



“Un poeta in Russia è più che un poeta”: poeti, riposo e attività nel romanzo russo del Novecento

“A poet in Russia is more than a poet”: poets, rest and activity in the 20th century Russian novel

Gian Piero Piretto
Università di Milano, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, a cura di Paolo Pepe ed Enrica Villari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 149-169 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 19).

SOMMARIO | ABSTRACT

[Partendo da un celebre verso di Evgenij Evtušenko, in cui si afferma che “un poeta in Russia è più che un poeta”, l'articolo approfondisce la figura del poeta russo, soprattutto il suo ruolo sociale e il valore del suo scontro con il potere, durante tutto il Novecento. L'analisi è condotta con particolare attenzione al periodo sovietico e soprattutto nel prisma di due romanzi fondamentali, *Il Maestro e Margherita* e *Il dottor Živago*, dove la figura del poeta, in particolare il suo non immediato rapporto con il potere, la storia e la società civile, si rispecchia nei personaggi di Ivan Bezdomyj e di Jurij Živago.] | [Starting from a famous verse by Evgenij Evtušenko, which states that “a poet in Russia is more than a poet”, the article focuses on the figure of the Russian poet, especially his social role and the value of his clash with power, throughout the 20th century. The analysis is carried out with particular attention to the Soviet period and especially through the prism of two fundamental novels, *The Master and Margarita* and *Doctor Zhivago*, where the figure of the poet, especially his non-immediate relationship with power, history and civil society, is reflected in the characters of Ivan Bezdomyj and Yuri Zhivago.]

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Bulgakov, Brodskij, Pasternak, Poeta, Silenzio | Bulgakov, Brodsky, Pasternak, Poet, Silence

Un poeta in Russia è più che un poeta,
là è destinato a nascere poeta
solo colui in cui erra
l'orgoglioso spirito civile,
colui che non conosce riposo,
colui non conosce pace.

E. Evtušenko, *La centrale idroelettrica di Bratsk*

Ho scelto per il mio intervento la figura del poeta, preferendola ad altre (pittori o musicisti), anche tenuta in conto la complessità del periodo storico da me considerato in questa circostanza: la fase sovietica del XX secolo russo, in cui categorie artistiche e culturali sono state sottoposte a rivisitazioni e cambiamenti non sempre felici e opportuni. In alcuni di quei decenni il romanzo, proprio perché investito dal potere di particolare favore, ha dovuto assecondare, più di altri generi letterari, tendenze e metodi né liberali né stimolanti. La poesia e il poeta, per tradizione, memoria, significato sociale e spirituale sono rimasti, anche quando il loro ruolo canonico è stato soppiantato da altri generi, tra i valori più autentici, portatori di freschezza intellettuale, dibattito culturale, occasione per scambio di idee.

All'estero questi fenomeni non sono sempre stati recepiti con tutte le sfumature del caso. Anche perché, forse, come sostiene Roman Jakobson: “mentre l'Occidente [...] ammira l'arte russa – l'antica icona, il film, il balletto classico, le ricerche teatrali, il romanzo e la musica – la poesia, forse la più grande tra tutte le arti russe, non è mai diventata articolo da esportazione” (Jakobson 1989: 93).

La complessità della lingua, le difficoltà della traduzione poetica, il più facile riconoscimento di altre forme artistiche hanno spesso complicato la ricezione del messaggio poetico russo, portando all'affermazione di due atteggiamenti contrastanti, entrambi estremi. Da un lato il considerare la poesia russa un'entità inarrivabile e un po' scostante, dall'altro il marcarla con un'aura di esotico mitologismo, di sacro rispetto, di non sempre motivata esaltazione, priva, come spesso è stata, di concreto riscontro sui testi. Posizione, quest'ultima, che ha monopolizzato la figura del poeta russo, spesso indipendentemente dalla conoscenza o dal reale apprezzamento dei suoi versi.

Personaggio principale del mio intervento sarà dunque il poeta russo, il “più che poeta”, come lo definisce Evtušenko in un suo verso, il poeta russo protagonista degli stereotipi di cui ho detto, protagonista, in quest'occasione, del romanzo, di quell'articolato fenomeno culturale

che ha visto prosa e poesia succedersi nella fortuna letteraria. Ho concentrato la mia attenzione su due romanzi del Novecento sovietico: *Master i Margarita (Il Maestro e Margherita)* di Michail Bulgakov e *Doktor Živago (Il Dottor Živago)* di Boris Pasternak, rappresentanti della cultura non conformista, prodotti della lotta per la conservazione dell'individualità poetica e dell'autonomia artistica, anche se certo non ascrivibili alla categoria del dissenso.

Vittorio Strada scrisse nell'introduzione alla prima versione integrale italiana del romanzo di Bulgakov: "Bezdomnyj, che era poeta, dopo che una provvida pazzia lo rinsavisce, smette di scrivere versi, e il libro del Maestro lo vive e lo continua nell'allucinazione e nel sogno" (Strada 1967: IV). È noto che lo pseudonimo del poeta Ivan Ponyrev, Bezdomnyj, significa "senza casa". Jurij Lotman dedica una raffinata analisi al ruolo dello spazio-casa nel romanzo di Bulgakov: il Maestro è condannato al nomadismo, le case dei personaggi non sono luoghi in cui si possa abitare, il poeta Ponyrev si è scelto lo pseudonimo che sappiamo. Sarà proprio in una delle case che Lotman definisce anti-case (Lotman 1992: 459), il manicomio (in russo *sumasšedšij dom*, casa dei matti) che il destino degli artisti e dell'arte troverà soluzione, sostenuto da quella che Strada ebbe a definire "provvida pazzia". Ivan Bezdomnyj si libererà dall'influenza negativa di Berlioz, là il Maestro, dialogando con il nuovo arrivato, inizierà il proprio cammino verso l'anelato *pokoj*, il riposo russo carico di "Cultura" che comprende sollievo, quiete, intimità, silenzio.

