

Introduzione

I.

Boris Leonidovič Pasternak s'affacciò sulla soglia della lirica russa in un'epoca ricca di correnti e di figure, mentre i simbolisti arretravano dinanzi all'assalto impetuoso del futurismo. Quanti personaggi nella poesia di quegli anni: Blok con le sue laceranti romanze zigane sullo sfondo gelido di Pietroburgo; Chlebnikov, simile a un grande uccello di palude, vagabondo bislacco e squattrinato, coi suoi progetti fantastici, coi manoscritti ravvolti in una federa; e Brjusov solenne e accademico fra scenari di cartapesta, come il duca di Guisa in una pellicola del «Film d'Art»; e Belyj con le sue strofe scintillanti, dove le immagini rimbalzano come riflessi di specchi diabolici.

In un primo periodo, nel 1913-14, Pasternak fece parte del gruppo «Centrifuga», che contemperava futurismo e simbolismo, senza spregiare l'eredità del passato. Futuristi prudenti, quelli di «Centrifuga» tenevano gran conto soprattutto un poeta dell'età puškiniana, Jazykov, ed il simbolista Ivan Konevskoj, le cui cadenze riecheggiano nel primo volume di Pasternak, *Bliznec v tučach* [Il gemello fra le nuvole] del 1914, ancora tramato di simboli, di mitologia, di arcaismi. Ma dopo il breve episodio di «Centrifuga» Pasternak si venne avvicinando ai cubofuturisti, ossia alla parte piú radicale e ribelle del futurismo russo, e la sua scrittura trasse esempio dai testi di innovatori irruenti come Chlebnikov e Majakovskij.

Nel Majakovskij del primo periodo, nell'autore di *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni], Pasternak vide il piú valido interprete delle speranze e dei crucci della sua generazione, il vertice della poesia di quell'epoca. Nella

terza parte del libro di memorie *Ochrannaia gramota* [Il salvacondotto, 1931] egli ha scritto: «Quando mi si proponeva di narrare qualcosa di me stesso, cominciavo a parlare di Majakovskij. E non era un errore. Io lo adoravo. Io impersonavo in lui il mio orizzonte spirituale» (p. 103). E infatti la parte piú viva dell'opera di Pasternak è strettamente connessa con quella di Chlebnikov e di Majakovskij: lo si vede dai versi di *Poverch bar'erov* [Oltre le barriere, 1917], di *Temy i variacii* [Temi e variazioni, 1923], di *Vtoroe roždenie* [Seconda nascita, 1933] e in specie della raccolta *Sestra moja žizn'* [Mia sorella la vita, 1922], che è tra le gemme piú splendide della lirica russa del secolo. Questo libro destò l'entusiasmo di Mandel'stam e di Marina Cvetaeva ed ebbe su tutti i poeti quasi un potere ipnotico; e non solo vi attinsero giovani come Tichonov o Sel'vinskij o Petrovskij, ma il vecchio Brjusov persino ne riprodusse i motivi e le immagini nella sua tarda raccolta *Mea* (1924).

2.

Le radici della poesia di Pasternak vanno dunque cercate nel cubofuturismo. I cubofuturisti russi si proposero come problema centrale la libertà della parola. Se i simbolisti vedevano nella parola soltanto un mezzo per scoprire una trama di corrispondenze metafisiche, e gli acmeisti la consideravano uno strumento per raffigurare il mondo oggettivo, coi futuristi essa divenne un elemento autonomo, come i colori e i volumi nella pittura cubistica. Nel simbolismo l'inerzia ritmica del verso canoro e la fluidezza melodica annullavano il peso e i contorni delle singole parole; nel futurismo invece i vocaboli acquistarono concretezza tangibile, svincolandosi spesso dal significato, per intrecciarsi in capricciosi impasti fonetici. I futuristi trattarono la parola come una sostanza da laboratorio e svolsero audaci esperimenti verbali, che equivalgono alle scomposizioni volumetriche dei quadri cubistici.

Dietro l'apparenza chiassosa di manifesti e spettacoli il futurismo russo fu dunque una scuola di minuziose ricerche verbali, di prove linguistiche¹. E in questo senso, all'espressione «futurismo» si potrebbe dare un piú ampio valore, includendovi i tentativi di poeti di altre tendenze che impostarono la loro opera sugli esperimenti linguistici, come Belyj, ad esempio, che negli scritti di prosodia, nei romanzi e in molte liriche anticipa i trucchi e le astuzie dei cubofuturisti².

