Valeria Turra

VARIAZIONI SU UN SORBO RAMATO: NOTE SULL'USO ORFICO DEL SIMBOLO IN *DOKTOR ŽIVAGO*

Abstract - A research into the typology and the meaning of the symbolic structure of the novel *Doktor Živago*.

Key words - Boris Pasternak, Doktor Živago, Orpheus, Symbol, Rowan tree.

Riassunto - Un'indagine sulla tipologia e il significato della struttura simbolica del romanzo *Doktor Živago*.

Parole chiave - Boris Pasternak, Doktor Živago, Orfeo, Simbolo, Sorbo.

E non devi recedere d'un solo
briciolo dalla tua persona umana,
ma essere vivo, nient'altro che vivo,
vivo e nient'altro sino alla fine.

(Boris Pasternak) (1)

È acquisizione degli studiosi che nella struttura di *Doktor Živago* sia operante una rete simbolica che rimanda a una serie di figure mitico-archetipiche, non solo strettamente letterarie: nel saggio *L'Amleto di Boris Pasternak* (2) Vittorio Strada, dopo aver sottolineato la vicinanza sussistente fra il romanzo di Pasternak e *Master i Margarita* di Michail

(1) B. Pasternak, *Essere rinomati non è bello*, in Id., *Poesie*, Introduzione e versione di A.M. Ripellino. Con un saggio di C.G. De Michelis, Torino, Einaudi, 2001, pp. 476-479 (vv. 25-28).

(2) Si può leggere in V. Strada, *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 269-276.

Bulgakov – vicinanza che consiste principalmente in una «presenza del sovrannaturale» e «un'irruzione del trascendente che non hanno paragoni nella grande letteratura del nostro tempo», nonché nel fatto che entrambi i protagonisti sono scrittori (romanziere il Maestro; poeta Živago) la cui opera occupa una parte più o meno cospicua del romanzo – rintracciava nel tratteggio della figura di Jurij Živago la presenza di Amleto, appunto, e, forse ancor più significativamente, di Cristo.

La compresenza di queste due figure archetipiche nell'immaginario del protagonista è suggerita al lettore dallo stesso Pasternak, che ne fa due personaggi delle *Poesie di Jurij Živago*: ricordiamo la prima poesia del ciclo, non a caso intitolata *Gamlet* (*Amleto*), in cui l'attore impersonante il Danese parla come fosse Gesù («Se solo è possibile, *abba padre*, / allontana questo calice da me» (3)) e per lo meno le poesie *Roždestvenskaja zvezda* (*La stella di Natale*), *Čudo* (*Miracolo*), *Durnye dni* (*Giorni cattivi*), *Magdalina* (*Maddalena*) *I* e *II*, *Gefsimanskij sad* (*L'orto del Getsemani*), che rimandano in vario modo alla figura di Gesù Cristo.

Nei versi di *Gamlet*, la sovrapposizione fra le due figure di Amleto e di Cristo si spiega alla luce dell'interpretazione pasternakiana della figura di Amleto:

> Secondo un'antica convinzione della critica, l'*Amleto* è la tragedia della volontà. È una definizione esatta. Tuttavia, in che senso va intesa? La mancanza di volontà era sconosciuta al tempo di Shakespeare. […]
> Dal momento dell'apparizione del fantasma, Amleto rifiuta se stesso, per «compiere la volontà di colui che l'ha mandato». L'*Amleto* non è il dramma della mancanza di carattere, ma il dramma del dovere e dell'oblio di se stesso. […] L'*Amleto* è il dramma di un alto destino, di un atto sublime che viene comandato, di una predestinazione che viene conferita (4).

I versi di quello che egli definisce semplicemente «monologo 'Essere o non essere'» per Pasternak

> Sono i versi più palpitanti e folli che siano mai stati scritti sulla nostalgia dell'ignoto, in presagio della morte, elevati con la forza del sentimento sino all'amarezza d'una nota da Getsemani (5).

---

(3) Cfr. B. Pasternak, *Opere narrative*. Introduzione di V. Strada, Cronologia di E. Pasternak, Milano, Mondadori, 1994, p. 669.

(4) Cfr. B. Pasternak, *Annotazioni alle tragedie shakespeariane*, in Id., *Quintessenza. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di C.G. De Michelis, Venezia, Marsilio, 1990², pp. 105-106.

(5) *Ivi.*

Ecco dunque chiarito pienamente l'abbinamento Amleto-Cristo che si dipana nei versi di *Gamlet*.

E tuttavia questa diade non basta. In alcune pagine del romanzo, dedicate alle notazioni scritte da Živago durante il suo primo soggiorno a Varykino, compare una riflessione sulla figura di Faust:

> Ogni uomo nasce Faust per comprendere tutto, provare tutto, esprimere tutto. Perché Faust fosse scienziato furono necessari gli errori dei predecessori e dei contemporanei. Nella scienza ogni passo avanti si fa secondo la legge della repulsione, abbattendo gli errori dominanti e le false teorie. Ma perché Faust fosse un artista furono necessari gli esempi trascinanti dei maestri. Ogni passo avanti nell'arte si fa in base alla legge dell'attrazione, imitando, seguendo, ammirando i precursori preferiti (6).

Ricorderemo del resto che Pasternak si dedica negli anni della stesura del romanzo a una traduzione in russo del *Faust* di Goethe, e che «Esperimento di un Faust russo» doveva, per un certo periodo, essere il sottotitolo del romanzo. In una sua lettura de *Il dottor Živago* (7), Mauro Martini sottolineava che «applicato al romanzo, il personaggio di Faust esplode» in una scissione fra Antipov (lo scienziato) e Živago (l'artista), rintracciando tuttavia nella sobria rinuncia alla magniloquenza goethiana della traduzione russa un tratto che nel romanzo persisteva.

Il significato della presenza di personaggi archetipici in filigrana ai personaggi di invenzione pasternakiana si coglie appieno se ci rendiamo conto che *Doktor Živago* è un romanzo che sembra tutto informato da una particolare idea di simbolo: idea che viene chiarita nella maniera più persuasiva dalle parole di Nikolaj Nikolaevič Vedenjapin, lo zio 'filosofo' di Živago, un «sacerdote [...] ridotto allo stato laicale per sua volontà (8)», nel capitolo decimo della seconda parte del romanzo (*Una ragazza di un'altra cerchia*):

> Finora si riteneva che la cosa essenziale del Vangelo fossero le massime e le regole morali contenute nei comandamenti, mentre per me la cosa principale è che Cristo parla con parabole tratte dalla vita d'ogni giorno, spiegando la verità alla luce dell'esistenza quotidiana. Alla base di questo sta l'idea che i legami fra i mortali sono immortali e che la vita è simbolica perché ha un significato (9).

---

(6) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., pp. 369-370.

(7) M. MARTINI, *Mauro Martini legge Il dottor Živago di Boris Pasternak*, Pesaro, Metauro, 2003, pp. 47-48.

(8) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., p. 8.

(9) *Ibidem*, p. 57.

È anche a partire da tali considerazioni che si può leggere il romanzo e apprezzarne il procedimento di costruzione, una volta che si riesca a cogliere il rapporto fra questa visione simbolista e il tipo di realismo che Pasternak ammirava e perseguiva: in questa direzione, risultano preziose alcune riflessioni di Cesare De Michelis:

> L'idea di «realismo» si viene formando in Pasternak per germinazione diretta dalla convinzione che l'arte sia manifestazione della verità (la «voce della Vita»), e questa verità è *pravda*; […] tratto distintivo del realismo socialista è d'intendere l'arte come espressione di «veridicità» e non di «verisimiglianza», avendo come riferimento primario la verità-*pravda*, e non la verità-*istina*: in questo senso Pasternak si avvicina davvero al realismo socialista (anche se non certo alle sue pretese normative e didascaliche), e, insieme ad esso, alla nozione di letteratura-*pravda* che discende dal sistema letterario russo-antico [...] (10).