È da Lotman che voglio muovere per l'analisi della strategia che ho identificato in Bulgakov:

Utilizzando il linguaggio della spazialità per esprimere concetti non relativi allo spazio, Bulgakov fa della Casa il punto centrale del senso dello spirito, che trova espressione nella ricchezza della cultura interiore, nella creatività e nell'amore. Il senso dello spirito genera in Bulgakov una complessa gerarchia: in basso si trova la morta mancanza del suo valore, in alto il suo valore assoluto. Alla prima è necessaria un'area abitabile, non una Casa; ma neanche il secondo ha bisogno di una Casa. Una Casa non serve a Jeshua, la cui vita terrena è la strada eterna. [...] La nuova residenza del Maestro sarà un 'appartamentino'... A trasformarlo in Casa non contribuirà il lavandino nell'ingresso, ma l'intimità data da quel senso dello spirito carico di cultura. Per Bulgakov, come per il Puškin degli anni Trenta, la cultura è inseparabile dalla vita intima e segreta (Lotman 1992: 461-462).

Nella casa dei matti è quasi interamente affidata al dialogo la responsabilità dell'evoluzione e dello scioglimento della situazione. Dialogo che, talvolta, prende i modi e le forme di un interrogatorio, ma che resta lo strumento di contatto e scoperta dell'altro più efficace e diretto. Il primo in cui viene coinvolto Ivan è quello con il potere, nella versione ambigua ed enigmatica del Professor Stravinskij, lo psichiatra del manicomio:

Lei è poeta?

Sì, – rispose tetro Ivan, e per la prima volta sentì un'inspiegabile ripugnanza per la poesia, e i suoi versi, che subito gli vennero in mente, gli riuscirono sgradevoli.

Con una smorfia, egli chiese a sua volta a Stravinskij: Lei è professore? Stravinskij chinò la testa con premurosa cortesia (Bulgakov ed. 1967: 84).

L'interesse e l'insistenza sulla professione, sull'attività, sulla legittimazione dell'appartenere a una consorterìa professionale, anche dell'essere poeta, ritorneranno nel romanzo e suggeriranno rimandi a cui dedicherò una breve digressione.

Nelle parole confortanti del professore si anticipa la situazione emotivo-spirituale che permetterà il dialogo risolutivo tra il cattivo poeta e il Maestro: “Qui lei sarà aiutato... troverà sollievo... qui c'è calma, tranquillità... qui lei sarà aiutato” (Bulgakov ed. 1967: 88).

Combinando parole e atteggiamenti che a livello intertestuale e citazionale evocano in ogni lettore adepto il lessico dei manicomi-cliniche riabilitativi di sovietica memoria (“qui lei sarà aiutato”) e indulgendo, sia pure in maniera sottile e raffinata, alla satira dei ricoveri politici, Bulgakov prepara il terreno alla realizzazione dell'esigenza numero uno del poeta russo: calma, sollievo, intimità, che da Puškin in poi (come ci ha ricordato Lotman) erano l'irrinunciabile condizione perché la cultura poetica si potesse compiere, ma che, come ha ribadito Evtušenko, al poeta russo erano fatalmente negati: “l'è destinato a nascere poeta [...] colui che non conosce riposo, colui che non conosce pace” (Evtušenko 1965: 11).

L'aria della sera, “soave e fresca dopo il temporale” (Bulgakov ed. 1967: 111), prelude al capitolo che titola: *Lo sdoppiamento di Ivan*. Prenderò in esame soltanto quei tratti che sono specifici del mio discorso: la fondamentale opposizione silenzio/voce poetica (nelle loro varianti canoniche e non conformiste), e i relativi spazi culturali in cui le loro opposenti si manifestano, la strada e la Casa.

Le prime parole del Maestro furtivamente entrato dal balcone nella camera di Ivan sono: “Sttt!” (Bulgakov ed. 1967: 113). Un reale e prudente invito al silenzio che, con lo sviluppo degli eventi, acquisirà anche un valore metaforico. In quelle stesse ore, nel capitolo che sta tra quello citato e il successivo (*L'apparizione dell'eroe*), a Mosca, regno del rumore, della trivialità, del caos¹, Woland si prende gioco del filisteismo dei moscoviti con lo spettacolo di magia nera. Nel silenzio della Casa dei matti, invece, al chiaro di luna, il dialogo riprende e procede: “E così lo sconosciuto minacciò Ivan con un dito e sussurrò: Sttt!” (Bulgakov ed. 1967: 128), e arriva a un punto che considero focale:

L'ospite s'informò:

La sua professione?

Poeta, – confessò Ivan contro voglia. Il nuovo venuto si rattristò (Bulgakov ed. 1967: 128).

Ho anticipato la possibilità di rimandi a situazioni culturali diverse: è venuto il momento di introdurre il riferimento a un evento di notevole portata per la storia russo-sovietica. Alcuni decenni più tardi rispetto ai fatti narrati nel romanzo, nel 1964, a Leningrado analoghe domande sarebbero state riproposte, a ribadire la necessità di definizione anche professionale del poeta, ma con un'attualità e una valenza ben più tragiche e bieche. Un giudice avrebbe chiesto al fresatore Iosif Brodskij in odore di parassitismo:

Giudice: Quanto tempo ha lavorato in fabbrica?