Ma il culmine delle ricerche sulla parola è nella creazione babelica di Chlebnikov, dalla quale trae origine tutta la cultura della moderna poesia russa. In *Gamburgskij ščet* [Il conto d'Amburgo, Leningrad 1928, p. 19] di Viktor Šklovskij si legge: «Da Velimir Chlebnikov derivarono poeti come Majakovskij, Aseev, Pasternak, Nikolaj Tichonov e, si capisce, Petrovskij. I piú massicci, i piú tradizionali poeti come Esenin si trasformarono anch'essi per l'influsso di Chlebnikov. Egli è scrittore per scrittori. È il Lomonosov dell'odierna letteratura russa. Egli è la trepidazione del soggetto; la poesia odierna, il suo suono».

E infatti certe pagine di Esenin del 1918-20 come il poemetto *Kobyl'i korabli* [Navi di giumente], pieno di accorgimenti futuristici, non si spiegano senza le premesse di Chlebnikov. L'influsso di questo poeta s'avverte anche nei versi di Bagrickij che, dopo lo scadente acmeismo decorativo delle prime poesie, arricchí il suo tessuto verbale di immagini derivate dal futurismo, o in quelli di Marina Cvetaeva, che sembrano a tratti esercizi di fonologia.

E persino Mandel'stam, il maggiore degli acmeisti, poeta d'ispirazione classica, nelle sue liriche nitide e cesellate s'avvicinò alla maniera ellittica e immaginosa dei

¹ Majakovskij era amico di linguisti, in specie di Roman Jakobson, e per molto tempo, dopo la rivoluzione, frequentò le sedute del Moskovskij Lingvističeskij kružok (Circolo Linguistico di Mosca). Cfr. la testimonianza di P. Bogatyrev, citata in V. Katanjan, *Majakovskij: Literaturnaja chronika*, Moskva 1956³, p. 437.

² Cfr. V. Markov, *Mysli o russkom futurizme*, in «Novyj žurnal [New York]», xxxviii (1954).

cubofuturisti. Lo si vede, ad esempio, dal breve componimento *Solominka* del 1916, in cui allucinate e sconnesse metafore si vanno accumulando in una lenta progressione, come tasselli di un intarsio. E i *calembours*, la passione per le «parole beate» («blažennye slova») scelte per il puro suono, l'assenza di nessi logici: tutto ciò pone l'arte di Mandel'stam in un'area contigua a quella del futurismo. Né va dimenticato che Mandel'stam scrisse righe di calda ammirazione per l'opera di Chlebnikov³.

Il più prossimo ai cubofuturisti fra tutti i poeti sovietici fu però Nikolaj Zabolockij, che nei suoi versi grotteschi, simili alle sgargianti pitture delle facciate dei circhi, riprese in chiave satirica il «sistema» di Chlebnikov. Per convincersi di questa filiazione, basterebbe confrontare le liriche *Tri obeda* [Tre pranzi] di Chlebnikov e *Rybnaja lavka* [La bottega dei pesci] di Zabolockij, che si ricollegano entrambe ai modi del poeta settecentesco Deržavin⁴. La strana mistura di epica, di virtuosismi e di infantilismo che caratterizza le carte di Chlebnikov serve a Zabolockij per mettere in burla i goffi fantocci di quella nuova borghesia sovietica che doveva più tardi trionfare funestamente, negli anni staliniani.

Ma torniamo a Pasternak. Da Chlebnikov egli deriva il gusto degli incastri sonori e dei materiali grezzi, la sovrapposizione di varie superfici semantiche, la promiscuità lessicale, il brulichio delle metafore, la mania di frammettere ostacoli, perché diventi più ardua l'intelligenza del testo, l'interesse per l'aspetto tecnico della parola. E ancora: la mancanza d'uno schema costruttivo anche nei lavori più vasti, la composizione a squarci compiuti e interrotti, la tendenza al frammento come metodo artistico: tutto questo procede dalla poetica del futurismo. Il frammento, ad esempio, era la forma prediletta di Chlebnikov. I suoi poemi, contesti di brani staccati e discordi, s'inter-

³ In *Zametki o poezii*, nel volume *O poezii* (1928), ora in *Sobranie sočinenij*, New York 1955, pp. 351-54.

⁴ In particolare all'ode *Evgeniju. Žizn' zvanskaja* [A Eugenio. La vita a Zvanka] del 1807.

rompono spesso sul piú bello in un verso prosaico e sbrigativo, come per noia. In *Zuravl'* [La gru], dopo aver descritto un mostruoso trampoliere di ferro, formato dalle cose in rivolta, d'improvviso Chlebnikov tronca il suo dire, esclamando:

ma un giorno si levò e volò lontano,
non la videro piú⁵.