Dunque: è alla luce di una ricerca della verità più che della verosimiglianza che andranno valutati quelli che possiamo rintracciare come elementi costitutivi fondamentali del romanzo, ovvero, oltre alla già ricordata presenza di figure archetipiche, l'interazione costante del paesaggio con la vita emotiva dei personaggi (11), e la rete fittissima dei loro rapporti intrecciati, che si snodano, crescono ed evolvono grazie alle continue coincidenze (improbabili qualora si ritenga sempre indispensabile il criterio della verosimiglianza) che permettono loro di conoscersi, incontrarsi e reincontrarsi; sarà questo tipo di realismo, che viene dunque a coincidere con un simbolismo che non comporti l'appartenenza a una corrente letteraria bensì la ricerca e l'espressione tramite l'arte del significato che la vita possiede, a innervare di vita i personaggi pasternakiani, dotandoli della loro individualità irriducibile allo scenario storico che pur ne condiziona drammaticamente le esistenze e che il romanzo vuole descrivere.

---

(10) Cfr. pp. XVII-XVIII dell'Introduzione a B. PASTERNAK, *Quintessenza*, cit.

(11) Su questa peculiare resa del paesaggio sono eloquenti alcune parole di una lettera, databile al 1954, di V. Šalamov a Pasternak: (cfr. V. ŠALAMOV-B. PASTERNAK, *Parole salvate dalle fiamme. Ricordi e lettere*, a cura di L. Montagnani, Milano, Archinto, 1993, p. 94: «Ciò che rende il romanzo veramente straordinario e unico in tutta la letteratura russa è [...] l'eccezionale finezza nel raffigurare la natura e non soltanto la natura, ma l'unione tra mondo morale e mondo fisico, la capacità unica di legarli in un tutto unico, e neppure di legarli, bensì di saldarli in modo tale che la natura vive insieme e in sintonia con i moti dell'animo dei personaggi. [...] Scorre la vita dei personaggi, l'intreccio del romanzo si sviluppa insieme alla natura, anche la natura è una parte dell'intreccio.» Da vedere anche M. MARTINI, *Mauro Martini legge Il dottor Živago di Boris Pasternak*, cit., pp. 25-27.

Quello che mi chiedo tuttavia, una volta riscontrata la duplice presenza mitica Cristo-Amleto nella sezione poetica del romanzo in prosa, e il persistere di qualche suggestione faustiana nel tratteggio della coppia oppositiva Živago-Antipov, è se questi riferimenti soddisfino appieno le domande sul senso dell'arte e sulle interazioni fra senso dell'arte e senso della vita che un romanzo come *Doktor Živago* solleva con forza specialmente in alcune sue sezioni: mi riferisco alle non poche pagine che il romanzo dedica alla descrizione del processo compositivo, delle occasioni, dei motivi ispiratori della poesia di Živago.

Motivo ispiratore principale è l'amore; e difatti nel romanzo si narra della nascita della vocazione poetica di Živago, e della nascita di una delle sue poesie, come di una delle prime manifestazioni al poeta della presenza di Lara: la poesia è *Zimnjaja noč'* (*Notte d'inverno*), si modula sull'immagine reiterata di una candela che brucia (*Sveča gorela na stole*, / *Sveča gorela*) e nasce dalla suggestione promanata al giovane Živago, in slitta con la futura moglie Tonja per le vie di Mosca, dalla luce di una candela:

> Jura notò un buco nero scioltosi nella crosta di ghiaccio di una delle finestre. Attraverso quel buco filtrava la luce di una candela che giungeva fino in strada, quasi consapevole del proprio sguardo, come se la fiamma spiasse quelli che passavano e attendesse qualcuno.
> «Una candela bruciava sul tavolo. Una candela bruciava...» Jura sussurrò fra sé l'inizio di qualcosa di confuso, di ancora informe, nella speranza che il seguito sarebbe venuto da solo, spontaneamente. Non venne (12).

A causa delle coincidenze così frequenti nel romanzo e volte a dimostrare che la realtà è simbolica, ovvero ha un significato, noi già sappiamo per chi è stata accesa la candela:

> A Lara piaceva conversare nella penombra delle candele. Paša ne teneva sempre di riserva per lei un pacco non ancora aperto. Sostituì il mozzicone con una candela nuova, mise il candeliere sul davanzale e l'accese. La fiammella, quasi soffocata dalla stearina, sparò tutt'intorno crepitanti stelline, e si fece affilata come una freccia. La stanza si riempì di una luce morbida. Sul vetro gelato della finestra, all'altezza della candela, cominciò a sciogliersi un piccolo occhio nero.
> «Senti, Patulja» disse Lara. «Sono in difficoltà. Devi aiutarmi a uscirne. […] Io sono sempre in pericolo. Se mi ami e vuoi salvarmi dalla rovina, non dobbiamo più rimandare, sposiamoci subito» (13).

(12) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., p. 106.
(13) *Ibidem*, p. 103.

Fin dal suo primo manifestarsi in Jurij, il richiamo poetico è ancora oscuro e inespresso richiamo di una donna, Lara; perciò, prima di proseguire nell'indagine sul processo del comporre poesia e sul suo significato per Živago, proprio su Lara sarà indispensabile soffermarci. Ancora ragazzino, egli aveva avuto modo di vederla, quasi bambina, psichicamente soggiogata dal proprio seduttore; per Jurij si tratta della prima, sconvolgente, esperienza (mediata) della forza tremenda dell'amore fisico ([14]).

Su tale episodio Živago ritorna, da adulto e da poeta, parlandone, proprio con Lara, come dell'esperienza che ne segnò per sempre il destino e la comprensione del reale:

> Quella notte, ragazzina delle ultime classi del ginnasio con la divisa color caffè, nella penombra della stanza d'albergo tu eri esattamente la stessa di oggi e, come oggi, bella da togliere il respiro.
> Spesso poi, nella vita, ho tentato di dare un nome a quella luce d'incantesimo che lasciasti cadere allora su di me, a quel raggio che gradualmente si spegneva, a quel suono che moriva, cose che mi hanno accompagnato per tutta l'esistenza e sono divenute la chiave della mia conoscenza di tutto il resto del mondo, grazie a te.
> Quando tu, in divisa da scolara, come un'ombra uscisti dall'oscurità della camera d'albergo io, ragazzo, senza sapere nulla di te, compresi con tutta la forza dell'angoscia, che nel mio intimo rispondeva alla tua, che quella ragazza magrolina e fragile era carica, come di elettricità, di tutta la femminilità pensabile al mondo. Se ti avvicini o la tocchi con un dito, una scintilla illuminerà la stanza e o ti fulminerà sull'istante o s'impadronirà di te, per tutta la vita, con la potenza magnetica della sua tristezza. Fui sconvolto dall'emozione, come folgorato, e cominciai a piangere dentro di me. Sentivo una sconfinata pietà per me stesso ragazzo e ancora di più per la bambina che eri. Tutto il mio essere si stupiva e si chiedeva: se è così doloroso amare, assorbire questa elettricità, come deve essere più doloroso essere donna, essere questa elettricità, e suscitare l'amore!
> Finalmente sono riuscito a esprimerlo. È una cosa che può fare impazzire. Ed è tutto il mio io ([15]).

Avere piena contezza della complessità del tratteggio del personaggio di Lara non è facile. Come ricorda Vittorio Strada ([16]), nella ricerca di personaggi archetipici sottesi al romanzo si può approdare anche, fra le possibili fonti non apertamente menzionate, all'*Idiota* di Dostoevskij; potremmo considerare quindi Lara un'ideale figlia di Nastas'ja Filippovna.

([14]) *Ibidem*, pp. 81-82.

([15]) *Ibidem*, p. 548.

([16]) V. STRADA, *Il dottor Živago*, ne *Il romanzo.Volume quarto: Temi*, *luoghi*, *eroi*, a cura di F. MORETTI,Torino, Einaudi, 2003, pp. 399-400.