Brodskij: Un anno.

Giudice: Con che mansione?

Brodskij: Fresatore.

Giudice: In generale qual'è la sua specializzazione?

Brodskij: Poeta. Poeta traduttore.

Giudice: Ma chi ha riconosciuto che lei è un poeta? Chi l'ha annoverata tra i poeti?

Brodskij: Nessuno (senza aria di sfida). E chi mi ha annoverato tra il genere umano?

Giudice: Lei ha studiato per diventarlo?

Brodskij: Per diventare che cosa?

Giudice: Per diventare poeta? Non ha compiuto gli studi della scuola superiore dove preparano, dove insegnano...

Brodskij: Non pensavo... non pensavo che potesse venire dall'istruzione.

Giudice: E da che cosa allora?

Brodskij: Penso che venga (sbigottito)... da dio... (Vigdorova 1990: 13)²

Non è forse inutile ricordare che Bulgakov era già morto, che *Il Maestro e Margherita* non era ancora stato pubblicato in Unione Sovietica e che le battute qui riportate non sono tratte da un romanzo, bensì dallo stenogramma del processo a Brodskij che si sarebbe concluso con la sua condanna al confino. L'accusa, come già ricordato, era di *tunejadstvo* (parassitismo), un male che la società sovietica del disgelo aveva identificato e condannato con entusiastico fervore nei primi anni della destalinizzazione, e che ora ritornava, come spesso ebbe a succedere, con un utilizzo carico di minacce e faziosità. Non è superfluo, a questo proposito, citare ancora alcune battute dallo stenogramma del processo:

Giudice: Di che cosa si occupa?

Brodskij: Scrivo versi. Faccio traduzioni. Suppongo...

Giudice: Nessun 'suppongo'. In piedi come si deve! Non si appoggi alla parete! Guardi la corte! Risponda alla corte come si comanda! (A me) Smetta immediatamente di prendere appunti! Altrimenti la faccio espellere dall'aula! (A Brodskij) Ha un lavoro fisso?

Brodskij: Pensavo che questo fosse un lavoro fisso.

Giudice: Dia risposte precise!

Brodskij: Scrivevo versi. Pensavo che sarebbero stati pubblicati. Suppongo...

Giudice: Non ci interessano i suoi 'suppongo'. Risponda: perché non lavorava?

Brodskij: Lavoravo. Scrivevo versi.

Giudice: Questo non ci interessa. Ci interessa sapere con quale ente lei aveva rapporti di lavoro.

Brodskij: Avevo accordi con una casa editrice.

Giudice: Risponda come si deve. Aveva accordi sufficienti per guadagnarsi il pane? Elenchi con precisione: quali accordi, da che data, per quali somme?

Brodskij: Non ricordo esattamente. Tutti gli accordi sono presso il mio avvocato (Vigdorova 1990: 13).

Torniamo ai dialoghi di Bulgakov. Riprende il Maestro:

Mi dica lei stesso, sono buone, le sue poesie?

Orrende! – disse Ivan con coraggio e sincerità.

Non ne scriva più – pregò l'uomo con voce implorante.
Prometto e giuro! – dichiarò Ivan solennemente (Bulgakov ed. 1967: 129).

Poi, dopo che il Maestro avrà narrato la storia, bulgakovianamente autobiografica, delle peripezie legate alla scrittura della propria opera, sarà il turno di Ivan a porre le domande:

Lei è scrittore? – chiese con interesse il poeta.
L'ospite si incupì e minacciò Ivan col pugno, poi disse:
Io sono un Maestro (Bulgakov ed. 1967: 132).

Come Brodskij decenni più tardi, il Maestro rifiuta la definizione canonica e statale di scrittore e ribadisce la propria appartenenza a una dimensione culturale eccentrica e diversa da quella ufficiale. Con lo stesso sbigottimento che sarebbe stato di Brodskij, a cui si aggiungeva un'ira feroce, il Maestro procederà raccontando a Ivan il seguito della storia della mancata pubblicazione del suo romanzo: “Il direttore della rivista, le sto dicendo, il direttore! [...] Le domande che mi faceva mi sembravano pazzesche. Senza dir niente, in sostanza, sul romanzo, mi chiese chi fossi e da dove venissi, se scrivessi da molto tempo e perché non avessero parlato di me prima” (Bulgakov ed. 1967: 138).

Ancora una citazione, qualche battuta da un ultimo dialogo-interrogatorio, quello di Pilato a Jeshua:

Nome?
Il mio? – replicò in fretta l'arrestato, esprimendo con tutto il suo atteggiamento che intendeva rispondere a tono, senza più provocare l'ira.
Il procuratore disse con voce sommessa:
Il mio lo so. Non far finta di essere più stupido di quanto sei. Il tuo Jeshua, – rispose rapido l'accusato.
[...]
Dove vivi di solito?
Non ho una dimora fissa, – rispose con timidezza l'arrestato. Vago da una città all'altra.
Tutto questo può essere detto in modo più breve, con una parola soltanto: vagabondo, – disse il procuratore (Bulgakov ed. 1967: 19-20).

