zar, sapevano tutti a quali rischi andavano incontro. Questo dell'angelo è un epiteto che viene più volte usato per definire Marija nel corso dell'opera.

La ragazza è incredula e sopraffatta dalla notizia dell'imminente esecuzione del padre, e ne è così sgomenta da svenire. Il tempo però incalza, la madre la riscuote, in lontananza si sente una marcia militare, segno che l'ora è vicina, e le due si affrettano verso il luogo dell'esecuzione. Questi passaggi sono particolarmente tristi, ma anche impetuosi e carichi di forza, espressione di uno dei momenti di più alta creatività di Čajkovskij in quest'opera.<sup>233</sup>

La terza scena del secondo atto è probabilmente quella più debole di tutta l'opera, sia a livello musicale, dove a spiccare è solamente una marcia superlativa, che a livello di contenuti, che si rivelano essere nel complesso superflui.

---

<sup>233</sup> Ibid.

La folla, rappresentata da un coro, si è riunita, e aspetta nel campo l'inizio dell'esecuzione; il suo atteggiamento è combattuto, all'inizio sembra trepidante ("Скоро ли? / Безут аль нет?", II.3.6, Quanto manca? / Li portano o no?), ma allo stesso tempo si dimostra inorridita dall'idea della decapitazione, e ne imputa la colpa alla mancanza di pietà di Mazepa ("Карает смертию врагов своих Мазепа, / Грозен суд его, / Карает смертью он врагов!", II.3.6, E temibile il giudizio di Mazeppa, / Condanna senza pietà, / Punisce con la morte i suoi nemici, Mazeppa!).

Dalla folla esce un cosacco ubriaco, figura assente nel poema puškiniano, che vuole probabilmente essere un elemento di realismo o di comicità, ma che nella realtà dei fatti risulta fortemente fuori luogo e distaccata dal resto del melodramma.<sup>234</sup>

Il cosacco canta indifferente alla sorte che sta per capitare a Kočubej e Iskra, anche lui condannato alla decapitazione, in quanto nobili, e quindi distanti da lui, e parla anche di Marija con tono canzonatorio, disprezzandola per aver scelto di seguire l'etmano fuori dal vincolo matrimoniale. Il popolo è talmente disgustato dall'uomo che lo addita come tartaro e turco, nonostante egli sia in realtà un cosacco ucraino, e lo caccia subito prima che arrivi il corteo dell'esecuzione.

Accompagnati da una marcia tedesca,<sup>235</sup> entrano in scena i condannati, mentre il coro continua a ripetere il proprio motivo. Il pregio principale di questa scena è la preghiera che Kočubej rivolge al cielo una volta arrivato; l'uomo, seguito poi anche da Iskra, si dichiara pentito, chiede perdono per i propri peccati e accoglie la propria morte benediciendola. Diversamente rispetto a *Poltava*, però, qui non accenna a un poco credibile perdono nei confronti di Mazepa.

Внемли молитве покаянья,  
И просветленный вниду я туда,  
Где нет печали, воздыханья  
И мук земного бытия!  
(II.3.7)

Ascolta questa preghiera di pentimento,  
E rassereno entrerò  
Là dove non c'è dolore, né i sospiri  
E le pene dell'esistenza terrena!

Proprio nel momento dell'esecuzione arrivano nel proscenio Marija e Ljubov', sgomentate per non essere arrivate in tempo e per la scena a cui hanno assistito, al punto che la ragazza sviene nuovamente.

---

<sup>234</sup> Ivi, p. 85.

<sup>235</sup> Ibid.

Il **terzo atto** è costituito da una sola scena, formata da 5 numeri, ed è preceduto da una scena sinfonica, che funge da intervallo tra i due atti. Questo intermezzo è composto dalla *Slava*<sup>236</sup> e da una marcia militare di epoca petrina, ed è completo in sé stesso, al punto da poter essere suonato indipendentemente all'interno di un concerto.<sup>237</sup> Dalla musica è chiaro che sta avendo luogo la battaglia di Poltava, che viene quindi solamente lasciata percepire in sottofondo.

Quando entriamo nel vivo della scena, tuttavia, lo sfondo è nuovamente il giardino della dimora dei Kočubej, ormai in rovina, dove si sentono all'improvviso degli spari e passano dei soldati svedesi, inseguiti da quelli russi. Subito dopo fa in suo ingresso Andrej. L'uomo non ha abbandonato i suoi progetti di vendetta, e anzi rimpiange di non essere riuscito a affrontare Mazepa in battaglia per via della sua fuga.

В бою кровавом, на поле чести  
Искал я всюду тебя, Мазепа,  
Тебя, злодей!  
О, если б только тебя я встретил,  
Клянуся саблей, повергнут в  
прахе  
Лежал бы ты!  
(Ш.1.1)

Nella battaglia cruenta, sul campo  
dell'onore  
Ti ho cercato ovunque, Mazeppa,  
Scellerato!  
Oh, se solo ti avessi incontrato,  
Giuro sulla mia sciabola che giaceresti  
Vinto nella polvere!

Andrej non si trova però in quel luogo per un gioco del caso, ma vi è tornato di proposito, per rivedere i luoghi dove aveva vissuto la sua felice infanzia con Marija, dove aveva nutrito speranze di un futuro insieme, poi svanite. Anche lui, come Ljubov', la chiama il suo angelo ("Здесь ангел красотой снял," Ш.1.1, Qui il mio angelo splendeva di bellezza), ma oramai non sa più dove trovarla, e chiede di poterla rivedere, anche se solo per un attimo, anche se solo la sua ombra, e spera nell'arrivo dell'agognata morte per porre fine alle sue sofferenze.

Где, где ты, где, моя голубка,  
Хоть тенью легкого явись!  
О, пусть придет конец желанный

Dove sei, dove sei mia dolce amica?  
Mostrati almeno come una lieve ombra!  
Oh, giunga la fine agognata,

<sup>236</sup> Probabilmente si intende la marcia *Kozac'ka Slava*, una tipica marcia cosacca.

<sup>237</sup> В. С. Баскин, *И. П. Чайковский...*, cit., p. 86.

О смерть, о друг, так долго жданный,  
Дай мне забвенье и покой!  
(III.1.1)

O di morte, amica tanto a lungo attesa,  
Dammi l'oblio e la pace!

L'aria di Andrej si rivela essere piuttosto lunga, ma non altrettanto superlativa, e anzi la parte vocale talvolta sembra quasi un complemento all'orchestra, che tende a prevalerle.<sup>238</sup>

Anticipati dallo scalpiccio dei cavalli, sulla scena appaiono Mazepa e Orlik; Andrej, nel frattempo, si è nascosto all'interno della terrazza. Mazepa capisce ormai che tutto è perduto, che la fortuna di cui aveva goduto fino a quel momento gli si è ritorta contro, voleva diventare zar d'Ucraina, ma non è nemmeno più un etmano ormai.

Он гетманом зовет меня...  
Был гетман! А теперь...  
Беглец бездомный, проклятой  
людьми  
Изменник! В единый день по-  
вержен я  
Во прах играю случая, безумьем  
короля!...  
(III.1.2)

Mi chiama etmano...  
Ero l'etmano! Ma ora...  
Un fuggiasco senza casa, un tradi-  
tore maledetto  
Dagli uomini! In un sol giorno  
sono stato gettato  
Nella polvere dal gioco del caso,  
dalla follia del re!...

Subito dopo capisce dove si trova. Diversamente da Andrej vi è capitato per caso, e maledice il destino che, riportandolo lì, lo ha voluto punire. Sentendo la voce di Mazepa, il cosacco lo riconosce ed esce allo scoperto. Tra i due ha luogo un recitativo nel quale Andrej lo accusa delle sue disgrazie e di quelle dei Kočubej, mentre Mazepa cerca di instillare nell'uomo un sentimento di compassione per le sue sventure, chiedendogli di non attaccarlo in quanto era armato. Andrej non vuole però sentire ragioni, e ignorando gli avvertimenti dell'etmano, dopo averlo maledetto con tutta la forza che ha in corpo gli si scaglia contro a sciabola sguainata; Mazepa gli spara.

Dopo un istante, come una visione nella notte, dal bosco esce Marija. L'etmano è incredulo e la chiama a sé, ma la ragazza lo zittisce prontamente, dato che i suoi genitori si sarebbero appena assopiti (“Ах, тише, тише, тише, друг! Сейчас / Отец и мать глаза закрыли...”, III.1.3, Ah, zitto, zitto, zitto, amico! / Mio padre e mia madre hanno appena

---

<sup>238</sup> Ibid.

chiuso gli occhi...). Mazepa capisce che c'è qualcosa di strano in lei, e prova a riscuoterla, mentre la ragazza gli racconta di come la madre le avesse confessato la morte del padre, e avesse cercato di convincerla di ciò mostrandole delle teste di animali nel tentativo di ingannarla, solo perché lei non fuggisse con lui, il suo amato. Presto però sembra ridestarsi, e riconosce che l'uomo che ha davanti non è il suo amato Mazepa, bellissimo e colmo di tenerezza e amore, mentre il vecchio di fronte a lei sarebbe brutto, beffardo e terribile, con i baffi grondanti di sangue.