In effetti, in un romanzo in cui l'autore plasma il protagonista (anche) grazie a molteplici riferimenti simbolici (di cui taluni scoperti: è il caso già visto della figura di Cristo e di quelle di Amleto e Faust) è plausibile dover rintracciare anche per la deuteragonista più di un riferimento, esplicito o meno, tanto più che il personaggio-Lara tende a sfaccettarsi come un prisma di cui ciascuno degli osservatori sia portato a non vedere che un lato solo. Un riferimento a Maddalena ([17]), figura su cui torneremo, è controverso ([18]); se è corretto il riferimento a Nastas'ja Filippovna, occorrerà tener presente che a sua volta, almeno secondo me, Nastas'ja conservava alcuni tratti dell'Elena iliadica: la sua bellezza, di forza numinosa, era addirittura, secondo le parole di Adelaida Epančina, in grado di sconvolgere (*perevernut'*) il mondo ([19]). Nel caso di Lara, questa forza potenzialmente sovvertitrice sembra essere percepita come essenzialmente distruttiva solo dallo sguardo non neutrale della donna che è sposata all'uomo che ama Lara (probabilmente) più di quanto non ami lei, e viene descritta nella lettera che Tonja scrive al marito disperso prima di emigrare all'estero:

> Le (*scil.* a Lara) sono molto grata, mi è sempre stata vicina quando mi trovavo in difficoltà e mi ha aiutata durante il parto. Devo sinceramente riconoscere che è una brava persona, ma non voglio fingere: è proprio il mio opposto. Io sono venuta al mondo per semplificare la vita e cercare il giusto cammino, lei per complicare la vita e far sbagliare strada ([20]).

Credo si possa dire che, come già nel caso di Nastas'ja il riferimento a Elena non esauriva la complessità del personaggio dostoevskiano, anche nel caso di Lara il discorso vada ulteriormente articolato. La sua bellezza, la sua forza seduttiva sono grandi, tanto da indurre Živago a

---

([17]) Si tratta ovviamente della Maddalena tradizionalmente intesa, nella sovrapposizione fra Maria di Magdala, una delle donne che seguivano Gesù, dal quale era stata liberata da sette demoni (*Lc* 8, 2) e la prostituta che lava con le proprie lacrime, asciuga con i capelli, bacia e profuma di unguento i piedi di Gesù a casa di un fariseo (*Lc* 7, 37-38).

([18]) Riferimento avvalorato in linea teorica dalle due poesie a Maddalena dedicate in fine al romanzo, e da importanti menzioni della sua figura in luoghi del romanzo in cui Lara è presente (ovvero: nel dialogo fra Sima Tuncev e Lara, nel sedicesimo capitolo della tredicesima parte; nella descrizione della stanza in cui Jurij giace morto, nella *Conclusione*, ma rifiutato con forza ad esempio da M. MARTINI, *op. cit.*, p. 32.

([19]) Sugli ineludibili rapporti fra la figura di Nastas'ja Filippovna ed Elena mi permetto di rinviare alla mia comunicazione *Trasformazioni di Elena nella letteratura russa da Dostoevskij al Simbolismo* presentata al Convegno *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, Torino, 14-16 settembre 2006, in corso di pubblicazione negli Atti del citato Convegno.

([20]) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., p. 537.

definirla, come già visto, «carica [...] di tutta la femminilità pensabile al mondo»: anche in questo senso, certo, un richiamo alla donna che da sempre incarna la bellezza muliebre, Elena, è d'obbligo. Tuttavia la questione è resa più complessa dal fatto che a definirla così è Živago, ovvero il poeta che dall'amore per Lara trae la propria principale fonte di ispirazione. Vorrei così ritornare più specificamente al nostro tema.

L'amore fra Živago e Lara trova ostacoli assai concreti e insormontabili nella storia privata dei personaggi – entrambi sono sposati e hanno figli da altri – come nella storia collettiva con le sue conseguenze sulle vite individuali; e tuttavia è nell'intimità stessa di Živago che dimora una inconciliabilità quasi ancor più lacerante anche se mai del tutto esplicitata, che è l'inconcilibilità fra il proprio amore per Lara e la possibilità di scrivere di questo amore.

Nella sezione *Di nuovo a Varykino*, nelle pagine che descrivono il periodo forse più intenso, ma anche conclusivo, del tempo non lungo in cui l'amore fra Lara e Jurij può concretamente viversi, si può constatare come nella sua convivenza con la donna amata Živago provi a far coesistere l'amore e la scrittura, in modalità solo apparentemente indolori, fino a rendersi conto, una volta che ne avrà provocato la (catastrofica per entrambi) partenza, che solo in assenza di Lara gli è possibile scrivere una letteratura davvero universale.

Il desiderio di universalizzare nella scrittura il dolore della prossima separazione è addirittura struggimento più forte dell'angoscia del distacco previsto. Scrive infatti Pasternak:

> Jurij Andreevič sentiva che il suo sogno di stabilirsi a Varykino per un lungo periodo non si sarebbe avverato e che l'ora della sua separazione da Lara era prossima, che l'avrebbe immancabilmente perduta, e con lei avrebbe perduto la sua ragione di vita, forse la vita stessa. L'angoscia gli consumava il cuore. Ma ancor più lo struggeva l'attesa della sera e il desiderio di piangere quell'angoscia in una forma che facesse piangere chiunque (21).

E anzi, finché scrive in presenza di Lara, è come se qualcosa mancasse alla scrittura di Živago:

> Negli abbozzi della notte aveva voluto esprimere, con mezzi che per la loro elementarità arrivavano al balbettio e alla suggestione di una ninnananna, il proprio stato d'animo fatto d'amore e di paura, d'angoscia e di coraggio, in modo che esso si comunicasse di per sé, quasi indipendentemente dalle parole.
> Ora, a distanza di un giorno, esaminando quei tentativi trovò che erano

(21) *Ibidem*, p. 565.

privi d'un contenuto organico capace di dare coesione ai versi, che parevano sgretolarsi (22).

Quando invece Lara parte (e sulla propria responsabilità nella separazione definitiva dalla donna amata Živago non cerca autogiustificazioni) egli riesce ad attingere una progressiva altezza universalizzante d'espressione:

> Beveva e scriveva cose dedicate a lei, ma la donna dei suoi versi e dei suoi appunti, a mano a mano che aumentavano le cancellature e le correzioni, si allontanava sempre più dalla sua vera immagine originaria, dalla viva mamma di Katen'ka (*scil*. Lara) in viaggio.
> Apportava quelle modifiche partendo da un bisogno di precisione e di vigore espressivo, ma anche per un certo suo ritegno interiore, che non gli permetteva di palesare troppo quello che aveva personalmente provato, quello che era avvenuto, senza nulla d'inventato, per non ferire e non toccare i diretti protagonisti degli avvenimenti. Così tutto quello che era in lui ancora una ferita viva e bruciante veniva estromesso dalle poesie e, in luogo di quella sofferenza che sanguinava e doleva, vi compariva una pacata apertura che innalzava il caso particolare a esperienza universale, accessibile a tutti. Non che in questo vi fosse una sua premeditazione: quell'apertura veniva da sola come una consolazione offertagli da lei in viaggio, come un suo saluto da lontano, come un'apparizione in sogno o il contatto della sua mano sulla fronte. E lui amava quell'impronta nobilitante sui suoi versi.
> Insieme a questo lamento su Lara, finiva di buttar giù quei suoi scarabocchi scritti in epoche diverse sui più svariati temi, sulla natura e sulla vita d'ogni giorno (23).

La questione del rapporto fra (auto)biografismo, realismo, creazione artistica di portata universale è fondamentale nella riflessione pasternakiana sull'arte:

> Il realismo artistico, secondo noi, è la profondità di un marchio biografico, divenuto la principale forza motrice dell'artista, quella che lo spinge all'innovazione e alla originalità.
> Chopin è realista nello stesso senso in cui lo è Lev Tolstoj. [...] La sua creazione è sempre biografica non per egocentrismo, ma perché, come gli altri grandi realisti, Chopin guardava alla sua propria esperienza di vita come strumento per conoscere qualsiasi altra vita sulla faccia della terra [...] (24).

---

(22) *Ibidem*, pp. 566-567.
(23) *Ibidem*, pp. 582-583.
(24) B. PASTERNAK, *Chopin*, in ID., *Quintessenza*, cit., p. 90.