Sottolineo sopra ogni cosa l'importanza delle ultime battute: l'importanza per i russi della strada, della percorrenza a oltranza del territorio, del valore tutto russo del contatto tra i piedi (portatori di messaggio) e la terra (suolo prima che stato nella storia del Paese), dell'implicito rifiuto di

una casa qualsiasi e convenzionale, non capito da Pilato e tradotto, forse suo malgrado, in un “sovietico” giudizio: vagabondo.

Il Maestro, dal dialogo con Ivan uscirà arricchito di due vittorie contingenti: la rinuncia del poeta a scrivere cattivi versi e il recupero della propria volontà creativa, nonché garanzia rassicurante del seguito del proprio romanzo, attraverso la promessa del suo interlocutore alla vigilia della morte terrena del Maestro:

Ha fatto bene a passare di qui. Io manterrò la mia parola, non scriverò più poesie. Adesso m’interessa altro, – Ivanuška sorrise e guardò con occhi spiritati oltre il Maestro, – voglio scrivere altro. Mentre ero qui ho capito molte cose.

Il Maestro si emozionò a sentire quelle parole e disse, sedendosi sul bordo del letto:

Bene, questo sì che è bene. Scriva il seguito su di lui (Bulgakov ed. 1967: 364).

Ivan, illuminato (dalla pazzia) nella propria scelta, salvato da un destino di cattivo poeta, comprende che sono altre le cose degne di essere scritte, altra è la voce che si deve levare se vuole opporsi al dignitoso ma tragico silenzio del Poeta e al rumore assordante della cattiva retorica. Egli sarà l’unico testimone terreno consapevole del vero significato della morte del Maestro. La continuazione del cui romanzo avverrà (con la complicità della luna) tra sogno, incubo e allucinazione, a prova del fatto che la prosa del Maestro non era cosa terrena, moscovita o sovietica, né tendente o aspirante al bene assoluto. Questi si era giustamente risentito quando Ivan gli aveva banalmente domandato: siete scrittore? Nel momento in cui, dietro le sue insistenze, l’infermiera della clinica comunicherà a Ivan: “è morto adesso il suo vicino”, egli capirà che quella morte era stata l’equivalente del dono più grande a cui l’artista-Maestro potesse aspirare: il riposo, la distanza dal rumore degli altri. Massimo desiderio a cui può tendere ora che la sorte del suo romanzo è in “buone” mani. Lo confermerà Margherita nel finale della storia sulla strada che la porterà, assieme al suo Maestro, alla loro Casa eterna: “Ascolta la quiete, – diceva Margherita al Maestro, e la sabbia frusciava sotto i suoi piedi nudi – ascolta e godi ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio” (Bulgakov ed. 1967: 374).

Dono, quello del silenzio-riposo bulgakoviano, di cui solo un autentico *intelligent*³ poteva avere necessità e trarre fruizione. Al di sopra delle connotazioni professionali o delle valutazioni accademico-sovietiche di “poeta”, “scrittore”, “musicista”, “lavoratore”, “parassita” o altro ancora.

Considerazioni che valgono anche per il secondo protagonista del mio discorso, Jurij Živago, alter-ego del poeta Pasternak, eterna vittima di indecisioni tra storia, musica, poesia, prosa, filosofia in un universo socio-culturale di estrema complessità e delicatezza. Il Dottor Živago è un *intelligent*, per sua natura spirituale (poeta “ot Boga”, per la già citata investitura “divina”), e per motivi professionali: medico militare, volontario (Ivanova 1990: 194). Il dissidio della sua esistenza, apparentemente sprecata tra incertezze, indecisioni, dubbi e mancanza di volontà, sta nel tentativo di conciliare professione, talento, affetti e vocazioni, nella ricerca di un’ispirazione poetica che tarda a venire o fatica a manifestarsi nelle forme consuete. Ma l’essenza dell’esser poeta di Živago sta non tanto nei versi scritti o non scritti, quanto nel suo “atteggiamento poetico” (Lichačev 1990: 174) nei confronti degli eventi, più significativo e carico di valore di quanto lo potrebbero essere raccolte di versi, eventuali risposte chiare o prese di posizione definitive.

Nei suoi dubbi e incertezze sta la sua forza morale e intellettuale. È vero: non ha volontà, se per volontà si intende la capacità di decidere senza esitazioni, ma in compenso è dotato della sicurezza di spirito che gli permette di non abbandonarsi alla seduzione di conclusioni affrettate e definitive che lo libererebbero dal dubbio in un’epoca in cui le certezze erano soltanto quelle di stato. In compenso a quasi tutti coloro che lo circondano, Jurij Živago pare un *neudačnik* (fallito) la cui vita non ha portato a nulla. Una sorta di moderno equivalente dell’uomo inutile del XIX secolo. Ma il poeta che c’è in lui, a dispetto delle difficoltà contingenti di ispirazione e creatività, dei canoni sovietico-staliniani, si rivela nell’amore per la vita, nel rapporto con la natura, soprattutto con la terra di Russia. Ancora una volta il problema dell’attività (intesa nella sua duplice valenza di professione e creazione poetica) si ripresenta e sta alla base di un dissidio esistenziale:

Che cosa m’impedisce di svolgere un lavoro costante, di fare il medico e di scrivere? Credo non siano le privazioni e gli spostamenti, la provvisorietà e i frequenti mutamenti, ma il prevalere ai nostri giorni d’una retorica altisonante, ovunque diffusa, tipo ‘l’aurora dell’avvenire’, la ‘costruzione del mondo’, il ‘faro dell’umanità’. Davanti a questo, in un primo momento si pensa: che fantasia, che ricchezza! Ma in realtà non è che magniloquenza per mancanza di talento (Pasternak ed. 1957: 332).