Твой взор иасмешлив и ужасен,  
Ты безобразен, он прекрасен,  
Он прекрасен!  
В его глазах горит любовь,  
В его речах такая нега,  
Его усы белее снега,  
А на твоих застыла кровь!  
(III.1.3)

Il tuo sguardo è beffardo e terribile,  
Sei brutto, mentre lui è bellissimo,  
bellissimo!  
Nei suoi occhi arde l'amore,  
Nelle sue parole c'è tanta dolcezza,  
I suoi baffi sono più bianchi della neve,  
Mentre sui tuoi c'è del sangue rappreso!

Orlik percepisce delle persone in arrivo in lontananza ed esorta l'etmano a partire in fretta, ma questi inizialmente non ha il coraggio di abbandonare Marija, che ha tanto amato, e la vorrebbe portare con sé; tuttavia, dopo qualche insistenza dell'amico, partono entrambi. Marija resta sola, stanca, vede il sangue di Andrej, che è gravemente ferito, e le ricorda dell'esecuzione di suo padre, che lei crede essere un terribile sogno; quello che vede a terra non sarebbe però suo padre, ma un bambino che dorme. L'uomo riprende i sensi e la chiama per nome, risvegliando in lei dei vaghi ricordi della sua infanzia, quando giocava assieme a lui a fiume, ma non lo riconosce; lui la chiama ancora, sa che la sua morte è imminente, e la prega, come ultimo desiderio, di chinarsi su di lui così che la possa vedere. Marija è completamente persa nella sua pazzia, lo crede un bambino, e inizia a cullarlo cantandogli una ninna nanna, probabilmente il pezzo migliore dell'intera opera, con lo sguardo perso nel vuoto, finché Andrej non esala l'ultimo respiro.

Con l'inizio dell'ultimo numero dell'opera, sulla scena subentrano altre persone, le amiche di Marija, richiamate dal rumore dello sparo e dal canto della ragazza, e la trovano che culla il cadavere di Andrej. Lei le riconosce, ricorda come, prima che tutto iniziasse,



loro l'avessero invitata al fiume, e dopo essersi avvicinata a quest'ultimo, vi si getta dentro. Degli uomini corrono a recuperarla, ma per Marija è ormai troppo tardi, e le amiche non possono che piangere sul suo cadavere ormai freddo.

Quest'ultimo numero vuole forse essere un elemento di realismo, ma, ancora più del primo che abbiamo visto, si rivela fallimentare e fuori luogo, andando a rovinare il culmine di tragicità rappresentato dalla ninnananna di Marija, il vero capolavoro di quest'opera.<sup>239</sup> Tanto è diffusa quest'opinione, che solo in uno dei due libretti russi era presente, e non risulta rappresentata in nessuna delle registrazioni a cui ho avuto accesso, che concludono il melodramma proprio con lo sguardo fisso nel vuoto di Marija, che culla il suo bambino cantandogli la sua tragica ninnananna.

### Le tematiche principali

In *Mazepa*, quindi, quello che era stato l'interesse principale di Puškin, cioè l'ambito storico, viene completamente sacrificato in favore dello sviluppo dell'aspetto psicologico dei personaggi.

Le principali tematiche che emergono dall'opera, e che andremo ora ad affrontare, rientrano perciò in qualche modo tutte in quest'ambito, come il tema dell'amore e quello del tragico.

Essendo la relazione tra Mazepa e Marija la causa scatenante di tutte le vicende dell'opera, non è difficile intuire come il tema dell'amore giochi un ruolo fondamentale nel lavoro di Čajkovskij. Questo però non deve essere inteso solamente come l'amore passionale tra la ragazza e l'etmano, ma anche come l'amore genitoriale dei Kočubej per Marija e, viceversa, l'amore filiale di lei per loro; è l'amore puro e incondizionato che Andrej nutre per la ragazza e quello fraterno che lei nutre per lui. Sembra quindi essere Marija il centro di questo tema, ma in realtà la possiamo considerare, in un certo senso, il centro dell'opera intera: sono innegabili la simpatia e l'empatia che il compositore provava nei suoi confronti, e, avendo eliminato il filone storico, la figura di Mazepa risulta marginalizzata, e viene osservata in funzione di come interagisce con Marija e la sua famiglia.

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 87.

Questo non stupisce particolarmente, dato che nella musica russa sono generalmente le donne a essere custodi dell'idea dell'amore, ma questo caso risulta particolare per il comportamento peccaminoso della ragazza. Se in *Poltava*, però, Marija ha scelto consapevolmente la via del peccato, qui risulta più una vittima innocente, trascinata da una passione che non riesce a controllare, che la porterà alla rovina. Se nella filosofia russa il centro dell'amore è la libertà, qui Marija non ha libertà di scelta, la passione l'ha stregata, la controlla, e la spinge verso una vita di decadenza morale che finirà con il portarla alla pazzia. Proprio perché in realtà è innocente, non riesce a convivere con le implicazioni del suo peccato, e questo la conduce alla pazzia.<sup>240</sup> Per seguire l'amore che provava per Mazepa, Marija ha rinunciato a tutto, alla sua famiglia e al suo onore, ed è disposta anche a sacrificare la propria vita, ma lo stesso non si può dire di lui. Se è vero che l'etmano dichiara di amare profondamente la ragazza, è altrettanto vero che non è disposto a sacrificare nulla per lei. Diversamente da Marija, Mazepa non è disposto a rischiare la propria vita per lei, e quando la incontra l'abbandona a sé stessa. È un amore egoista, passionale, ma di una passione diversa da quella di Marija, che, sebbene nel peccato, conservava una sua purezza d'intenti.

L'unico momento in cui Marija riesce a controllare la pulsione, prima incontrollabile, che la spingeva verso Mazepa, è quando l'altra sua forma di amore è messa in pericolo: fin da subito si è tormentata per i propri genitori, ma riesce ad agire solo quando l'etmano decide di far giustiziare Kočubej. Dalla morte del padre, con l'avvento della pazzia, riesce finalmente a vedere Mazepa per quello che è, cioè un vecchio turpe e sporco di sangue; l'amore passionale, quello peccaminoso, che provava per l'etmano è come svanito, e ad emergere è quello più puro, per i genitori e per Andrej, che culla come un bambino. Secondo la saggezza popolare Dio userebbe la follia come punizione per i peccati commessi, ma qui può essere letta anche in un'ottica di liberazione dalla cecità, che era la passione per Mazepa.<sup>241</sup>

L'aspetto religioso ha un ruolo sottinteso, ma non secondario nella trama di *Mazepa*. La relazione tra l'etmano e Marija, tra padrino e figlioccia, era considerata all'epoca come un incesto, e di conseguenza come un peccato contro Dio; anche il torto che Mazepa fa a

---

<sup>240</sup> Е.О. Китаева, *Опера «Мазепа» П.И. Чайковского: концепт любовь и трагедия Мариш*, “Дом Бурганова. Пространство культуры”, п. 3, Москва, Музей классического и современного искусства “Бурганов-Центр”, 2009, pp. 142-150.

<sup>241</sup> Ivi, p. 147.

Kočubej è in un certo senso un peccato contro Dio, perché nella tradizione ortodossa la famiglia è una “piccola Chiesa”, e assume quindi una profonda sacralità.

Un altro tema che pervade l’intera opera è il tragico, concetto presente anche in molte altre opere di Čajkovskij, e che può essere osservato da punti di vista diversi.

Con il termine “tragico” si intende qui sia ciò che è riferito alla tragedia, nel senso teatrale del termine, sia ciò che è profondamente pervaso da un forte dissidio interiore, causato da qualcosa che non si riesce del tutto a controllare o a comprendere, e che causa indicibili sofferenze spirituali a chi lo vive.

Da un lato abbiamo la tragedia personale dei personaggi, in particolare Kočubej e Marija, che devono affrontare dei percorsi che li porteranno a vivere la sofferenza fino al suo punto più alto, che culmina con la morte, per uno violenta, per l’altra per pazzia. La morte svolge però, per entrambi, un ruolo catartico e di liberazione dalla sofferenza, che è fisica per Kočubej e emotiva per Marija. Come nel *Mazeppa* di Byron, non sembra esserci una gerarchia nel livello di sofferenza o nella sua dignità a seconda della tipologia. La profonda tragicità delle loro esistenze sta forse anche nel fatto che le sofferenze che affrontano sono causate dall’incapacità di controllare i propri sentimenti, che spingono uno alla ricerca di vendetta, e l’altra a seguire ciecamente un uomo che la porta alla dissoluzione morale. Nell’arte la tragedia viene spesso considerata come la forma di dramma più alta e incisiva,<sup>242</sup> e sicuramente il destino di Marija non può lasciare indifferenti.

La tragedia per Čajkovskij ha però anche un’accezione filosofico-religiosa, ed è da ricercare nelle sue convinzioni personali. Il compositore era un fermo oppositore del nichilismo, e riteneva che la vera tragedia del suo tempo fosse la “tragedia della fede”, l’allontanamento delle persone dalla loro parte più spirituale, intrinseca nell’essere umano, in favore di sempre mutevoli teorie filosofiche. La consapevolezza di essersi allontanati da Dio dovrebbe creare nel peccatore il senso di colpa, elemento imprescindibile per riuscire a superare la fase di tragicità in cui ci si trova.<sup>243</sup> In Čajkovskij, le mancanze di Mazeppa, di Marija e di Kočubej sono da considerare mancanze verso Dio, e da osservare nell’ottica di peccato e punizione. Questo sarebbe possibile solo grazie al libero arbitrio, che per-

---

<sup>242</sup> E. O. Китаева, *Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического*, Москва, 2010, pp. 61-62.