E tuttavia questa riflessione teorica contenuta nel saggio *Chopin* ([25]) – opera di importanza notevole per l'enucleazione dell'estetica pasternakiana, visto che uno studioso come Mauro Martini applicava a tutto il romanzo *Doktor Živago* la definizione che Pasternak dava degli *Studi* di Chopin ([26]), ovvero «singoli capitoli di una introduzione per pianoforte alla morte», ovviamente omettendo la menzione dello strumento musicale ([27]) – se può spiegare il processo di astrazione per cui Živago, fin dalla prima giovinezza, aveva potuto accedere a una struggente e dolorosa comprensione generale delle dinamiche della passione amorosa grazie alla femminilità di Lara, che per lui assume valenza universale, non spiega completamente quel nodo di significato (piuttosto indecifrabile anche per il protagonista) racchiuso nel gesto dell'abbandono di Lara da parte di Jurij.

Rintracciare una spiegazione dell'inconciliabilità fra amore *in praesentia* e possibilità di scrittura poetica significa allora, secondo me, riandare alle figure archetipiche di questa tragica impossibilità, ovvero a quelle di Orfeo ed Euridice; figure che dal tratteggio virgiliano della *IV Georgica* (vv. 315-527) in poi costituiscono non solo l'emblema della forza dell'amore che sfida la morte e però dalla morte viene sconfitto, ma anche del rapporto inscindibile che sussiste non solo, come può essere ovvio, fra amore e morte, ma anche e soprattutto fra amore morte e poesia: rapporto inestricabile eppur intriso di contraddizioni, perché sul motivo per cui Orfeo contravviene alle prescrizioni di Proserpina e si volge a guardare Euridice che lo segue nella risalita dall'Ade condannandola a morire di nuovo non pochi si sono interrogati, tanto più che Virgilio (non così l'Ovidio delle *Metamorfosi*) induce a ritenere la (prima) morte della sposa come causa motrice della vocazione poetica di Orfeo, non designandolo come poeta prima di quel fatto e del tentativo di riportare Euridice alla vita proprio grazie a quel canto che *nel frattempo* era diventato sua unica occupazione consolatoria.

Come Orfeo diventa poeta per piangere la sposa perduta, Živago scrive nella prefigurazione prima e nel lutto poi della perdita che non sa evitare; come Orfeo per un errore non inevitabile perde Euridice, Živa-

---

([25]) Scritto nel 1945, anche se in seguito rimaneggiato (cfr. M. Martini, *Mauro Martini legge Il dottor Živago di Boris Pasternak*, cit., p. 12).

([26]) Pasternak li menziona anche nella nona strofa di *In ogni cosa ho voglia di arrivare* (nella raccolta *Quando il tempo si rasserena*): «Così Chopin immise in altri tempi / un vivente prodigio / di ville, di avelli, di parchi, di selve / nei propri studi»: cfr. B. Pasternak, *Poesie*, cit., pp. 472-475.

([27]) M. Martini, *Mauro Martini legge Il dottor Živago di Boris Pasternak*, cit., p. 15.

go perde Lara volendo illudersi di salvarla, in realtà ingannandola e consegnandola al suo antico seduttore Komarovskij: con esiti in entrambi i casi rovinosi.

La *fabula* orfica, se non può spiegare razionalmente il tipo di paradosso sotteso all'intreccio fra amore morte e poesia (d'amore) ([28]), può tuttavia suggerire la difficoltà (o addirittura l'impossibilità) di conciliare scelte positive sul piano dell'esistenza con una poesia che nasca come consolazione delle sue sconfitte (quindi, in certo modo, come sostituzione della vita) e, inscrivendola in un comune orizzonte di senso, riesce a conferire risonanze universali alla storia di Lara e Jurij; tale *fabula*, poi, deve essere stata materia di riflessione per Pasternak, visto che l'orfismo, nel suo duplice aspetto di intreccio mitico – la favola infelice dei due sposi – e di più ampia riflessione sul significato della poesia, è tema assolutamente centrale nella produzione in versi e in prosa di Rainer M. Rilke e Marina Cvetaeva, figure con cui, come è noto, Pasternak sentiva di avere consonanze profonde, come è possibile riscontrare dai contatti epistolari che ebbe con entrambi (ma con la Cvetaeva specialmente) ([29]).

Due dei temi centrali nelle loro lettere sono l'idea dell''immortalità' del poeta – un'immortalità che consiste soprattutto in una continuità delle voci poetanti nel corso del tempo, come scrive la Cvetaeva a Rilke in una lettera datata al 9 maggio 1926

> Il poeta che verrà dopo di Voi dovrà essere Voi, cioè, Voi dovrete nascere ancora una volta ([30])

([28]) Una via d'uscita dal paradosso così impareggiabilmente raffigurato Virgilio la rintracciava nel rifiuto della poesia elegiaca e nel ricorso a generi poetici diversi, come la poesia didascalica: per una lettura metaletteraria della *IV Georgica*, si vedano VIRGILIO, *Georgiche*, *Introduzione* di G.B. Conte, a cura di A. BARCHIESI, Milano, 1999[6], pp. VII-XXXI; dello stesso autore, *Aristeo*, *Orfeo e le Georgiche: struttura narrativa e funzione didascalica di un mito*, in G.B. CONTE, *Virgilio*, *il genere e i suoi confini*, Milano, 1984, pp. 43-53.

([29]) Sul tema orfico ricorderò, di Rilke, i notissimi versi di *Orpheus. Eurydike. Hermes* contenuti in *Neue Gedichte* e, ovviamente, *Die Sonette an Orpheus*; di Marina Cvetaeva, oltre a due poesie del marzo 1923, ovvero *Evridika-Orfeju* (*Euridice a Orfeo*) e la prima poesia della raccolta denominata *Provoda* (*I fili del telegrafo*: si tratta di un addio a Pasternak a seguito di un mancato incontro con lui); ricorderò altresì il poema *Krysolov* (*Accalappiatopi*: a mio avviso, una peculiare variazione sul mito di Orfeo, tramite la leggenda del pifferaio di Hameln, come ho tentato di mostrare in *Orfeo ad Hameln*, «Comunicare letterature lingue», Annale 6/2006, Collana «Pubblicazioni dell'Istituto trentino di cultura», pp. 43-74); l'argomento orfico è tema centrale nell'epistolario (1926) fra Rilke, Cvetaeva, Pasternak, leggibile in italiano in M.I. CVETAEVA, B.L. PASTERNAK & R.M. RILKE, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, a cura di K. AZADOVSKIJ, E. ed Ev. PASTERNAK, edizione italiana a cura di S. VITALE, Roma, Editori Riuniti, 1980.

([30]) M.I. CVETAEVA, B. L. PASTERNAK & R.M. RILKE, *Il settimo sogno*, cit., p. 46.

e la comune convinzione che il poeta autentico sia soprattutto il portavoce di un'ispirazione che in certo modo lo trascende, come aveva scritto Pasternak alla Cvetaeva il 25 marzo dello stesso anno:

> È soggettivo quello che è solo scritto da te. È oggettivo quello che (di quanto hai scritto) viene soltanto letto o corretto in bozze da te, come fosse stato scritto da qualcosa più grande di te ([31]).

Simbolo di questa costellazione di idee, suggestioni, concetti assai variamente espressi è frequentemente evocato Orfeo, sia, ovviamente, come oggetto delle opere di Rilke e della Cvetaeva, su cui si dibatte talvolta con ampiezza, sia come nome capace di sussumere in se stesso i nomi di tutti i poeti successivi ([32]), viva cristallizzazione di una visione dell'arte che è anche visione della vita, del mondo e della storia.