Ancora la ridondante parola degli altri che schiaccia il talento vero, gli impedisce di manifestarsi e trovare il suo legittimo spazio. Anche a

Živago-Pasternak per creare è indispensabile il *pokoj* del Maestro. Più dell'illusione di ispirazione data dal delirio della febbre⁴ o dalla "percezione di poesia" non esplicitata⁵. L'ispirazione arriverà, forse, nel momento in cui il *pokoj* sarà garantito, quel bizzarro, un po' strampalato bisogno di intima quiete che agli occhi degli occidentali pare opporsi e contraddire l'altra costante necessità dei russi: la strada, il movimento, lo spazio aperto. E ancora una volta per chiarire queste posizioni, anche nelle pagine di Pasternak, il ricorso è al poeta russo per antonomasia: Puškin. Nelle lunghe conversazioni serali con Tonja a Varykino, Jurij parla di Puškin:

La miglior lezione in proposito è Puškin. Quale esaltazione del lavoro onesto, del dovere delle cose quotidiane! Oggi, da noi, dire piccolo borghese, uomo qualunque, ha assunto un senso di biasimo. Ma già si previene questo biasimo nelle parole della *Genealogia*: 'Sono un borghese, un piccolo borghese' (Pasternak ed. 1957: 332).

E poi, inevitabile, giunge una citazione dal *Viaggio di Onegin*:

Il mio ideale adesso è una massaia,
Il mio desio adesso è un po' di pace,
Una pentola al fuoco, ed io di me padrone (Pasternak ed. 1957: 332).

Premesse che possono trarre in inganno se non accuratamente interpretate. Non certo finalizzate alla celebrazione della produttività, del lavoro filisteo o della bontà della vita sedentaria e triviale fine a sé stessa. Come dimostra lo scioglimento a cui si arriva più avanti nella narrazione, quando Jurij, dopo la parentesi della *Grande strada*, arriva *Di fronte alla casa con le statue* e, di nuovo in preda al delirio, è dedito alla meditazione:

Tutta la vita egli aveva fatto qualcosa: era stato ininterrottamente occupato, aveva lavorato in casa, curato, pensato, studiato, prodotto. Come era bello smettere di agire, di affaticarsi, di pensare, e lasciare per un po' questa fatica alla natura, farsi cosa, proposito, prodotto nelle sue clementi, incantevoli mani, prodighe di bellezza (Pasternak ed. 1957: 459).

È Lara adesso a prendersi cura di lui: pulizia, silenzio, quiete. Ozio che nulla ha a che vedere con l'*otium* romano, ma che rimanda alla *len'* (indolenza) oblomoviana, per lo meno al suo aspetto meno scontato e culturalmente più elevato: la tempesta di pensieri che affolla la mente dell'intellettuale russo anche quando l'apparenza lo vede pigro e apatico

su un divano. La tradizionale tendenza dell'uomo russo all'immobilità, all'orizzontalità che assecondava la coincidenza con la dimensione dello spazio geografico in cui viveva (e che nella sua lettura istintiva nulla divideva con quella che sarà l'interpretazione triviale piccolo-borghese del "sistemarsi")⁶, era, anche per questa ragione, costantemente contrapposta alla tensione verso l'esterno, verso la strada, verso la percorrenza a oltranza di quegli spazi che soltanto lui, l'uomo russo, sapeva e poteva apprezzare. Un insieme di categorie che costituiranno la più vera dimensione poetica di *Živago*. La ricorrente ambivalenza di atteggiamento nei confronti della situazione dinamica della strada e di quella statica della Casa, la contraddittoria tensione verso lo spazio aperto e la sua percorrenza, opposta al desiderio altrettanto istintivo di immobilità e staticità, rendono particolarmente originale il motivo russo del viaggio⁷, del movimento, dell'attività, opposti alla sedentarietà, alla staticità, all'ozio poetico-culturale:

Se è vero che il primo mezzo di trasporto dell'uomo russo è stata la *pečka*, la famosa stufa sulla quale, grazie alla particolare struttura, era possibile anche dormire, allora l'accostamento di sedentarietà e movimento in quella cultura diviene meno difficile da comprendere. La posizione orizzontale, sdraiata, per l'uomo russo non corrisponde soltanto a pigrizia, sonno o indolenza, bensì anche a un'intensa attività intellettuale e fantasiosa (Piretto 1994:46).

La stessa che trasforma in Casa poetica, con l'iniziale maiuscola, lo spazio sedentario, quel territorio che, se privo di dinamico riscontro con lo spazio aperto e con l'attività e l'intimità culturale, non si connota altrimenti che come banale area abitativa, statica e triviale. Anche *Živago*, dopo le indispensabili lunghe peregrinazioni, dopo il rapporto diretto con lo spazio tradizionale della strada, ha bisogno di quiete, di un luogo chiuso e intimo in cui, come ha dichiarato in una delle citazioni precedenti, possa prendere le distanze dal rumore degli altri. E, raggiunta quella quiete, con Lara discorrere significativamente sotto voce: "Le loro conversazioni a bassa voce, perfino le più inconsistenti, erano colme di significato, come i dialoghi di Platone" (Pasternak ed. 1957: 459).