<sup>243</sup> Ivi, pp. 50-60.

mette a Marija di sbagliare, peccare contro Dio e contro la sua famiglia, e ritrovarsi immersa nella tragedia; la base del suo peccato però è l'amore, ed è solo per questo che, tramite la punizione, la ragazza riuscirebbe a raggiungere la salvezza.<sup>244</sup> L'amore di Mazepa invece non è puro, l'etmano è guidato dalla lussuria e dalle proprie ambizioni personali, e non sembra esserci quindi redenzione per lui dalla tragedia, che è rappresentata dalla battaglia di Poltava.

In quest'opera Mazepa risulta nel complesso un personaggio fortemente negativo, che oltre al tradimento politico, di cui lo spettatore conosce autonomamente la gravità, tradisce anche i sentimenti che aveva dichiarato di provare per Marija. Non si deve pensare che l'etmano mentisse nel dichiararle il suo amore, ma sicuramente non era forte quanto quello che la ragazza provava per lui. La vera forza motrice di Mazepa, soprattutto, è l'interesse personale, che lo spinge a fare ciò che serve per raggiungere i propri obiettivi, sia questo tradire un amico, Kočubej, il proprio zar, o abbandonare nella fuga colei che per amore suo ha sacrificato tutto ciò che aveva. A questo risultato ha sicuramente contribuito la mancanza di un narratore che medi la descrizione dei personaggi, dando a ogni lettore la possibilità di scegliere autonomamente la chiave di lettura da utilizzare, ma allo stesso tempo un ruolo importante lo ha avuto la lettura che Burenin e Čajkovskij hanno fatto di *Poltava*, il modo in cui l'hanno interpretata e il modo in cui hanno poi adattato alcuni aspetti che nel poema erano suscettibili di più interpretazioni in scene dal significato quasi univoco.

Nonostante sia l'interesse primario di questo capitolo, però, e sebbene *Mazepa* porti il suo nome, l'etmano non può essere definito il protagonista dell'opera in questione, e risulta nel complesso rivestire la stessa importanza di Kočubej: sono entrambi personaggi di forte rilievo, ma sempre secondari se paragonati alla vera protagonista di questo melodramma, Marija.

---

<sup>244</sup> Ivi, pp. 100-112.

## Conclusione

Guardando a posteriori questo lavoro, la domanda che ci si può porre è dunque “Chi fu, quindi, Ivan Mazepa? E cosa ha lasciato alla Russia e all’Ucraina di oggi?”.

Non esiste una risposta facile, da un lato ci si potrebbe limitare a guardare al primo capitolo, ricercare la verità storica, che è sicuramente un tassello essenziale, ma è sufficiente? In questo elaborato si è potuto vedere come in realtà coesistano tra di loro almeno quattro diverse versioni di Ivan Mazepa, e come, in un certo senso, siano tutte egualmente vere.

Mazepa è stato un uomo, un etmano dei cosacchi della Zaporizžja, e come tale un personaggio storico il cui studio deve essere portato avanti nel modo più obiettivo possibile, specialmente alla luce dei materiali che sono stati di recente, o saranno in futuro, rinvenuti.

Nel corso degli anni, come si è visto, l’analisi storica che si è fatta della sua persona è stata quantomeno imprecisa, quando non direttamente indirizzata politicamente, sia in ambito russo che in ambito ucraino.

È però ormai difficile considerare il Mazepa storico come “l’unico vero Mazepa”.

Byron, con il suo *Mazeppa*, ha cercato di portare nell’Europa occidentale il mondo cosacco, ma soprattutto l’essenza dell’etmano come eroe romantico, e per molto tempo chi, a Occidente, conosceva Mazepa, conosceva la versione che Byron aveva creato di lui. Mazeppa qui non è l’etmano, è solo un uomo che ha sofferto, ma che si è preso la sua vendetta; è ben lontano dall’essere un modello morale, eppure riesce ad affascinare il lettore. La differenza sta probabilmente proprio nell’obiettivo di Byron, che non era creare un cattivo tradizionale, ma un eroe romantico, con le sue luci e le sue ombre.

Anche in Russia la visione comune dell’etmano è stata veicolata dalle opere d’arte esaminate, *Poltava* di Puškin e *Mazepa* di Čajkovskij.

Sebbene, come già visto, non sia stato particolarmente apprezzato dalla critica, il ritratto che il poeta ha creato di Mazepa è quello che ancora oggi nella narrazione comune è considerato come autentico. In Puškin, Mazepa è il traditore per eccellenza, un novello Giuda, un manipolatore, e il consistente dibattito visto nel terzo capitolo sull’effettivo

punto di vista personale del poeta per le posizioni dell'etmano, sebbene interessante, si rivela essere in un certo senso futile.

Il giudizio di Puškin, in realtà, è lontano dall'essere così negativo e univoco. Nel creare il suo personaggio il poeta ha infatti bene in mente la complessità del suo carattere e del suo ruolo. Oltre a essere un uomo, Mazepa è anche un etmano, e ha delle responsabilità anche nei confronti del suo popolo, intendendo sia chi è a conoscenza del suo piano, e rischi quindi la propria vita a sostenerlo, sia chi non lo è, ma beneficerebbe della tanto agognata libertà. In questo senso, la tragedia di Mazepa è quella di un uomo di stato, che a volte è costretto a sacrificare la propria felicità per quello che considera essere il bene più grande. Ciò, ovviamente, non significa che lo sia sul serio, o che Puškin ritenesse la sua posizione corretta, ma sicuramente non poteva che comprendere il desiderio di libertà e indipendenza che sottostava all'impazienza dei cosacchi.

Indipendentemente dalle sue discusse opinioni personali, che sono sicuramente un interessante spunto di analisi in ambito letterario, se si osserva però il fenomeno di Mazepa da un punto di vista culturale, ciò che conta è come l'opera sia stata interpretata e interiorizzata dal grande pubblico, e su questo non sembrano esserci particolare dubbi. I toni aspri del narratore, richiamanti il modo in cui Mazepa era descritto nell'anatema lanciato contro di lui, hanno sedimentato nell'immaginario collettivo russo l'idea di Mazepa come sommo traditore, mentre Čajkovskij ha aiutato a sottolinearne la bassezza morale.

Paradossalmente la versione dell'etmano che è stata maggiormente apprezzata (anche se non è la più diffusa) è quella dove lui emerge più negativamente, cioè quella di Čajkovskij. Il Mazepa di Čajkovskij è un personaggio fortemente negativo, probabilmente la versione peggiore di lui in assoluto, perché il compositore ha messo in risalto l'aspetto morale, ciò che per lui importava veramente. In Byron la deviazione dalla morale comune non crea un giudizio così negativo, anzi forse avvicina i lettori a una figura altrimenti troppo lontana, e in qualche modo li affascina. Ciò che stava più a cuore a Puškin, invece, era l'aspetto del tradimento politico, che a seconda delle proprie opinioni in materia può essere visto in modo più o meno forte. In Puškin Mazepa ha una condotta moralmente riprovevole per confermare la sua negatività, già stabilita dal tradimento dello zar. In *Mazepa*, oltre a non avere rilevanza l'aspetto politico, manca la percezione del peso delle

decisioni che l'etmano deve affrontare per quello che vede come un bene "più grande", e di conseguenza ogni sua scelta è guidata solamente da fini egoistici.

Il dibattito storiografico, ovviamente, si è affinato dai tempi di Puškin, ma resta lontano dalla percezione comune, che, in Russia, vede in Mazepa il grande traditore, che è quasi stato la rovina dell'Impero. In Ucraina invece, in particolare alla luce degli eventi degli ultimi anni, che hanno risvegliato forti sentimenti nazionalisti, la figura di Mazepa viene vista maggiormente come quella di uomo con il sogno di dare l'indipendenza alla sua terra.

Sicuramente la forte strumentalizzazione politica che ha subito, da ambo le parti, non ha aiutato l'apprezzamento della sua figura, che per queste ragioni risulta spesso troppo ambigua e controversa.

Mazepa non fu solo un uomo, fu anche un simbolo, un personaggio, e forse lo è ancora. Basti pensare che nel 2002 venne presentato al festival del cinema di Berlino il film *Molytva za het'mana Mazepu*, di Jurij Illjenko, un film ucraino in cui l'etmano viene descritto come un patriota indipendentista ucraino, a scapito ovviamente della figura di Pietro il Grande, sul quale il giudizio è abbastanza negativo.

Ormai è un vero e proprio simbolo di indipendenza nazionale, al punto da essere raffigurato sulla banconota da 10 hryvnja.

Da parte russa, invece, nel 2009, in occasione del tricentenario della battaglia di Poltava, l'allora sindaco di Mosca, Jurij Lužkov, lesse in pubblico una poesia<sup>245</sup> scritta da lui nella quale invitava i "novelli Mazepa" a non incitare le ostilità tra Russia e Ucraina; questo ovviamente sottintende una percezione di Mazepa fortemente negativa, non solo come traditore, ma come grande divisore, una delle cause primarie dell'allontanamento dei due popoli.

---

<sup>245</sup> Per maggiori informazioni si veda BBC Русская Служба, [https://www.bbc.com/russian/russia/2009/07/090713\\_luzhkov\\_poltava](https://www.bbc.com/russian/russia/2009/07/090713_luzhkov_poltava) (ultimo accesso: 29/10/2019), per il testo completo si veda РИА Новости, <https://ria.ru/20090710/176916632.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).