Come per tutti i cubofuturisti, anche per Pasternak l'universo comincia a vivere solo nei suoni. Persino le nomenclature e la mitologia hanno nelle sue pagine (come del resto in Majakovskij e Chlebnikov) una funzione acustica. In lui è piú accentuato che in altri (e persino piú che in Majakovskij) il gusto della materia sonora. Tuttavia sono rare le pagine in cui egli fa sfoggio di locuzioni incongruenti per amore del puro suono.

È noto che molti cubofuturisti tendevano a riscattare la parola dal pensiero e dal significato e, adoperandola come materiale grezzo, pubblicavano addirittura nudi elenchi di vocaboli, come di personaggi della poesia. Alcuni, e tra questi soprattutto Kručënych, che Majakovskij definì «futuristico gesuita della parola»⁶, inventarono il cosiddetto «zaum'», la lingua transmentale, accozzaglia di termini insussistenti, di locuzioni senza significato. Allo stesso modo piú tardi il costruttivista Sel'vinskij deformò la grafia e la sintassi, per imitare la romanza zigana o le

⁵ Queste interruzioni erano frequenti anche nella vita di Chlebnikov. Spesso, nel recitare i propri poemi, d'un tratto s'infastidiva, spezzando la dizione con un perplesso «eccetera». Nei suoi *Vospominanija o Chlebnikove* (in *Zapisnaja knižka Velimira Chlebnikova*, a cura di A. Kručënych, Moskva 1925, p. 24) Tat'jana Večorka riferisce un tipico episodio: una volta, viaggiando in treno, di notte, a una piccola stazione, Chlebnikov vide dal finestrino un falò accanto a un fiume e intorno alle fiamme dei neri profili. Scese senza indugio dal vagone e, mentre i suoi bagagli proseguivano, raggiunse quei pescatori. Il tempo si mise a pioggia e, per evitare che il falò si spegnesse, Chlebnikov gettava alle fiamme le pagine dei suoi taccuini. Restò due giorni a pescare, e la notte contemplava il cielo. Poi lo svago gli venne a noia e, di soppiatto, riprese il viaggio.

⁶ Nell'autobiografia *Ja sam* (1928), in *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva 1955, p. 21.

canzoni cosacche, ed Aseev, Kirsanov, Tret'jakov tentarono i piú strampalati bisticci sonori a scapito della chiarezza.

Pasternak, al contrario, sin dall'inizio fu poco propenso a disumanare la parola, a districarla dal pensiero e dal contenuto, e s'ingegnò quasi sempre di dare una sostanza concettuale alle sue tessiture fonetiche. La continua presenza d'un sostrato logico nei versi di Pasternak è tanto piú notevole, in quanto i suoi orditi fonetici sono i piú intensi fra quelli dei cubofuturisti. Egli inarca in una tensione spasmodica la materia sonora; con virtuosismo esasperato sospinge i vocaboli in una sorta di gara acustica. Le sue pagine sono densissimi conglomerati, in cui le parole si attraggono per somiglianza fonetica. Ogni lirica avventa con un nuovo intreccio dinamico di dissonanze che non si conciliano in una prospettiva armonica, ma restano aspre e schioccanti nel loro succedersi.

La rugosità, la secchezza angolosa dei suoni, il consonantismo hanno d'altronde un valore fondamentale per la poesia russa dell'epoca dei futuristi. Si pensi a Majakovskij e alla sua affermazione in *Prikaz po armii iskusstva* [Ordine all'esercito dell'arte, 1918]: «Ci sono altre lettere belle: er, ša, šča», o allo stesso Bagrickij, che mostra piú volte di prediligere ruvidi nessi consonantici, come «rž» per esempio⁷.

Molte liriche di Pasternak ci riempiono di meraviglia per l'ingegnosa perfezione della struttura fonetica. E l'incastro è talvolta cosí complesso, la materia sonora accende a tal punto la fantasia del poeta, che versi pieni di sen-

⁷ Si ricordi ciò che scrive Apollinaire nella sua lirica *La Victoire* (in *Calligrammes*):

On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
 on veut des consonnes sans voyelles
 des consonnes qui pètent sourdement
 imitez le son de la toupie
 laissez pétiller un son nasal et continu
 faites claquer votre langue
 servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité
 le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne.

so sfiorano, con la loro trama acustica, le astruserie del linguaggio transmentale e sembrano a prima vista dei crittogrammi. Del resto vi sono anche in Puškin versi di contenuto logico, che rassomigliano a capricci sonori, come «Pod''ezžaja pod Ižory» (del 1829) o «Stambul gjaury nynče slavjat» (del 1830).