Di nuovo a Varykino, con Lara, Jurij riprende a scrivere. Complice "un silenzio beato, colmo di felicità, che alitava dolcemente di vita" (Pasternak ed. 1957: 509). In quella situazione ideale il poeta riscopre l'ispirazione che si impossessa di lui e, come il pittore di icone della Russia antica, comprende che la voce poetica ha senso se non è offesa da violenza di sorta, se non è soffocata dal rumore degli altri, se rimanda oltre a sé,

se non si ferma alla vuota parola (o immagine), se la sua trasparenza invita a interpretare, a leggere, a pensare. L'esatto opposto di quanto la semplicistica e arrogante concezione della parola-immagine real-socialista cercava e imponeva in un'opera d'arte:

In quei momenti Jurij Andrejevič sentiva che non era lui a compiere il lavoro essenziale, ma qualcosa più grande di lui, 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 compiere nel suo sviluppo storico. Lui era soltanto un'occasione, un punto d'appoggio perché essa potesse mettersi in movimento (Pasternak ed. 1957: 506).

A fornire la risposta contingente al destino della poesia, a quale sarebbe stato "il passo successivo nello sviluppo storico" arrivano i ben noti lupi:

I lupi, cui aveva pensato tutta la giornata, non erano più i lupi sulla neve, al lume della luna: erano diventati il tema dei lupi, una figurazione della forza avversa che si era prefissa di perdere lui e Lara, o di scacciarli da Varykino. [...] Tutta la vita aveva cercato uno stile inavvertito, che non attirasse l'attenzione, e fu spaventato di constatare quanto fosse ancora lontano da quell'ideale (Pasternak ed. 1957: 510).

Seguono momenti di frenetico lavoro creativo, fino all'inevitabile "eccessiva facondia" (Pasternak ed. 1957: 511), non certo soddisfacente né appagante per Jurij. Poi Lara se ne va con Komarovskij, Jurij resta solo e ritorna ai propri eterni dubbi: "Come gli era sempre successo anche prima, mentre lavorava lo assaliva un tumulto di pensieri sulla vita dell'individuo e su quella della società" (Pasternak ed. 1957: 525).

È l'*intelligent* che sente la responsabilità sociale e non si accontenta della facondia, della retorica, della vuota parola dei versi brutti. E quella che considero la dichiarazione fondamentale della poetica di Jurij Živago conferma le considerazioni iniziali sul suo essere poeta non soltanto quando scrive (o non scrive) versi, ma nel suo atteggiamento nei confronti della vita, della storia, della società:

Così scrivendo su ogni sorta di cose, rilevò di nuovo e si convinse che l'arte è sempre al servizio della bellezza e la bellezza è la felicità di dominare la forma, che la forma è il presupposto organico dell'esistenza; e che, per esistere, ogni cosa vivente deve possedere la forma, e che, di conseguenza, tutta l'arte, non esclusa quella tragica, è il racconto della felicità di esistere (Pasternak ed. 1957: 526).

Poi nella narrazione dei fatti la storia contingente riprende il suo corso e Jurij Andreevič “andò sempre più cedendo e crollando, dimenticò le cognizioni e la pratica medica, smarrì le qualità di scrittore” (Pasternak ed. 1957: 539). Rientra a Mosca e incontra l'*intelligencija* sovietica, i suoi allievi Gordon e Dudorov. Che non lo capiscono, che lui non capisce (“cari amici, come siete irrimediabilmente banali”, vorrebbe scrivere loro [Pasternak ed. 1957: 557]). Agli occhi di tutti va a fondo. La sua vita si spreca sempre più. Il fallito pare prevalere sul medico e sul poeta. Ma, dopo l'epilogo e la conclusione, arriva il XVII capitolo, la raccolta di versi del Dottor Živago.

Jurij muore nel 1929, anno tragico per la storia del paese⁸. Aleksandr Blok nel suo discorso su Puškin, pronunciato l'11 febbraio 1921 (data eccentrica rispetto alle ricorrenze celebrative, quindi carica di particolare significato metaforico e polemico), aveva dichiarato che a uccidere il poeta non era stata la pallottola di D'Anthès ma la mancanza d'aria respirabile che aveva fatto morire assieme a lui anche la cultura della sua epoca. Poi, nella coscienza dei presenti, l'oratore era passato dal discorso su Puškin a quello su sé stesso, dall'oscurantismo zarista a quello di un certo bolscevismo. Fisicamente Blok sarebbe morto da lì a pochi mesi, ma come poeta in quell'anno già non esisteva più. Continuò l'orazione sostenendo che gli intellettuali “erano stati privati della quiete (*pokoj*) e della libertà (*volja*). Non quelle esteriori, ma quelle creative. [...] E il poeta moriva perché non era più possibile respirare” (Blok 1982: 419). Che cosa intendeva Blok per mancanza d'aria che porta alla morte dei poeti e della cultura per soffocamento? Pasternak realizza e chiarisce la metafora blokiana (Ivanova 1990: 206):

Fra gli alberi passò una raffica di vento polveroso che fece fruscicare le foglie, prese a strappare il cappello alla signora e a scompigliarne la gonna; poi improvvisamente cessò. A un malessere improvviso, il dottore si sentì mancare le forze [...] Jurij Andreevič raggiunse la piattaforma posteriore. Gli parve che l'aria fresca lo rianimasse, che tutto non fosse ancora perduto, che stesse meglio. [...] fece un passo, un secondo, un terzo, si abbatté sul selciato e non si rialzò più (Pasternak ed. 1957: 568).