## Bibliografia

### Fonti in lingua russa

Пушкин, Александр Сергеевич, *Полтава*, in Пушкин, Александр Сергеевич, *Полное собрание сочинений*, том 5, Москва-Ленинград, Издательство Академий наук СССР, 1948, pp. 15-98.

Чайковский, Петр Ильич, *Мазепа*, Москва, Музыка, 1989.

Чайковский, Петр Ильич, *Мазепа. Оркестровая партитура*, Москва - Ленинград, Юргенсон, 1989.

### Fonti in altre lingue

Byron, George Gordon, *Mazeppa*, London, John Murray, 1819.

Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Poltava*, in Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Poemi e Liriche*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, pp. 251-298.

### Studi in lingua russa e ucraina

Баскин, Владимир Сергеевич, *И. П. Чайковский. (Очерк его деятельности)*, Санкт Петербург, Издание А. Ф. Маркса, 1895.

Белинский, Виссарион Григорьевич, *Полное собрание сочинений*, том 7, Москва, 1995, p. 798.

Гетоева, Л. К., *Роль А. С. Пушкина в развитии русской и национальной музыки*, “Полилингвальное образование как основа сохранения языкового наследия и культурного разнообразия человечества”, Издательство СОГПИ, n 5, 2014, pp. 46-54.

Жирмунский, Виктор Максимович, *Байрон и Пушкин*, Ленинград, Наука, 1987.

Зенгер, Татьяна Григорьевна, *Николай I — редактор Пушкина*, “Литературное наследство”, Журнально-газетное объединение, n. 16-18, 1934, pp. 513-536.

Измайлов, Николай Васильевич, *Пушкин в работе над "Полтавой"*, in Измайлов, Николай Васильевич, *Очерки творчества Пушкина*, Ленинград, Наука, 1975, pp. 5-124.

Китаева, Елена Олеговна, *Опера «Мазепа» П.И. Чайковского: концепт любовь и трагедия Марии*, “Дом Бурганова. Пространство культуры”, n. 3, Москва,

Музей классического и современного искусства “Бурганов-Центр”, 2009, pp. 142-150.

Китаева, Елена Олеговна, *Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического*, Москва, 2010.

Костомаров, Николай Иванович, *Руина. Мазепа. Мазепинцы*, Москва, Чарли, 1995.

Кравченко, Володимир, *Іван Мазепа в українській історичній літературі XVIII та першої чверті XIX ст.*, in *Україна, Імперія, Росія. Вибрані статті з модерної історії та історіографії*, Критика, 2011, pp. 277-298.

Макарова, А. Л., *Тема преступной совести в русской опере: монолог Мазепы*, in Коробова, А. Г. (a cura di), Городилова, М. В., Серебрякова, Л. А., *Творчество Родиона Щедрина в контексте времени*, Уральский государственный консерватория имени М. П. Мусоргского, 2013, pp. 111-119.

Погосян, Елена, *И. С. Мазепа в русской официальной культуре 1708 – 1725 гг.*, in Giovanna Siedina (a cura di), *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura e società*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 315-329.

Прозоров, Юрий, *Полтава. Из лекций об А. С. Пушкине*, in Егоров, Борис Федорович, *Острова любви БорФеда. Сборник к 90-летию*, Санкт Петербург, Росток, 2016, pp. 734-745.

Синяговская, Людмила Миколаївна, *Опера П. И. Чайковского «Мазепа»: от исторической поэмы к лирико-психологической драме*, in *Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність*, Суми – Тростянець, Фабрика друку, 2014, pp. 102-105.

Ушуллу, Илья Ильич, *оперная и романсная музыка П. И. Чайковского: жанрово-стилистические параллели*, “Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики”, п. 7, Грамота, 2012, pp. 202-206.

Шамбаров, Валерий Евгеньевич, *Петр и Мазепа. Битва за Украину*, Москва, Алгоритм, 2015.

Яковенко, Наталія, *Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.*, Київ, Генеза, 1997.

## Studi in altre lingue

Alber, Jan, *The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry*, "AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik", Vol. 38, No. 2, 2013, pp. 107-127.

Bayley, John, *Pushkin and Byron: A Complex Relationship*, "The Byron Journal", vol. 16, 1988, pp. 47-55.

Blumberg, Arnold (a cura di), *Great Leaders, Great Tyrants?: Contemporary Views of World Rulers who Made History*, Wesport, Connecticut – London, Libraries Unlimited, 1995.

Briggs, A. D. P., *Alexander Pushkin. A Critical Study*, London and Canberra, Croom Helm, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble books, 1983.

Brogi Bercoff, Giovanna, *Mazepa, lo zar e il diavolo. Un inedito di Stefan Javorskij*, "Russica Romana", 7, 2000, pp. 167-188.

Brown, David, *Čajkovskij. Guida alla vita e all'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

Brown, David, *Tchaikovsky's Mazepa*, "The Musical Times", vol. 125, n. 1702, Musical Times Publications Ltd., 1984, pp. 696-698.

Burns, Virginia M., *The Narrative Structure of Pushkin's Poltava: Toward a Literary Interpretation*, "Canadian Slavonic Papers", vol. 22, n. 1, 1980, pp. 15-27.

Byron, George Gordon, *Lettera a John Murray da Venezia, 2 aprile 1817*, in Meneghetti, Nazzareno, *Lord Byron a Venezia*, Venezia, G. Fabbri di S., 1910.

Debreczeny, Paul, *Social Function of Literature. Alexander Pushkin and Russian Culture*, Stanford University Press, 1997, pp. 123-140.

Debreczeny, Paul, *The Reception of Pushkin's Poetic Works in the 1820s: A Study of the Critic's Role*, "Slavic Review", vol. 28, n. 3, Cambridge University Press, 1969, pp. 394-415.

Doak, Connor, *Poltava at 300: Re-reading Byron's Mazepa and Pushkin's Poltava in the Post-Soviet Era*, "Australian Slavonic and East European Studies", vol. 24, 2011, pp. 83-101.

Eubanks, Ivan, *Tragedy & Ethical Evaluation in Pushkin's Poltava*, "Pushkin Review", vol. 11, 2008, pp. 33-59.

Franco, Andrea, *Le due Nazionalità della Rus'. Il pensiero di Kostomarov nel dibattito Ottocentesco sull'identità ucraina*, Roma, Aracne, 2016.

Franson, Craig, “*Those Suspended Pangs*”: *Romantic Reviewers and the Agony of Byron's Mazeppa*, “*European Romantic Review*”, vol. 23, n. 6, 2012, pp. 727-743.

Gülderen-Krasniqi, Seniha; Okomuş, Salih, *A study of Lord Byron's The Turkish Tales in term of Orientalism*, “*Istanbul University Faculty of Letters Journal of Turkish Language and Literature*”, vol. 49, 2014, pp. 195-214.

Hough, Graham, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*, London, Duckworth and Co., 1960, p. 139.

Kamenskii, Alexander, *The Battle of Poltava in Russian Historical Memory*, “*Harvard Ukrainian Studies*”, vol. 31, no. 1/4, 2009, pp. 195-204.

Kregor, Jonathan, *Program Music (Cambridge Introductions to Music)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Leask, Nigel, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Lo Gatto, Ettore, *Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1959.

Manning, Clarence Augustus, *Hetman of Ukraine. Ivan Mazeppa*, New York, Bookman Associates, 1957.

Manzoni, Alessandro, Sforza, Giovanni (a cura di), *Scritti postumi di Alessandro Manzoni: la lettera sul Romanticismo*, Milano, Enrico Rechiedei, 1900.

Marshall, William H., *A Reading on Byron's Mazeppa*, “*Modern Languages Notes*”, vol. 76, n. 2, 1961, pp. 120-124.

Marinelli, Luigi (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi editore, 2004.

McColl, Robert Duncan, *Stirring Age: Scott, Byron and the Historical Romance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Miłosz, Czesław, *Storia della letteratura polacca*, Bologna, CSEO biblioteca, 1983.

Phillipson, Mark, *Alteration in Exile: Byron's Mazeppa*, “*Nineteenth-Century Literature*”, vol. 58, n. 3, 2003, pp. 291-325.

Poole, Gabriele, *The Byronic Hero, Theatricality and Leadership*, “*The Byron Journal*”, vol. 25, issue 1, 2010, pp. 7-18.

Prymak, Thomas M., *Mykola Kostomarov and East Slavic Ethnography in the Nineteenth Century*, "Russian History", 18, No. 2, 1991, pp. 163-186.

Prymak, Thomas M., *Recensione a Serhii Plokyh, ed. Poltava 1709: The Battle and the Myth*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012, "East/West: Journal of Ukrainian Studies", volume I, No. 1, 2014, pp. 95-97.

Prymak, Thomas M., *Recensione a T. Tairova Yakovleva, Mazepa*, Mosca, Molodaja gvardija, 2007; *Ivan Mazepa i rossiskaja imperija: Istorija "predatel'sta"*, Mosca, Centrpoligraf, 2011, "Journal of Ukrainian Studies", 37, 2012, pp. 194-197.

Prymak, Thomas M., *The Cossack Hetman: Ivan Mazepa in History and Legend from Peter to Pushkin*, "The Historian", 76, 2014, pp. 237-277.