Il fatto che persistano alcune forme di continuità fra le suggestioni che si erano espresse così chiaramente nell'epistolario e il tempo impiegato nell'elaborazione e nella stesura di *Doktor Živago* può essere testimoniato da una pagina dello scritto autobiografico *Ljudi i položenija* (*Uomini e posizioni*, la cui prima stesura risale al maggio-giugno 1956 ([33]), un periodo dunque assai vicino a quello in cui fu concluso il romanzo ([34])) in cui Pasternak riassume il contenuto di una conferenza tenuta negli anni Dieci ([35]) e il cui testo non si è conservato. Pasternak aveva cercato di esprimervi la convinzione dell'esistenza di una sorta di persistenza del significato oltre la morte del singolo, nel trascorrere del tempo e nel susseguirsi delle generazioni – persistenza cui la letteratura conferisce possibilità di espressione –:

([31]) *Ibidem*, p. 12.

([32]) *Ibidem*, p. 54 (lettera di Cvetaeva a Rilke del 12 maggio).

([33]) Cfr. B. Pasternak, *Opere narrative*, cit., p. 1590 (Note e notizie sui testi).

([34]) Come è noto, l'elaborazione e la scrittura di *Doktor Živago* si protrassero per il decennio 1945-1955.

([35]) In *Uomini e posizioni* Pasternak racconta che, la sera stessa della lettura della relazione, rincasato tardi, aveva saputo della morte di Tolstoj e a quel punto era partito per Astapovo con il treno della notte (suo padre infatti vi era stato chiamato con un telegramma). Poiché il viaggio per Astapovo in occasione dei funerali risale all'8 novembre 1910, si potrebbe arguire che alle ore immediatamente precedenti quella data risalisse anche la lettura della relazione; in realtà il ritrovamento di alcuni documenti relativi alla serata in cui essa fu letta impone di posticipare il fatto all'inverno del 1913 (cfr. B. Pasternak, *Quintessenza*, cit., pp. IX-X dell'Introduzione e B. Pasternak, *Opere narrative*, cit., pp. 1593-1594 – Note e notizie sui testi –). Mi sono soffermata sulla questione perché credo sia possibile cogliere nell'abbinamento cronologico fra i due eventi operato da Pasternak una falsificazione volta a dimostrare l'esistenza di un significato (nella fattispecie, di una continuità poetica): allo stesso modo delle coincidenze così numerose in *Doktor Živago*.

> Una volta, nel tardo autunno, lessi nello studio una relazione intitolata *Il simbolismo e l'immortalità.* [...] La relazione si basava sull'idea della soggettività delle nostre percezioni, sul fatto che ai suoni e ai colori che noi sentiamo corrisponde nella natura qualcos'altro, cioè l'oscillazione oggettiva di onde sonore e luminose. Nella relazione sostenevo che questa soggettività non è una proprietà del singolo individuo, bensì è una qualità generica, sovraindividuale, che essa è la soggettività del mondo umano, del genere umano. Presumevo, nella relazione, che di ogni persona che muore resta una parte di questa soggettività generica immortale, che si trova nell'individuo durante la sua vita e lo fa partecipare alla storia dell'esistenza umana. Scopo principale della relazione era avanzare l'ipotesi che forse quest'angolo o porzione dell'anima, estremamente soggettivo e universalmente umano, è l'eterno campo d'azione e il principale contenuto dell'arte. E che, inoltre, benché l'artista sia ovviamente mortale come tutti, la felicità d'esistere da lui provata è immortale e, con una certa approssimazione alla forma personale e intima delle sue sensazioni originarie, può essere provata da altri, secoli e secoli dopo di lui, grazie alle sue opere.
> La relazione si intitolava *Il simbolismo e l'immortalità*, perché vi si affermava la natura simbolica, convenzionale di ogni arte, nella stessa accezione generale in cui si può parlare di simbolica dell'algebra ([36]).

Come è facile rendersi conto, questo riassunto – che, se non fosse stato tuttora rispondente alle proprie convinzioni, Pasternak con ogni probabilità avrebbe omesso, vista la sinteticità estrema del saggio autobiografico, scritto veramente più per sottrazione che per memoriali agglutinazioni – fornisce al lettore insieme una sorta di razionalizzazione delle suggestioni orfiche che si ritrovavano nell'epistolario del 1926 e una chiave di lettura di sezioni del romanzo come questa:

> Dopo due o tre strofe composte di getto e alcune similitudini che quasi lo (*scil.* Živago) sorpresero, il lavoro s'impossessò di lui e avvertì l'avvicinarsi di ciò che si chiama ispirazione. Il rapporto di forze che presiede alla creazione pare in tal caso capovolgersi: la priorità non è più dell'uomo né dello stato d'animo che cerca di rendere, ma del linguaggio con cui vuole esprimerlo. Il linguaggio, dal quale nascono e del quale si rivestono il significato e la bellezza, comincia a pensare e a parlare di sé, per conto dell'uomo, e diventa tutto musica, non nel senso di un'esteriore risonanza fonetica, ma in quello dell'impetuosità e potenza del suo flusso interiore. [...] In quei momenti Jurij Andreevič sentiva che non era lui a compiere il lavoro essenziale, ma qualcosa più grande di lui, che al di sopra di lui lo guidava: la situazione del pensiero e della poesia nel mondo, ciò che alla poesia era riservato dall'avvenire, il passo successivo che avrebbe dovuto

([36]) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., pp. 874-875.

compiere nel suo sviluppo storico. Lui era soltanto un'occasione, un punto d'appoggio perché essa potesse mettersi in movimento ([37]).

Anche taluni motivi che sembrerebbero marcatamente allontanare la produzione poetica di Živago da una concettualizzazione improntata a suggestioni orfiche possono invece, a ben guardare, ricondursi ad essa: è il caso del tema della città, su cui Jurij riflette per iscritto in una pagina riportata nella *Conclusione*:

«[...]La città, che si muove e rumoreggia incessantemente, senza requie, al di là delle porte e delle finestre, è per ciascuno di noi una grandiosa introduzione alla vita. È proprio in questi tratti che vorrei scrivere della città». Nei quaderni di versi lasciati da Živago non si trovò nessuna poesia di tal genere. Forse la poesia *Amleto* rientrava in questo gruppo? ([38]).

La domanda espressa dal narratore suonerebbe piuttosto oscura, visto che la poesia *Gamlet*, ambientata in un teatro, non riporta alcuna descrizione urbana, se non potesse aiutarci un passo come quello della lettera del 27 marzo 1926 di Pasternak alla Cvetaeva:

Importante è quello che fai. Importante è che tu costruisci il mondo, *che si sposa con il mistero della genialità.* Nei tuoi giorni, tu viva, questo tetto si scioglie e confonde con il cielo, nel vivo azzurro che sovrasta la città in cui tu vivi o quella che tu immagini scrivendo la tua fisica.
In altri tempi su questo involucro camminerà la gente, esso sarà il suolo di altre epoche.
Il suolo delle città è puntellato dalla misteriosa genialità di altri secoli... ([39]).

Concrezione massima della continuità esistenziale ([40]), la città ospita il tormento di Amleto che, tramite la voce dell'attore che si prepara a impersonarlo, parla con le parole di Cristo, come sarà scenario e protagonista, nelle ultime righe dell'*Epilogo*, delle riflessioni – improntate a una felicità malinconica e commossa – degli amici invecchiati di Živago,

---

([37]) *Ibidem*, pp. 561-562.
([38]) *Ibidem*, p. 628.
([39]) M.I. Cvetaeva, B.L. Pasternak & R.M. Rilke, *Il settimo sogno*, cit., p. 13.
([40]) Diversamente orfica la continuità vissuta da Aleksandr Blok – ossessione del ripetersi eterno di ogni esistenza, in una (angosciosa) circolarità delle rinascite che abita la città –, come si può evincere dai versi di *Notte*, *strada*, *fanale*, *farmacia* (del 1912), che riporto nella traduzione di A.M. Ripellino: «Notte, strada, fanale, farmacia, / una luce assurda ed appannata. / Pur se ancora vivrai venticinque anni – / sarà sempre così. Non c'è rimedio. // Tu morirai – comincerai di nuovo, / e tutto riaccadrà come una volta: / gelido incresparsi del canale, / notte, farmacia, strada, fanale». (Cfr. A. Block, *Poesie*, a cura di A.M.R., Parma, Guanda, 2000, pp. 336-339.

che leggono nel suo quaderno di scritti, giunto fino a loro, il pegno della loro fiducia nell'avvenire.