Ancora una volta un artista è morto. Un bravo poeta non realizzato, e in questo caso non c'è per lui un diavolo pronto a premiarlo con il riposo, perché all'assoluto divino tendeva la creazione artistica di Živago. Non c'è al suo fianco un cattivo poeta riscattato a comprendere e tramandare il vero senso della sua morte. Ma per chi sa andare oltre la banalità e la retorica dell'*intelligencija* sovietica, dell'ottusità e della malafede del

giudice leningradese che condannò Brodskij, restano la natura viva che eternamente rinasce e, nel romanzo di Pasternak, incarna la Russia e la storia dell'umanità intera. Nella concezione dell'autore natura e storia sono unite dall'immortalità (Ivanova 1990: 206). Pasternak si muove "al di sopra delle barriere" e si rifiuta di occupare un qualsivoglia posto preciso sanzionato dal codice estetico della sua epoca (Gasparov 1989: 353). Per questo il poeta Jurij Živago può essere messaggero di una posizione che sta al di sopra dei fatti contingenti e va al di là dei riscontri consueti. Non è fallimento la mancanza di esplicitazione, di fama, di realizzazione come poeta. È, invece, il risultato dell'aver rinunciato, nonostante l'arroganza di quelle voci che toglievano l'aria e inducevano in tentazione con facili promesse, anche a tutto questo, oltre che all'adesione scontata a ruoli che non sentiva propri, in nome della libertà creativa, dell'individualità poetica più vera. È difficile porre la parola fine a un discorso come questo. Avrei voluto condurlo fino agli anni post-staliniani in cui il ruolo della poesia e del poeta sarebbe tornato in primo piano, nella responsabilità civile, nell'universo giovanile dominante, nella vita quotidiana oltre che in quella intellettuale, con valenze e significati nuovi e originali.

Ma non mi è possibile. Concluderò ribadendo che attorno all'universo poetico-artistico-professionale delle opere esaminate, dominava il realismo socialista (quel "rumore degli altri" a cui tante volte ho rimandato nel testo), nei cui romanzi canonici la produttività era tratto portante e fondamentale, il risultato contava più del procedimento⁹, artista era diventato sinonimo di eroe positivo, costruttore del radioso avvenire. Avvenire anelato e promesso, la cui raffigurazione sulle pagine dei libri, nei testi delle canzoni o sulle pellicole dei film, proponeva una realtà irreale e anacronistica, felice e gioiosa, priva di dubbi e colma di certezze, che la massa dei fruitori, pur cosciente della sua inesistenza, percepiva e viveva come attuale e attendibile. Qui mi fermo e affido il non facile compito di concludere ai versi di un ennesimo poeta, poeta-cantautore, privo all'epoca di riconoscimenti canonici, portavoce dell'aspetto più sobrio e misurato di un momento in cui tonanti entusiasmi avrebbero segnato poeti e poesia, in cui vere e proprie folle avrebbero assistito alle letture di versi nei palazzi dello sport: Bulat Okudžava e i primi anni Sessanta. Affiderò il compito di concludere alla prima e ultima strofa di una sua poesia, totalmente priva di luoghi comuni, facondia, rumore o retorica:

Hanno perseguitato, costretto
i poeti, hanno teso loro reti;

torturandoli gli hanno tagliato le ali,
persino al muro li hanno messi.
[...]
Non li voglio però celebrare.
Sono felice che esistano.
Ah, quanto ridere faranno, già li sento,
i brindisi post mortem alla memoria (Okudžava 1988: 126-127).

NOTE

- 1 Dirà il Maestro a Ivan appena conosciuto: “Perché sa, io non sopporto il rumore, lo scompiglio, le violenze e ogni cosa di questo tipo” (Bulgakov ed. 1967: 128-129).
- 2 La locuzione “ot Boga” (da Dio), è convenzionalmente legata nella lingua russa all’ispirazione poetica o artistica in generale, come testimonia anche “iskra bož’ja” (letteralmente: scintilla divina) che corrisponde al nostro: talento naturale. L’eventuale intento provocatorio in Brodskij sta quindi non tanto nell’essersi riferito al soprannaturale, quanto nell’aver fatto ricorso a un’espressione idiomatica e nel non aver voluto riconoscere l’autorità delle istituzioni preposte.
- 3 Per il significato del termine *intelligent* si vedano: Gimpilevič-Švarcman 1988, Sinjavskij 1997.
- 4 “Scrive con foga e straordinaria facilità ciò che sempre ha voluto e da tempo avrebbe dovuto scrivere: mentre prima non ne era stato capace, ora gli riesce benissimo” (Pasternak 1957: 239).
- 5 “Alitava qualcosa di nuovo, assente fino allora, qualcosa di magico, di primaverile, di bianco-nero aereo, leggero, come la ventata di una tempesta di neve in maggio, quando i fiocchi umidi e già sciolti non imbiancano, ma rendono più scura la terra. Un che di diafano, di bianco-nero, di odoroso. ‘Il ciliegio selvatico!’ indovinò Jurij Andreevič nel sonno” (Pasternak 1957: 274).
- 6 Sarà Majakovskij, alla fine degli anni Venti, a sostenere una campagna del Komsomol contro la nuova trivialità borghese di ritorno, e a scagliarsi con roboante violenza contro il filisteismo sovietico, l’atteggiamento di domesticità idilliaca in cui si stava corrompendo lo spirito rivoluzionario.
- 7 “[...] per l’uomo del medioevo russo anche il viaggio geografico equivaleva a uno spostarsi sulla ‘mappa’ di sistemi etico-religiosi: i diversi Paesi erano pensati come eretici, pagani o santi. [...] La geografia e la letteratura geografica erano essenzialmente utopiche, e ogni viaggio assumeva il carattere di un

pellegrinaggio. [...] un lungo viaggio accresce la santità dell'uomo che lo compie. Nello stesso tempo, l'aspirazione alla santità sottintende l'obbligo di rifiutare la vita sedentaria e di mettersi appunto in viaggio" (Lotman 1995: 185-186).