Prymak, Thomas M., *Voltaire on Mazepa and early eighteenth century Ukraine*, "Canadian Journal of History", vol. 47, 2012, pp. 259-283.

Radyševs'kyj, Rostyslav, *Julius Slowacki e l'Ucraina*, trad. it. Brogi Bercoff, Giovanna, in Giovanna Siedina (a cura di), *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura e società*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 143-156.

Reiman, Donald H. (a cura di), *The Romantics Reviewed: Contemporary Reviews of British Romantic Writers. Part B: Byron and Regency Society Poets, Volume 5*, Abingdon; New York, Routledge, 2016.

Seaman, Gerald, *Pushkin and Music: A Poet's Echoes*, "The Musical Times", vol. 140, n. 1866, 1999, pp. 29-32.

Sentilles, Renée M., *Performing Menken. Adah Isaacs Menken and the Birth of American Celebrity*, Cambridge University Press, 2003.

Shaw, J. Thomas, *Pushkin's poetics of the unexpected: the nonrhymed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhymed poetry*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, Inc., 1994.

Siedina, Giovanna, *Un poema epico neolatino su Ivan Mazepa*, "Studi Slavistici", IV, 2007, pp. 85-115.

Stable, Jane, *Byron, postmodernism and intertextuality*, in: Drummond Bone, James (a cura di), *The Cambridge Companion to Byron*, Cambridge University Press, 2004, pp. 265-284.

Stapper, Léon; Altena, Peter; Uyen, Michel, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

L. Steiner, "My most mature poem": Pushkin's Poltava and the Irony of Russian National Culture, "Comparative Literature", vol. 62, n. 2, 2009, pp. 97-127.

Subtelny Orest, *Ukraine, a History*, Canada, University of Toronto Press, 2009.

Vickery, Walter N., *Three Examples of Narrated Speech in Puskin's Poltava*, "The Slavic and East European Journal", vol. 8, n. 3, 1964, pp. 273-283.

Voss, Tony, *Wild and Free: Byron's Mazeppa*, "The Byron Journal", vol. 25, January 1997, pp. 71-82.

Walicki, Andrzej, *I due volti di Aleksandr Herzen*, in Herzen, Aleksandr, *Il passato e i pensieri*, cit., p. XXXIII, vol. I, Einaudi-Gallimard, Torino, 1996.

Woldan, Alois, *A New Hero for Ukraine. Mazepa in Recent Ukrainian Publications*, in Brogi, Giovanna Elisabeth, Dyczok, Marta, Pachlovska, Oxana, Siedina, Giovanna (edited by), *Ukraine Twenty Years After Independence. Assessment, perspectives, challenges*, Roma, Aracne editrice, 2015, pp. 223-236.

## Sitografia

Выровцева, Екатерина Владимировна, *Эпическое и лирическое в поэме А. Пушкина "Полтава"*, "Вестник Самарского университета", n. 3, 2001, <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/2001web3/litr/200130601.html> (последний просмотр: 16.10.2019).

Кошелев, Владимир Аркадьевич, *Четыре «Мазепы» пушкинской эпохи*, «Філологічні науки», n. 2, 2016, <http://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2016/2/21.pdf>, (последний просмотр: 01.11.2019).

Чайковский, Петр Ильич, *Мазена*, Мариинский театр, Санкт Петербург, 09/06/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=sptIKjt75cI&t=11711s> (последний просмотр: 19.10.2019).

Нестерова, Татьяна Петровна, *Две "Полтавы"*, "Русская речь", n. 6, 2007, pp. 8-11, <http://russkayarech.ru/files/issues/2007/6/02-nesterova.pdf> (последний просмотр: 19.10.2019).

Accademia di Santa Cecilia, *Programma di sala del Concerto*, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 settembre 1996,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Cajkovskij/Cajkovskij-Mazeppa-testo.html> (ultimo accesso: 20/10/2019)

Byron, George, Cochran, Peter (a cura di), *Mazeppa*, <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf> (ultima visita: 06/06/2019).

CIUS, *Ukrainian Sources in Russian Archives on Ivan Mazepa*, CIUS-Archives, 11/05/2007, <http://cius-archives.ca/items/show/2055> (ultima visita: 26/03/2019).

De Luise, Fulvia, Farinetti, Giuseppe, *Lezioni di storia della filosofia*, Zanichelli editore, 2010, [https://online.scuola.zanichelli.it/lezionidifilosofia/files/2010/01/U11-L01\\_zanichelli\\_Filosofia-romantica.pdf](https://online.scuola.zanichelli.it/lezionidifilosofia/files/2010/01/U11-L01_zanichelli_Filosofia-romantica.pdf) (ultima visita: 04/09/2019).

Smyrniw, Walter, *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, <http://old.uocc.ca/pdf/reflections/Mazepa%20Life%20&%20Lit%20Final%20Draft%20web.pdf> (ultima visita: 2/11/2018).

## Opere di consultazione

Антонов, К. М., *Славянофилы*, in *Большая российская энциклопедия*, [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/3625152](https://bigenc.ru/domestic_history/text/3625152), (последний просмотр: 31.08.2019).

*Буренин*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/literature/text/1889256>, (последний просмотр: 21.10.2019).

Смолий, В. А., *Городовий отаман*, in *Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д*, Інститут історії України, Київ, Наукова думка, 2004, [http://www.history.org.ua/?termin=Gorodovy\\_otaman](http://www.history.org.ua/?termin=Gorodovy_otaman) (останній перегляд: 19.03.2019).

Соловей, Т. Д., *Надеждин*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/ethnology/text/2244283>, (последний просмотр: 31.08.2019).

Беспалова, А. Г., Герасименко, В. Я., *Костомаров Николай Иванович*, in *Большая Советская Энциклопедия (КО)*, р. 618.

Ивинский Д. П., *Пушкин*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/literature/text/3485181> (последний просмотр: 28.08.2019).

*Костомаров, Микола Іванович*, in *Велика Українська Енциклопедія*, [https://vue.gov.ua/Костомаров\\_Микола\\_Іванович](https://vue.gov.ua/Костомаров_Микола_Іванович) (останній перегляд: 12.04.2019).

Мицик, Ю.А., *Короткий опис Малоросії*, in *Енциклопедія історії України: Т. 5: Кон – Кю*, Інститут історії України, Київ Наукова думка, 2008, [http://www.history.org.ua/?termin=Korotkii\\_Opis\\_MalorosiI](http://www.history.org.ua/?termin=Korotkii_Opis_MalorosiI) (останній перегляд: 19.03.2019).

Попов, Ю. Н., *Киреевский*, in *Большая российская энциклопедия*, <https://bigenc.ru/philosophy/text/2066437>, (последний просмотр: 31.08.2019).

*Украина*, in *Этимологический словарь Макса Фасмера*, Москва, Астрель, 2004, [http://etymolog.ruslang.ru/vasmer.php?id=157&vol=4\\_](http://etymolog.ruslang.ru/vasmer.php?id=157&vol=4_) (последний просмотр: 13.01.2019).

Dobrovolskaja, Julia, *Grande Dizionario Hoepli Russo: Russo - Italiano / Italiano-Russo*, Milano, Hoepli Editore, 2011.

Gabrielli, Aldo (a cura di), *frase*, in *Grande Dizionario Hoepli di Italiano di Aldo Gabrielli*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2018.

Jobes, Gertrude, *Centaur (Kentaur, Kentauros)*, in *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols*, New York, Scarecrow Press, 1961, p. 303.

*Etmano*, in *Vocabolario Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/etmano/> (ultima visita: 07/12/2018).

Lo Gatto, Ettore, *Puškin, Aleksandr Sergeevič*, in *Enciclopedia Italiana (1935)*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-sergeevic-puskin\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aleksandr-sergeevic-puskin_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima visita: 28/08/2019).

Mackiw, Theodore, *Orlyk, Pylyp*, in *Internet Encyclopedia of Ukraine*, <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CO%5CR%5CO%5COrlykPylyp.htm> (ultima visita: 27/03/2019).

*Pedigree*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pedigree> (ultima visita: 09/07/2019).

*Savage*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/savage> (ultima visita: 08/07/2019).



*Savage*, in *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford University Press, 2010, p. 1358.

*Stanisław Poniatowski*, in *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Stanislaw-Poniatowski> (ultima visita: 08/10/2019).

*Troop*, in *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/troop> (ultima visita: 09/07/2019).

*Wild*, in *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford University Press, 2010, p. 1763.

Zakydalsky, Taras, Yavorsky, Stefan, in *Internet Encyclopedia of Ukraine*, <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CY%5CA%5CYavorskyStefan.htm> (ultima visita: 27/03/2019).



## Резюме

В этой дипломной работе были проанализированы жизнь Ивана Мазепа и три важнейших произведения, написанных о нем, т.е. *Мазепа* (1819) Байрона, *Полтава* (1828) Пушкина и *Мазепа* (1883) Чайковского.

**Глава I: Иван Мазепа.** Украина во второй половине XVII века сильно отличалась от представления, которое мы имеем о ней на сегодняшний день. Военные победы Богдана Хмельницкого против польского государства переустановили границы Украины, и гетман, чтобы защитить независимость от Польши, нашел защиту у царя Алексея Михайловича. Гетман и царь подписали Переяславский договор в 1654 году, но точные подробности документа пока неизвестны.