Ma ritorniamo a questo punto a riflettere sulle (già viste) parole espresse da Nikolaj Vedenjapin, che rintraccia nel cristianesimo la capacità di esprimere, attraverso l'uso del simbolo, la significatività del reale; un appaiamento fra i due concetti di cristianesimo e di orfismo lo stesso Pasternak l'aveva compiuto in *Ochrannaja gramota* (*Il salvacondotto*, pubblicato in volume nel 1931):

> La concezione romantica è incontestabilmente affascinante per la sua simbologia, cioè per tutto ciò che si avvicina figurativamente all'orfismo e al cristianesimo, per il poeta che si considera misura della vita e che paga per questo con la vita (41).

In una pagina del romanzo si nota brevemente, senza precisazioni, che taluni «testi orfici» erano parte del bagaglio culturale di Vedenjapin (42).

E tuttavia, diversamente da Euridice, Lara non muore prima di Jurij: anzi, sarà lei a dare l'ultimo saluto al suo corpo disteso, all'uso russo, sul tavolo; il tavolo dove egli scriveva, proprio nella stanza che anni prima aveva visto Patulja accendere per lei la candela che Jurij aveva scorto dalla strada.

Di fronte al corpo morto dell'uomo amato, la mente di Lara rivive il tempo della passione in maniera peculiarmente diversa, credo, da come Jurij aveva inteso almeno inizialmente il suo incontro con la ragazza. Questa peculiarità si inscrive nella naturalezza, nell'armonia fra loro due e quel tutto che è il creato:

> Oh, che amore era stato il loro, un amore libero, straordinario, che non somigliava a niente! [...] Si erano amati, perché così voleva quanto li circondava: la terra sotto di loro, il cielo sopra le loro teste, le nuvole e gli alberi. Il loro amore piaceva a ogni cosa intorno, forse anche più che a loro stessi [...]. Mai, mai, nemmeno nei momenti di più sovrana immemore felicità li aveva abbandonati quanto vi è di più alto e di appassionante: il godimento dinanzi all'armonia dell'universo, il senso del rapporto tra loro e tutto il quadro, la sensazione di appartenere alla bellezza dell'intero spettacolo, a tutto il cosmo (43).

Per vivere il proprio amore, Lara non ha avuto bisogno di universalizzarne l'oggetto, poiché per lei l'amore è già, nel suo pieno espletarsi,

---

(41) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., p. 827.
(42) *Ibidem*, p. 230.
(43) *Ibidem*, pp. 642-643.

armonia piena con il tutto. E anche se dell'amore mai è possibile rintracciare le ragioni, queste riflessioni di Lara permettono di intuire perché proprio lei sia oggetto costante (anche se non unico) dell'ispirazione poetica di Živago: a dirlo, era stato Živago stesso:

> Com'è dolce essere al mondo e amare la vita! Si vorrebbe dire grazie alla vita per quello che è, dirglielo direttamente!
> Ecco, questo è Lara. Con queste cose non si può parlare: ma lei è il loro simbolo, la loro espressione, il dono dell'udito e della parola dato agli elementi muti dell'esistenza (44).

Lara è, etimologicamente, σύμβολον, ovvero quell'elemento che permette di ricomporre un'unità divisa, ovvero di unificare una realtà che dunque solo all'apparenza è frammentaria: a sua volta, simbolo per antonomasia di Lara è il sorbo, per la precisione un arbusto che Pasternak definisce come «sorbo zuccherino» (*rjabina v sachare*) (45), «rugginoso, dalle foglie color rame» (*ržavaja ryželistaja*) (46), talvolta coperto di neve.

L'immagine del sorbo (nata come metonimia (47) – in riferimento ai rami – delle braccia di Lara aperte nell'abbraccio, ma variamente articolata) compare in punti chiave del romanzo: durante la prigionia di Živago fra i partigiani il sorbo ci viene descritto una prima volta, a rendercelo familiare:

> All'uscita del campo e della foresta, che era ormai spoglia per l'autunno e si apriva allo sguardo quasi fosse stato spalancato un portone sul vuoto, cresceva bello e solitario, unico fra gli alberi ad aver conservato il fogliame intatto, un rugginoso, fulvo sorbo. Cresceva su un rialzo sopra un tratto fangoso del terreno e protendeva verso l'alto fino al cielo, nella plumbea oscurità del cattivo tempo che precede l'inverno, i piatti corimbi delle bacche indurite. Gli uccelli invernali dalle penne smaglianti come le aurore dei mattini di gelo, i fringuelli e le cinciallegre venivano a posarsi sul sor-

---

(44) *Ibidem*, pp. 504-505. «Simbolo» traduce con libertà ma correttamente l'originale, che è il più colloquiale *predstavitel'nitsa* (*rappresentante*): cfr. B. Pasternak, *Doktor Živago Roman. Povesti Fragmenty prozy*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1989, p. 380.

(45) *Rjabina v sachare* è il titolo della dodicesima sezione del romanzo (cfr. B. Pasternak, *Doktor Živago Roman. Povesti Fragmenty prozy*, cit., 1989, p. 344) tradotto come *Il sorbo brinato* nell'edizione mondadoriana, semplicemente come *Il sorbo* nell'edizione Feltrinelli (medesimo il traduttore: P. Zveteremich, cui si aggiungono negli anni per una revisione M. Socrate e M. Olsoufieva).

(46) Cfr. B. Pasternak, *Doktor Živago Roman. Povesti Fragmenty prozy*, cit., p. 345.

(47) Sulla fondamentale importanza della figura della metonimia nell'opera di Pasternak è incentrato il saggio di Roman Jakobson «Note marginali sulla prosa del poeta Pasternak», in Id, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Introduzione di R. Picchio, Torino, Einaudi, 1985, pp. 56-74.

> bo, beccavano lentamente, scegliendole, le bacche più grosse e, rovesciati i capini e allungato il collo, le inghiottivano a fatica.
> Fra gli uccelli e l'albero s'era stabilita una sorta di viva intimità. Come se il sorbo capisse e, dopo aver resistito a lungo, si arrendesse, cedendo impietosito e, sbottonandosi, desse loro il seno come una madre al neonato: «Che posso fare con voi! Ma sì, mangiate, mangiatemi pure. Nutritevi». E sorrideva ([48]).

La raffigurazione del sorbo, pur inscrivendosi in un disegno di descrizione realistica della natura, si apre (come è possibile notare soprattutto a una rilettura) a un orizzonte di significatività simbolica addirittura a due livelli: il primo, nel rapporto fra l'arbusto e gli uccellini che si nutrono delle sue bacche, richiama la generosità materna di Lara, la sua disponibilità verso gli altri; il secondo, più nascosto, richiama la sensualità di Lara, il suo erotismo fatto più di resistenze che di rese, in una incredula insofferenza nei confronti della propria fascinosa bellezza ([49]).

Così, la seconda volta che viene menzionato, il lettore è pronto a leggerne la descrizione quasi con il trasporto affettivo che sente per Lara: in un attimo, il sorbo *diventa* Lara. È quando Živago decide di fuggire e di ritornare alla propria vita, ovvero, di ritornare da lei:

> Seguendo il sentiero il dottore raggiunse il sorbo.
> L'albero affondava nella neve: ne emergeva solo con le foglie e le bacche gelate e protendeva verso di lui due rami carichi di neve. Gli balenarono dinanzi le lunghe bianche braccia di Lara, tornite, generose, e afferrandosi ai rami, attrasse l'albero a sé. Come con un consapevole movimento di risposta, il sorbo lo ricoprì di neve dalla testa ai piedi. Senza sapere che cosa dicesse, inconsciamente mormorò:
> «Ti vedrò, mia stupenda bellezza, mia principessa, mio piccolo sorbo, mia cara, sangue del mio sangue!»
> La notte era limpida, splendeva la luna. Si inoltrò ancora nella taiga fino all'abete, dissotterrò le sue cose e lasciò l'accampamento ([50]).

L'ipostasi vegetale di Lara ritorna in un altro punto cardine, ad accompagnare l'altro uomo che ha amato, Antipov, nel suo viaggio verso

---

([48]) B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., p. 456.