- 8 A questo proposito si veda: Flejšman 1980.
- 9 Per la cultura staliniana, categoria fondamentale non era il "come" ma il "cosa". A differenza di quanto era accaduto negli anni Venti della sperimentazione, del formalismo, della progettazione utopistica, non era il procedimento a contare, ma il risultato ottenuto. Un uomo realizza quattordici volte il previsto (Stachanov), la fabbrica viene costruita in pochi giorni invece che in pochi anni, e nessuno si stupisce, nessuno si chiede "come" questo possa essere successo. Tutto avviene come in una favola, con grande facilità, senza alcuna resistenza da parte dell'ambiente: tutto e subito. Si veda: Papernyj 1996: 295.

BIBLIOGRAFIA

- Blok, Aleksandr (1982), "O naznačenii poeta", *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 4: 413-420.
- Brandist, Craig (1996), "Bulgakov's 'Master and Margarita' and the Devil's Carnival", *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel*, Houndmills and London, Macmillan Press: 196-220.
- Bulgakov, Michail (1967), *Master i Margarita*, ed. V. Dridso, Torino, Einaudi, 1967.
- Evtušenko, Evgenij (1965), *La centrale idroelettrica di Bratsk*, ed. P. Zveteremich, Rizzoli, Milano, 1965.
- Flejšman, Lazar' (1980), *Pasternak v dvadcatye gody*, Fink, München.
- Gasparov, Boris (1989), "Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka 'Doktor Zivago'", *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, ed. L. Flejšman, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties: 215-258.
- Gimpilevič-Švarcman, Zina (1988), *Intelligent v romanach "Doktor Živago" i "Master i Margarita"*, Orange (Connecticut), Antiquary.
- Ivanova, Natal'ja (1990), "Iskuplenie", *S raznych toček zrenija. "Doktor Živago" Borisa Pasternaka*, ed. L. Bachnov, L. Voronin, Moskva, Sovetskij pisatel': 190-211.
- Jakobson, Roman (1989), "Il cammino della poesia russa", *Russia, follia, poesia*, ed. T. Todorov, Napoli, Editore Guida: 93-102.

- Lichačev, Dmitrij (1990), “Razmyšlenija nad romanom B.L. Pasternaka”, *S raznych toček zrenija “Doktor Zivago” Borisa Pasternaka*, ed. L. Bachanov, L. Voronin, Moskva, Sovetskij pisatel’: 170-83.
- Lotman, Jurij (1992), “Zametki o chudožestvennom prostranstve. 2. Dom v Mastere i Margarite”, *Izbrannye teksty*, Tallinn, Aleksandra, 1: 457-463.
- (1995), “Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi”, *Tipologia della cultura*, ed. Ju. Lotman, B. Uspenskij, Milano, Bompiani: 183-192.
- Okudžava, Bulat (1998), *Posvjaščajetsja vam*, Moskva, Sovetskij pisatel’.
- Papernyj, Vladimir (1996), *Kul’tura dva*, Moskva, Novoe Litearturnoe Obozrenie.
- Pasternak, Boris (1957), *Il Dottor Živago*, ed. P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1967.
- Piretto, Gian Piero (1994), “Monotono tintinna il sonaglio: considerazioni sul mito della steppa”, *Il Piccolo Hans*, 83/84: 40-62.
- Sinyavsky, Andrei (1997), *The Russian Intelligentsia*, New York, Columbia University Press.
- Strada, Vittorio (1967), “Nota introduttiva”, in M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, Einaudi, Torino: V-XVIII.
- Vigdorova, Frida (1990), “Stenogramma zasedanija narodnogo suda Dzeržinskogo rajona Leningrada 18 fevralja 1964 goda”, *Kak sudili poeta (delo I. Brodskogo)*, ed. N. Jakimčuk, Sankt-Peterburg, Akvilon: 12-19.

Gian Piero Piretto ha insegnato Cultura Russa e Cultura visuale all’Università Statale di Milano. Ha dedicato numerosi saggi alla letteratura russa del XIX e XX secolo (*Derelitti, bohémians e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, 1989; *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov*, Milano, 1990). Da anni si dedica al metodo degli Studi culturali con particolare riferimento all’epoca sovietica della storia russa (*1961: il sessantotto a Mosca*, Bergamo, 1998; *Quando c’era l’URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, 2018) e alla componente visuale della sua cultura (*Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, 2001; *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell’era staliniana*, Milano, 2010). | Gian Piero Piretto taught Russian Culture and Visual Culture at the State University of Milan. He has written numerous essays on Russian literature of the 19th and 20th centuries (*Derelitti, bohémians e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, 1989; *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov*, Milano, 1990). For years, he has devoted himself to the methodology of Cultural Studies, with a particular focus on the Soviet era in Russian history (*1961: il sessantotto a Mosca*, Bergamo, 1998; *Quando c’era l’URSS: 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, 2018) and the visual aspect of its culture (*Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, 2001; *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell’era staliniana*, Milano, 2010).