Украина тогда не являлась целой страной, как сегодня, а множественностью земли под государством Речи Посполитой (Галиция, Полесье, Правобережная Украина), Венгрии (Западные Карпаты), под царствованием Русского царства (Левобережная Украина, Запорожья, Слободская Украина) и Крымского ханства (Крым). Из этих территорий самая важная для нас – это Левобережная Украина, названная также «Гетманство», или «Малороссия».

Иван Степанович Мазепа родился 20 марта 1639 года в селе Мазепницы, в Правобережной Украине, из дворянской семьи. Он получил хорошее образование, учился в Киево-Могилянской академии и говорил на многих языках, и благодаря этому служил у двора короля Польша, Яна Казимира. После некоторого времени он вернулся домой, согласно легенде из-за любовного отношения с женой могущего мужчины, и там он женился и стал очень близким сотрудником гетмана Правобережной Украиной, Петра Дорошенко. Но в течение путешествия на юг некоторые запорожские казаки схватили его и послали к царю, которому Мазепа понравился. Мазепа начал новую жизнь в Батурине, в Левобережной Украине, стал советником гетмана Самойловича и, через несколько лет, унаследовал его место.

В роли гетмана, Мазепа охранял особенно интересы старшины и свои, давая им земли и власть в Гетманстве, но он также профинансировал многочисленные

культурные и религиозные деятельности, построил много библиотек, школ и церквей. Таким образом, культурная элита и духовенство его поддерживали, а простой народ жил в социальном неравенстве.

С годами Мазепу часто обвиняли в измене, но Петр I, ставший царем в 1689 году, никогда не верил этим обвинениям, а, напротив, считал Мазепу другом. Народное недовольство также вызвало восстание, которое, тем не менее, не получило успех.

При поддержке казацких войск, Петр начал свои военные действия, во-первых Азовские походы, а потом, в 1700 году, Северную войну против Швеции.

В то же время, в Правобережной Украине польская шляхта осуществляла действия, имеющие целью удаление казаков. Они решили не покориться и восстали, но Швеция захватила Польшу, и тогда Петр и Мазепа воспользовались случаем и соединили Правобережную и Левобережную Украину. После свержения Августа II, королем Польши стал Станислав Лещинский, с которым Мазепа начал тайную переписку. Сегодня ничего не осталось от этих писем, но кажется, что в начале Мазепа не думал об изменении. Тем не менее, битва Петра стали всегда дороже для казаков, которые понесли огромные потери, и царь хотел централизовать власть, отменив местные самостоятельности. Но решающим моментом являлся тот, когда Карл XII, король Швеции, пригрозил оккупировать Украину, а Петр отказался послать помощь. Тогда Мазепа принял решение связаться с Карлом, и сказал это некоторым очень близким сотрудникам, причём и Василию Кочубею.

Кочубей был полковником казацких войск и старым другом Мазепы, но таил обиду на него из-за отношения, которое у гетмана было с дочерью Кочубея, Матрена. Мазепа хотел жениться на ней, но отец не согласился, потому что гетман был крёстным отцом девушки. По этой причине Кочубей сразу пошел к царю, чтобы заявить на Мазепу, а Петр ему не верил, и казнил его. В то время, Карл был недоволен числом своих союзников, и начал переговоры с Мазепой, который использовал грозящую оккупацию в качестве оправдания, чтобы больше не послать Петру казацкие войска. Кстати, Мазепа казался тяжело больным, и наконец Петр решил вмешаться в Украину: когда гетман так и узнал, он сразу бежал в Батурин, приготовил город к осаде и заявил, что казаки будут сражаться вместе со шведами против Москвы.

Это потрясло Петра, который сразу назначил нового гетмана и предал Мазепу анафеме, и потом напал на Батурин, убив больше 6000 человек. После этого, большинство казаков решили не изменить Петра.

Единственная возможность для Карла и Мазепы – завоевать Полтаву, которая была стратегическим местом под русским владением. 8 июля 1709 началась полтавская битва, которую, по нескольким причинам, шведские войска проиграли; выжившие отошли на юг, и нашли защиту у Османской империи. Там, ослабевший болезнью и трудами, Мазепа умер 22 сентября 1709 года.

**Историография.** Фигура Ивана Мазепы – одна из более спорных украинской истории. В течение веков, с времён Петра I до СССР, официальная версия считала Мазепу врагом обоих русского и украинского народов, исследования о его жизни были нежелательны. Особенно в начале, новая личность гетмана была опоределена словом, в котором Мазепа был новым Иудой, изменником царя, а, вследствие, и Бога. Сильная взаимозависимость мирской и духовной власти придала анафеме, написанную киевским митрополитом, также юридическое значение. Однако, некоторые проповеди, будучи менее формальными, также признают щедрость действий, совершенных до предательства. Важность этих документов заключается в том, что они долгое время были единственными истоками, формирующими восприятие народных масс.

Историографический материал можно разделить на русский, украинский и из других странах. Долгое время в России не было заинтересования тем, чтобы писать о Мазепе или казачестве, а предпочтительно прославлялись подвиги Петра. Первым автором, заинтересовавшимся украинской историей, был Александр Ригельман. Несмотря на свою сильную преданность империи, он сочувствовал украинцам, но все же решительно осудил Мазепу за предательство. Крайне важной была также работа Дмитрия Николаевича Бантыша-Каменского, который сумел найти новые источники, в том числе письма, которыми обменивался с Матреной Кочубей. Хотя он опровергнул некоторые легенды о Мазепе, он был далек от объективности и не упустил случай критиковать его и хвалить Петра. Также другой известный автор, Валерий Евгениевич Шамбаров, резко критикует гетмана, заходя настолько далеко, что считает предательство как часть его природы. Современная ученая Татьяна Таирова-Яковлева придерживается иного мнения. В российских архивах она

нашла документы, которые заставили ее поверить, что Мазепа был верным субъектом, если только политическая ситуация не заставила его вести себя иначе. Эта позиция – необычная в российской историографии.

Даже в первых украинских работах Мазепа проявляет ярко выраженный негативный характер, вероятно, чтобы не привлекать критики со стороны центрального государства. Однако казаки и украинцы вообще исключены из этого процесса, так как пострадали бы только от выборов и неблагодарности гетмана. Самуил Величко также не жалел критики в адрес Петра, который не смог бы выполнить свое обязательство по защите Украины. Одним из произведений, оказавшим большое влияние на последующих авторов, является *Короткий опис Малоросії*. Это патриотическая работа, в которой Мазепа все еще выступает в роли предателя. Чтобы дистансироваться от него, Петр Симоновский даже приписывал ему польское происхождение, как и автор *Истории Русов*, которая сыграла решающую роль в формировании национальной идентичности Украины. Наверное, это был способ избежать цензуры. Самый известный автор исследования Мазепы – Николай Иванович Костомаров. Костомаров был важной фигурой в изучении украинской культуры и фольклора, и был представителем украинофильства. Костомаров имел доступ к неиспользованным источникам, и, несмотря на критическое отношение к Мазепе, его анализ всегда был объективным. Во время СССР Мазепа стал символом национальной свободы. Сегодня ученые, как Орест Субтельный и Сергей Плохий, считают его типичным автономистом XVIII века. За последние годы было написано много произведений, как исторических, так и более романических.

В Западной Европе за ним присматривали главным образом Даниэль Дефо и Вольтер. Дефо считал Мазепу предателем, который бросил своего союзника во время нужды. Вольтер, с другой стороны, оправдывал это законным стремлением к свободе.

**Мазепа в искусствах.** В течение лет история Мазепы была широко вымышлена, но уже в жизни были написаны стихи о его военных подвигах и великодушии.

После его смерти о нем были написаны многочисленные стихи, стихи и исторические романы, нарисованы картины с изображением легенды о его поездке на лошади, написаны оперы и поставлены конные спектакли. Среди наиболее важных работ – *Мазепа* Байрона, *Полтава* Пушкина и *Мазепа* Чайковского.

*Глава II: Мазепа. Лорд Байрон и казацкий гетман.* Джордж Байрон писал *Мазепу* во время своего пребывания в Венеции; он начал его 2 апреля 1817 года, но в это же время работал и над другими сочинениями, и закончил его только в сентябре 1818 года.

Среди произведений Байрона, *Мазепа* – одно из самых недооцененных и непонятых критиками. Одни оценили концентрацию внимания на некоторых элементах и живые и реалистичные описания, а другие считали, что стихотворение оказалось неудовлетворительным и скучным. Важным элементом дискуссии была боль, которая здесь является не только духовной, как это типично для романтизма, но и физической, и для некоторых критиков снизила бы уровень поэмы. Но часть вины за неудачу *Мазепы* лежит на Байроне, который успехом *Дон Хуана* омрачил свою другую работу. Для этой работы Байрон вдохновился анекдотом о дикой поездке на лошади, которую Вольтер описал в *Истории Карла XII*. Большую часть информации Вольтер получил от Станислава Понятовского, поляка, который был союзником Карла во время Северной войны. Некоторые исторические неточности, такие как польское происхождение *Мазепы*, можно проследить до него. История поездки на лошади, напротив, кажется, была придумана, а затем упомянута Понятовским с целью унижить *Мазепу*.

Однако ученые полагают, что Байрон использовал и другие источники, и это вероятно, потому что писатель был очень внимателен к исторической достоверности своих произведений. Интерес Байрона к истории чист и не связан с национализмом, как это часто бывало в романтизме. Для того чтобы сделать исторический фон интересным, поэт должен составить сюжет, который будет интересен публике, но без претензий на то, чтобы заставить ее поверить, что это правда.