([49]) In proposito sono assai significative queste riflessioni di Živago: «Non vuole piacere [...], essere bella, attraente. Ha una sorta di disprezzo per questo aspetto della femminilità ed è come se volesse punirsi d'essere così bella. E questa orgogliosa ostilità nei propri confronti non fa che moltiplicare il suo irresistibile fascino» (*ibidem*, pp. 378-379), come il fatto che, in delirio, Živago sogni che Lara «era [...] lontana, fredda e attraente» (*ibidem*, p. 507).

([50]) *Ibidem*, p. 484 (ma vedi anche, alle righe precedenti, il dialogo fra Živago e una sentinella).

la morte; nella casa di Varykino, poco dopo la partenza di Lara, Živago e il marito di lei, Antipov appunto, si incontrano e discutono, conversando «come conversano soltanto i russi in Russia, e in particolare [...] quelli presi dal terrore e dall'angoscia, smaniosi e frenetici, come tutti erano allora (51)».

Živago può sinceramente rassicurare l'interlocutore sull'amore che Lara mai ha smesso di nutrire nei suoi confronti; ed è un conforto che forse, paradossalmente, spinge Antipov a non attendere di essere catturato, a preferire suicidarsi:

> Jurij Andreevič accese il fuoco in cucina, prese il secchio e si recò al pozzo per attingere acqua. A pochi passi dalla scala d'ingresso, di traverso sul viottolo, con la testa sprofondata in un cumulo di neve, giaceva Pavel Pavlovič che si era sparato. Sotto la sua tempia sinistra la neve, intrisa di sangue, s'era rappresa in un grosso grumo. Minuscole gocce, schizzate d'un lato, avevano formato con la neve piccoli globi rossi, simili alle bacche gelate d'un sorbo (52).

È come se il paragone che si instaura fra le gocce di sangue di Antipov e le bacche del sorbo conferisse a Lara la possibilità di alleviare la solitudine infinita in cui la morte ha fissato l'uomo da sempre amato e nel contempo di donare a quella morte senso e dignità, poiché il lettore sa che tutte le lotte rivoluzionarie di Antipov-Strel'nikov si sono in certo modo originate dalla volontà di riscattare Lara dall'ingiuria subita durante la propria infanzia violata: agli occhi di Antipov, Lara è anche tutta la sua epoca, che nutre in se stessa la necessità della rivoluzione (53).

Ma non è tutto: come già accennato, l'immagine del sorbo rimanda metonimicamente a Lara tramite l'associazione fra i rami e le braccia. Centrale è il ruolo delle generose braccia di Lara che assiste Jurij durante il delirio, nella spossatezza quasi mortale seguita alla fuga dalla prigionia fino a Jurjatin

> Nel suo delirio poco prima aveva rimproverato il cielo di non ascoltarlo e invece il cielo in tutta la sua ampiezza si chinava sul suo letto, e due grandi braccia femminili, bianche fino alle spalle, si protendevano verso di lui. Gli si annebbiò la vista dalla gioia e, come si cade in deliquio, precipitò in un mare di beatitudine (54),

come durante il commiato da Jurij morto, disteso sul tavolo:

---

(51) *Ibidem*, p. 587.
(52) *Ibidem*, p. 597.
(53) *Ibidem*, pp. 591-595.
(54) *Ibidem*, p. 509.

Rimase immobile per alcuni istanti senza parlare, né pensare, né piangere,
coprendo parte della bara, dei fiori e del cadavere con tutta se stessa, con
la testa, col petto, con l'anima e con le braccia, grandi come l'anima ([55]).

E le braccia aperte hanno due precisi rimandi nelle poesie di Živago: l'abbraccio di Maddalena alla croce in *Magdalina* I (vv. 25-30)

Quando, Gesù, poggiati
i tuoi piedi alle mie ginocchia,
apprendo forse ad abbracciare
la trave quadrangolare della croce
e, nello smarrimento dei sensi, sul tuo corpo
mi precipito preparandoti al seppellimento ([56]),

le braccia di Cristo, crocifisso in un abbraccio anche troppo grande nei confronti dell'umanità, in *Magdalina II* (vv. 25-30):

Mi getterò ai piedi della crocifissione,
mi gelerà il cuore, mi morderò le labbra.
Per un troppo grande amplesso le braccia
tu allargherai alle estremità della croce.

Per chi al mondo tanta ampiezza,
tanto tormento e così grande forza? ([57])

Le braccia di Lara sono forse, dunque, anche le braccia di Cristo – σύμβολον per eccellenza – nel loro tentativo di stringere tutte le creature amate in un vivo anello di protezione e donazione di senso.

Ad accogliere e proteggere Lara, tuttavia, nessuno ci sarà. Dopo la cremazione di Jurij, per qualche giorno Lara riordina insieme al fratello di Jurij, Evgraf, le poesie del defunto, senza però poter portare a compimento la propria opera: un giorno non fa ritorno a casa e scompare, finendo con tutta probabilità a morire in un *gulag*.

Pasternak non ci mostrò la morte solitaria di Lara, forse perché credeva di non poter raffigurare la morte del simbolo della vita ([58]): di quel simbolo che, a prescindere dal significato religioso che si voglia o meno

([55]) *Ibidem*, p. 642.
([56]) *Ibidem*, p. 714.
([57]) *Ibidem*, p. 716.
([58]) Vorrei per inciso ricordare che Sima Tuncev spiega a Lara il riferimento alla figura di Maddalena contenuto nelle preghiere per la Settimana Santa con la volontà di dar forma a un «richiamo a cosa sia la vita [...] così opportuno nel momento del congedo dalla vita e alla vigilia del suo risorgere»: *ibidem*, p. 533. Fra Maddalena e Lara andrà dunque sottolineato il legame che le avvicina come simboli essenziali della vita secondo Pasternak.

attribuire al romanzo nel suo complesso – problematica che si connette anche al ruolo che deve assumere il *corpus* di poesie rispetto all'economia generale dell'opera ([59]) – è manifestazione e sintesi, di rara suggestione e bellezza, di quel che *Doktor Živago*, secondo me, può dire al suo lettore.

Il suo messaggio non andrà rintracciato al di fuori del suo dispiegarsi (quindi, a mio avviso, nemmeno nel sentimento religioso del suo autore) ma nel cuore stesso dell'intreccio romanzesco, cioè nel suo essere, come almeno in parte illustrato dall'esempio del sorbo-Lara, intreccio *significativo* di esistenze: perché se, come dice Živago, l'arte è creazione costante di vita nel tentativo di spiegare la morte

> Per rispondere al vuoto prodotto dalla morte (*scil.* di Anna Ivanovna) [...] egli (*scil*. Živago) avrebbe voluto sognare e pensare, lavorare sulle forme, creare la bellezza con la stessa sicurezza con la quale l'acqua turbinando precipita in fondo formando dei vortici. Ora come mai gli era chiaro che l'arte è sempre e senza tregua dominata da due cose. Essa riflette instancabilmente sulla morte, e crea così, instancabilmente, la vita ([60])

e se quel che della morte fa paura è l'eterno cristallizzarsi dell'impossibilità per il soggetto di essere altro da sé – o, si può aggiungere, il venir meno della possibilità del tentativo di esserlo tramite la creazione letteraria –, come dice Pasternak in una lettera a Marina Cvetaeva

> Dio, fino a che punto amo tutto ciò che non sono stato e che non sarò, e come sono triste di essere io. Quanto mi sembra seta, in confronto a me, l'occasione sfuggita, perduta da una nullità, comunque non da me. Mi appare come un nero, misterioso, felice, cangiante incanto. Quello per cui

---

([59]) Qualora si consideri l'opera in versi il punto di approdo del romanzo nel senso di una sua trasfigurazione in una prospettiva in certo modo superiore (ovvero quella della fede), si può dire, con Simonetta Salvestroni, che l'ultima poesia della raccolta, *Gefsimanskij sad*, «riprende e rielabora alla luce del messaggio di Cristo tutti i motivi principali che percorrono il romanzo e la raccolta, dando senso anche agli episodi più squallidi, violenti e dolorosi» (cfr. S. Salvestroni, *«L'orto del Getsemani». Poesia e testimonianza cristiana in Boris Pasternak*, in AA.VV., *L'autunno della Santa Russia*, Atti del VI Convegno ecumenico internazionale di spiritualità russa, Bose 16-19 settembre 1998, a cura di A. Mainardi, Edizioni Qiqajon-Comunità di Bose, Magnano (BI), 1999, p. 294). Assai diversa l'opinione di Mauro Martini, secondo cui il romanzo va letto come un processo di «accettazione della vita come introduzione all'unico momento autenticamente sacro e misterioso, vale a dire la morte» (*op. cit.*, p. 21); per Martini le *Poesie di Živago* non andranno quindi considerate depositarie di una verità più alta di quella contenuta nel romanzo in prosa, «visto che il libro di versi è un modo di ripercorrere in altra forma ciò che la prosa ha già raccontato» (*ivi*): tanto più che per lo studioso i versi di *Gefsimanskij sad* sono incentrati, più che sulla sconfitta della morte, sulla sua accettazione da parte di Cristo (p. 18).