Как и многие другие романтики, Байрон очень интересовался Востоком и экзотикой. Основными темами, рассматриваемыми в тексте, являются контраст между случайностью и судьбой, тема любви и мотив коней.

С первых же строк можно понять, насколько важна в стихотворении тема судьбы. Если для Байрона история кажется случайной, из высказаний *Мазепы* принимается, что он чувствует себя частью более важного плана. Все его переживания и спасение девушкой заставили его поверить, что Провидение направляет его по

пути. Многие элементы в Мазепе напоминают *Сказание о старом мореходе* Кольриджа, а то, что отличает их, это моральный элемент. У Кольриджа моряк ищет искупления за свой грех, а Мазепа не раскаивается в содеянном, и его история на самом деле имеет функцию катарсиса.

В поэме Мазепа рассказывает Карлу о своей любви к Терезе, жене польского графа, и о том, как его наказали, когда муж раскрыл их любовную связь, но на самом деле о ней мало говорят. Ее роль в тексте заключается в том, чтобы подчеркнуть различие в характере Мазепы и Карла, который является рациональным и невозмутимым человеком. Байрон не хочет говорить о большой любви, но хочет показать великую способность Мазепы любить, необходимый элемент в романтическом герое. Критики долго обсуждали правдивость чувств Мазепы к Терезе, иногда сравнивая их с почти животной страстью, которую, следовательно, можно назвать мимолетной. На самом деле, его любовь страстна, но и чиста, и доказательством тому является тот факт, что ее помнит даже через столько лет.

В этом тексте очень важную роль играет также лошадь. Лошадь здесь является и символом свободы, и жертвой, она с одной стороны мучитель, а с другой – жертва. Первая лошадь, которую мы встречаем, это лошадь Карло. Ее функция в повествовании – показать различные отношения короля и гетмана со своими животными. Из самого начала мы видим, что Мазепа отличается от других, и пока они отдыхают, он первым делом заботится о своей лошади, кормит ее и готовит к ней приют. Связь между гетманом и лошадью настолько сильна, что их часто описывают одними и теми же прилагательными.

Когда он впервые видит лошадь, которая отвезет его в Украину, причиняя ему огромные страдания, Мазепа не может не восхвалять ее красоту и дикую силу. Лексические решения Байрона часто смешивают человеческий и животный миры, облагораживая последний в ущерб первому. Получается, что Мазепа уважает не только свою лошадь, но и всю природу, с которой он сталкивается в своем путешествии, вновь напоминая поэму Кольриджа.

*Мазепу* часто называют историей выживания, но на самом деле это история возрождения. Молодой паж умер вместе с лошадью, которая перевозила его, оставляя место новому человеку, будущему гетману Украины.



Во всяком случае, главный герой этой работы – Мазепа. Мы встречаемся с ним в его старости, он человек, который прожил много приключений, измотанный жизнью, он теперь стойчески относится к трудностям. Но он также щедрый, страстный человек, который научился контролировать свои инстинкты. В юности он беззаботный, красивый мальчик, который смело сталкивается с приключениями, происходящие с ним в жизни. По сути, Мазепа – романтический герой, проникательный и умный, который, однако, живет в глубоком одиночестве и не сумеет достичь счастья. Но он также байронский герой, и поэтому обязан нам аурой таинственности и темным прошлым, которые, однако, скрывают чистую душу.

*Глава III: Полтава. Мазепа, Пушкин и цари. Полтава*, наверное, одна из наименее оцененных и непонятных работ Пушкина. Поэт написал её в 1828 году, в течение нескольких дней, в то время, когда его искусство переживало период перемен.

**Пушкин, жанр и критика.** В молодости Пушкин бывал в литературных кругах, которые интересовались не только искусством, но и политико-социальной сферой. То, что происходило в этих кругах, было настолько секретно, что он сам, хотя и был членом этих кругов, не знал о революционном проекте декабристов. Однако, несмотря на то, что он не участвовал активно, его тексты и стихи вдохновляли многих революционеров. Во время восстания декабристов, более того, Пушкин уже находился в изгнании из-за писем, а царь Николай I вернул его только в 1826 году. При встрече в Москве царь и поэт договорились о дальнейших шагах Пушкина в его карьере, которая больше не будет подвергаться общей цензуре, а будет подотчетна только царю. Целью Николая было развитие русской национальной культуры: как Петр создал империю политически, так он хотел построить ее с культурной точки зрения.

Пушкин не стал внезапно преданным подданным, но он, безусловно, был более рефлексивным и умеренным. Несомненно, на его сближение с царем повлияла и перспектива написания такого текста, как *Полтава*, который мог бы сформировать умы и культуру целого народа. Эта поэма была очень важна для поэта, кото-

рый, помимо историко-национального интереса, хотел ответить на *Мазепу* Байрона. Этой же работой он также хотел, скрытно, почтить память некоторых своих друзей декабристов и защитить себя от обвинений в измене.

*Полтава* – результат переходного периода, сочетающий в себе классическое обучение Пушкина, романтическую поэзию и первые намеки на реализм. Поэма одновременно романтическая и эпическая, но с особым акцентом на событиях близкого времени, которые, однако, сыграли фундаментальную роль в создании Российской империи. Полтавская битва здесь становится почти мифологической и принимает на себя элементы божественного предопределения через фигуру Петра, избранного Богом.

Полтава не имела успеха ни у публики, ни у критиков, которые считали персонажи исторически неточными, и что текст был слишком длинным и, прежде всего, неорганичным. Исторический вопрос является центральным, поскольку в русском бессознательном исторический персонаж Мазепы полностью соответствует литературному характеру Пушкина. Часть событий, связанных с битвой, в целом верна, а история отношений с Марией Кочубей придумана.

**Структура.** Текст начинается с эпиграфа, взятого из *Мазепы* Байрона, которым автор декларирует желание ответить английскому поэту, а также сразу же поясняет, что настоящим победителем является Петр. Возможно, таким образом Пушкин хотел защитить себя от возможных слишком положительных интерпретаций характера Мазепы.

Затем поэт пишет посвящение, где он говорит от себя, и которое почти наверняка посвящено Марии Раевской, его близкой подруге, жене сосланного декабриста. Наверное, имя Мария, а не Матрена, вдохновлено ею.

Содержание поэмы разделено на три песни. Первая песня составлена в разнообразном стиле, и Пушкин использует несколько типов речи, таких как косвенная речь, прямая речь и несобственнопрямая речь. Плюрализм стилей также отражает широкое разнообразие содержания, представляя, как воспоминания о прошлом, так и предвидение будущего. Во второй песне описывается поведение и действия персонажей, и используется множество диалогов. Третья песня посвящена Полтавской битве, имеет более эпический стиль и создает почти театральный эффект.

Повествовательный дискурс давал Пушкину возможность выразить точку зрения персонажей, но отдаляя себя от них. Кроме того, он часто использует прямую речь, вставляя многочисленные диалоги и монологи. Тот факт, что персонажи говорят что-то, необязательно означает само по себе, что это правда. Читатель сам решает, верить ли ему и как судить о том, что он читает. Таким образом, Пушкин, вероятно, хочет дать возможность понять положительные стороны Мазепы не говоря лишнее.

Остальная часть текста передается двумя рассказчиками. Первый – лирический рассказчик, который фокусируется на отношениях между Мазепой и Марией. Он – романтический рассказчик, и иногда его называют байронским. Второй – историко-имперский рассказчик, который очень идеологизирован и вмешивается, в основном, в политическую или боевую часть. Его цель – возвысить Петра, даже в ущерб объективности его слов. Но объективности нет не только к Мазепе, на которого нападают больше, чем необходимо, но и к Петру, идеализированному и представленному через стереотипы.

Принцип разнообразия, который присутствует во всем тексте, должен применяться не только к содержанию, но и к структуре. Это можно увидеть, например, в организации рифм, где время от времени, неожиданно, несколько строк остаются непарными.

**Действующие лица.** Стихотворение не начинается с рассказа о приключениях Мазепы или его описания, а вместо этого рассказывает о Василии Кочубее, его идеальной жизни, его богатстве и прекрасной дочери. Как типично в фольклорной поэзии, эти элементы вводятся не утверждениями, а через отрицания. Наверное, Кочубей появляется первым, потому что он играет роль морального компаса, с которым сравнивают других персонажей. Он кажется любящим отцом и верным подданным, который своей жизнью платит верностью царю. На самом деле, он мстительный человек, который, притворяясь, не прощает ни Мазепу, ни свою дочь, и в его плане отомстить ему помогает и жена.

Некоторые ученые также сомневаются, что его боль связана с отцовской любовью, и они видят только человека, который был ранен в гордости за то, что был лишен одной из своих собственности. Пушкин также не одобряет его гордость, которая приводит его к гибели. Критическое видение Кочубея исчезает во второй

песне, когда мы приближаемся к его казни, и уступает место более идеализированной версии его, где он даже готов простить врага. Его дочь, Мария, наверное, самый важный персонаж во всей поэме. В отличие от других персонажей, она не может быть классифицирована как "хорошая" или "плохая", и не противопоставляется никому.

Ее первоначальное описание является традиционным, полным клише о ее красоте и привлекательности. Но ее действия необычны для персонажа, который кажется таким стереотипным. После того как она отвергла всех женихов, выясняется, что она влюблена в гетмана, друга своего отца и её крестного отца, который является старым и сильным мужчиной.

Здесь мы впервые встречаемся с Мазепой. Мужчина хотел бы жениться на Марии, но родители категорически отказывались, и она решила бежать ночью. За эти поступки Мария должна быть морально осуждена, но, несмотря на ее грехи, ее душа чиста, и читатель может чувствовать к ней только сочувствие. Мария символизирует идеал земной женщины, которая совершает ошибки, но все равно чиста. Любовь Марии к Мазепе настолько сильна, что она готова пойти с ним на виселицу, и когда она узнает, что он приговорил ее отца к смерти, она не может в это поверить. Боль от смерти отца и предательства, от которой она страдала, настолько сильна, что приведет ее в безумие.

Мазепа в начале представлен в позитивном ключе. Он стар, но умеет любить силой молодого человека, и его чувства кажутся искренними. Из отказа Кочубея, однако, мы узнаем слова, которые будут определять образ Мазепы для всего стихотворения: он бесстыдный, нечестивый и, особенно, злой.

По словам его молодых и нетерпеливых казаков, гетман уже стар и отказывается выступать против Петра, как они хотели бы. Тем не менее, даже в момент, когда подчеркивается верность Мазепы, исторический рассказчик берёт слово, чтобы вспомнить, как гетман в действительности является кровавым манипулятором. В народной памяти этот отрывок содержит окончательное суждение Пушкина о Мазепе.

Гетман, однако, является гораздо более сложным персонажем и несет ответственность не только перед Марией, но и перед своим народом, которому он хочет дать свободу. Для достижения своих целей он притворяется больным, но вскоре

понимает, что решение перейти на сторону Карла было ошибочным. Но уже слишком поздно, и осталось только сражаться всеми силами.

В своем решении предать, Мазепа был слепым, так и Петр и Мария, которые доверяли ему. Мария ослеплена не только любовью, но и безумием, наказанием за свой аморальный выбор. Хотя мы знаем, что это неправда, судьба, которую рассказчик описывает для Мазепы и Марии, драматична.

**Глава IV: Мазепа и Чайковский. Гетман в мелодраме.** Мазепа Чайковского следует события *Полтавы* Пушкина, но на самом деле они отличаются больше, чем кажется. Либретто было написано Бурениным и прибыло до Чайковского через директора консерватории, в которой он учился. Интерес к Мазепе у композитора начался в 1881 году, но составление оперы было долгим и непостоянным процессом.

Опера была поставлена одновременно в Москве и Санкт-Петербурге в феврале 1884 года и имела огромный успех. Тем не менее, его было очень трудно найти ее в театрах, как это бывает и до сих пор.

*Полтава*, однако, лишь одно из многих произведений Пушкина, транспонированных в музыку или инсценированных в театр. Его работы были идеальны для этого благодаря своей структуре, полной внезапных изменений сцены, и музыкальному языку.

**Построение и анализ.** *Мазепа* – это работа в трех действиях. Первое действие состоит из двух картин, второе из трёх, а третье из одного.

Чайковский вообще бросает анекдот о дикой поездке на лошади Байрона, хотя на самом деле думал о нем, когда писал увертюру. Пока *Полтава* является эпической поэмой, Чайковский концентрирует свое внимание на психологическом аспекте своих героев. По этой причине он решает отказаться от политического сюжета и битвы, а вместо этого сосредоточиться на отношениях между Мазепой и Марией.

Некоторые различия оказывают сильное влияние на конечный результат. Одним из них является характер Андрея, который гораздо более развит, чем влюбленный в Марию казак в *Полтаве*. Другим примером является сцена пыток Кочубея,

после которой Орлик отправляется к Мазепу, чтобы сообщить о том, что он нашел. Это исключает любые сомнения о том, знал ли гетман о пытке.

В целом, в Мазепе достоинства и недостатки персонажей кажутся увеличенными, чтобы публика могла лучше их понять. Здесь тоже Мария играет ведущую роль, и композитор ей очень симпатизирует.

Первое действие начинается с хором девушек, приглашающих Марию поиграть с ними, но она отказывается. Отмечен ее переход от детства к взрослой жизни. Именно она, оказавшись в саду, впервые упомянула гетману, и призналась, что любит его. Как и в предчувствии, и она, и Андрей убеждены, что ее любовь станет причиной ее гибели.

Когда приезжает Мазепа, он сразу же кажется более высокомерным, чем был в *Полтаве*, и, делая предложение жениться на Марии, иногда почти издевается над Кочубеем. Между двумя мужчинами разгорается ссора, которая заканчивается только тогда, когда Мария говорит, что любит Мазепу и решает пойти с ним. Слова гетмана, однако, создают впечатление собственничества по отношению к Марии, а не любви.

После отъезда Марии родители организуют свою месть, и Кочубей рассказывает о планах Мазепы предать царя. Они решают отправить Андрея в Москву, чтобы разоблачить изменника.

Во втором действии Орлик пытается Кочубея, чтобы найти, где он прячет свои сокровища, тем самым демонстрируя, что Мазепа был заинтересован не только Марией, как он сказал. Тем временем Мазепа находится во дворце и, с прекрасным монологом, позволяет нам ощутить беспокойство его души. После того как Орлик рассказал ему о результатах своей работы, Мазепа приказал подготовить все необходимое для казни на следующий день.

На сцене появляется Мария, которая выглядит расстроенной, потому что считает, что любимый ее больше ее не любит. Марию часто сравнивают с голубкой, что указывает на ее глубокую чистоту души. Дуэт Марии с гетманом очень нежный: он признается, что любит ее, и, чтобы она не страдала, решает рассказать ей о своем плане предать Петра. Она в восторге от того, что ее любимый будет править землей родины, и заявляет о своей готовности следовать за ним до самой смерти.

Однако вскоре после отъезда Мазепы приезжает мать Марии, Любовь. Мать там, чтобы умолять ее спасти отца, потому что она убеждена, что дочь знает, что случится.

Следующая картина – сцена казни – наименее ценна всей оперы, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения музыки. С персонажем пьяного казака композитор пытается вставить элемент реализма, но в целом результат – провал. Марш, который сопровождает Кочубея на виселицу, заслуживает высокой похвалы. Там мужчина молится о своих грехах с покаянием, и перед тем, как жена и дочь приедут, его казнят.

Третьей картине предшествует симфоническая сцена Полтавской битвы.

Вдруг в сад Кочубея приезжает Андрей, который вернулся, чтобы еще раз видеть места, где он был счастлив, со своей возлюбленной Марией. Он тоже хотел отомстить Мазепе, но гетман сбежал из битвы, прежде чем они смогли встретиться. Единственное его желание сейчас – видеть Марию в последний раз.

В этот момент прибывают также Мазепа и Орлик, спасаясь бегством от боя, и Андрей пытается напасть на них, но ему не получится. Чтобы защитить себя, гетман застрелил его.

Вдруг из леса выходит Мария. Очевидно, она запуталась и убедилась, что ее родители спят. Теперь уже совершенно сумасшедшая, и не узнает того гетмана, которого она так сильно любила. Мазепа хотел бы вести ее с собой, но в конце концов он оставляет ее там.

Девочка, теперь одна, видит Андрея умирающим, но путает его с ребенком и поет ему колыбельную. Многие версии заканчиваются именно так, но на самом деле Чайковский написал заключительную сцену. В ней девушки из начала находят Марию, которая ласкает труп Андрея. Когда она их видит, она вспоминает, что они попросили ее поиграть на реке, к которой она подходит и в которую бросается.

Это окончание, которое является еще одним элементом реализма, было так мало оценено, что оно часто даже не встречается в либретто.

**Основные темы.** Основные темы Мазепы сфокусированы на психологической сфере персонажей и являются темой любви и трагедии.

Вся работа вращается вокруг отношений между Марией и Мазепой, но это не единственный вид любви, который влияет на сюжет. Родительская любовь к Марии, и ее любовь к ним, и любовь Андрея к Марии так же важны, как и страстная любовь между Марией и Мазепой. Мария является истинным фокусом этой работы. Это, однако, не удивительно, поскольку в русской традиции именно женщины играют роль носительниц идеи любви.

В отличие от *Полтавы*, здесь Мария рассматривается как невинная жертва, которая не может контролировать свою любовь к Мазепе. Её грех – это не выбор. Безумие связано именно с ее невиновностью, потому что она не может жить с последствиями своих действий. Чистота души Марии также видна из колыбели Андрея, которую она видит как ребенка.

В отличие от нее, Мазепа не хочет рисковать всем ради своей любви, до такой степени, что бросает ее. Его любовь не чиста, он эгоистичен и греховен.

Вся работа пронизана трагедией, которую можно наблюдать с разных точек зрения. С одной стороны, это личные трагедии Марии и Кочубея, которые ведут их на путь страданий и даже смерти.

Для Чайковского, тем не менее, трагедия также имеет сильное религиозное значение. Композитор считал, что настоящей трагедией его века была "трагедия веры", и что боль возникла из-за отчужденности от Бога. Чувство вины является важнейшим элементом преодоления трагедии.

В этой работе Мазепа является сильно негативным персонажем, худшим из трех произведений. Это связано не с политическим предательством, а с личным предательством. В Мазепе, гетман действует только из собственных интересов, и готов на все, чтобы достичь своих целей.