([60]) B. Pasternak, *Opere narrative*, cit., p. 117.

> è fatta la notte. Fisicamente immortale. E della morte ho paura solo perché sarò *io* a morire, senza avere avuto il tempo di essere per un po' tutti gli altri (61),

il compito che Pasternak si è proposto con questo romanzo, riuscendo nel proprio intento, è certo quello di esprimere non il punto di vista di una singola vita chiusa nella propria soggettività, ma l'intreccio di tante vite e coscienze diverse, ricercandone e dimostrandone l'intima parentela con il significato.

In tal modo l'esperienza dell'io lirico di Živago è raccontata come se fosse esperienza estremamente significativa sì, ma tuttavia non unica e sufficiente, poiché lo sguardo dell'autore prova a immedesimarsi nella vita che fluisce non solo nel poeta – che descrive soprattutto la propriama anche nelle persone e nella natura che intorno a Živago dispiegano il proprio variegato esistere: atteggiamento, questo di Pasternak, già riscontrabile nella sua precedente produzione in versi (62) ma arrivato nel romanzo a un livello di grande raffinatezza ed elaborazione, soprattutto perché solo nell'architettura romanzesca il vitalismo pasternakiano può dispiegarsi fino a lambire con fiducia l'esistenza del significato – quel senso che ogni vita conquista e possiede nel suo annodarsi, talvolta intimo e sostanziale, con la vita di altri.

Da questo intento, o da questa fede, deriva la struttura a 'coincidenze' che Italo Calvino considerava fondamentalmente l'espressione di un uso consapevole del genere romanzesco nella sua convenzionalità (63), ma che secondo me è soprattutto il modo che Pasternak ha scelto per dar vita – su un piano squisitamente estetico – a una catena di esistenze significanti, come credo dimostri senza equivoci il caso del sorbo-Lara, in grado di fondere due complicità: quella del paesaggio con le proiezioni degli indi-

---

(61) Lettera del 1/7/1926: cfr. M.I. CVETAEVA, B.L. PASTERNAK & R.M. RILKE, *Il settimo sogno*, cit., p. 123.

(62) Lo sintetizza impareggiabilmente Marina Cvetaeva in una lettera del carteggio 1926 a proposito del poema pasternakiano *Il luogotenente Schmidt*: « [...] Tu sei gli alberi, le bandiere, i manifestini, il giuramento. [...]»: *ibidem*, p. 130.

(63) «Questo gioco del romanzesco è spinto da Pasternak alle estreme conseguenze: egli costruisce una trama di coincidenze continue, attraverso tutta la Russia e la Siberia, in cui una quindicina di personaggi non fanno altro che incontrarsi per combinazione [...]. È un divertimento dello scrittore? Vuol essere qualcosa di più, in partenza: vuole esprimere la rete di destini che ci lega senza che noi lo sappiamo [...]. Ma la commozione di questa scoperta non ha lunga durata: e il susseguirsi delle coincidenze finisce per testimoniare soltanto la coscienza dell'uso convenzionale della forma romanzesca», in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Tomo primo, Milano, Mondadori, 1995, p. 1365. Originariamente, il saggio *Pasternak e la rivoluzione* fu pubblicato in «Passato e presente», 3, maggio-giugno 1958, pp. 360-374.

vidui e quella, reciproca, delle vite, capaci di confluire idealmente l'una nell'altra anche nei momenti di più tesa solitudine, di sofferenza.

Dal medesimo intento, si rintraccia anche la spiegazione della presenza dei tanti personaggi archetipici in filigrana ai personaggi del romanzo: sorta di suggestiva continuità di caratteri e riproposizione di personalità, con la cui persistenza Pasternak prova a suggerire un valore personale a una Storia che altrimenti sarebbe pura negatività, nella sua propensione a creare assurde interruzioni nel flusso inarrestabile costituito da ogni esistenza sulla terra ([64]).

Quel che resta di fronte al naufragio nella Storia, che minaccia di travolgere estirpando dalle radici le possibilità di vita del singolo, spesso riuscendovi, è dunque la fiducia nell'esistenza del significato: fiducia che, per quanto volontaristica sia e anacronistica possa considerarsi, è anche, a tutti gli effetti, (confortante) fiducia nell'eterna possibilità di esistenza della letteratura – sempre che per letteratura vogliamo intendere uno di quei luoghi in cui il significato prova incessantemente a dimorare per pienamente manifestarsi, seppur con tratti fuggevoli.

([64]) Sarà forse il caso di ricordare, seppur in estrema sintesi, che il tentativo di capire e illustrare il rapporto fra la storia e la vita (intesa come il flusso vitale che è insieme di tutti e specificamente di ciscuno) è uno dei temi centrali (e maggiormente dibattuti dalla critica) di *Doktor Živago*. Tramite una serie di considerazioni di Živago ubicate in vari luoghi del romanzo Pasternak raffigura la storia «simile alla vita nel regno vegetale»; in questa vita, i cui mutamenti sono continui ma inavvertiti, intervengono come «stimolanti organici» «la guerra, la rivoluzione, i re, i Robespierre» (B. PASTERNAK, *Opere narrative*, cit., pp. 583-584). Mentre nelle prime sezioni del romanzo Živago apprezza la rivoluzione come manifestazione suprema della vita («Si potrebbe dire che in ciascuno sono avvenute due rivoluzioni: una propria, individuale, e l'altra generale. Mi sembra che il socialismo sia il mare nel quale devono confluire come rivoli tutte queste singole rivoluzioni individuali, il mare della vita, il mare dell'originalità di ognuno. Il mare della vita, io dico, di quella vita che si può vedere nei quadri, della vita portata al livello del genio, della vita creativamente arricchita») di contro alla negazione totalmente assurda della vita che era stata la (prima) guerra mondiale («La guerra è stata un'interruzione artificiale della vita, come se l'esistenza si potesse momentaneamente rimandare (che assurdità!)», p. 188), nel prosieguo del romanzo si convince che le conseguenze della rivoluzione, sotto forma di «periodi di transizione», sono state anch'esse un artificioso allontanarsi dalla vita ad opera di quelli che la rivoluzione hanno guidata: «è risultato chiaro che, per gli ispiratori della rivoluzione, il vero elemento naturale è questa frenesia di cambiamenti e spostamenti [...]; la costruzione di nuovi mondi, i periodi di transizione sono per loro un fine in sé. [...] E sapete da che deriva l'irrequietezza di questi eterni preparativi? Dalla mancanza di capacità precise, di talento. L'uomo nasce per vivere, non per prepararsi alla vita. E la vita stessa, il fenomeno vita, il dono della vita sono una cosa così affascinante, così seria!» (p. 386). In Pasternak la concezione della storia fa dunque tutt'uno con il vitalismo e le prese di posizione sulla realtà che lo circondava tutt'uno con la convinzione che il dispiegarsi di ogni vita valga più delle necessità connesse allo sviluppo dei processi storici.