

Kristina Polakova

Ti sono già venute le parole?
Silenzi, corpi e contaminazioni
nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak

ABSTRACT:

This article is based on the idea that poetry is, as Pasternak notes, the 'language of organic fact' and retraces the path of such a poetic word in his short novel *Detstvo Ljuvers* (The Childhood of Ljuvers). An attempt will be made to view Zhenia Ljuvers not as a 'principle of femininity', but rather as one side of an essential comparison with an embodied alterity. I will use a semiotic framework to highlight Zhenia's relationship with different zones of alterity, particularly the body. This will provide an insight into an arc of perceptive, expressive and moral developments that begins in the magical realm of childhood and concludes at a need to blend with an infinitely interconnected reality if it is to regenerate.

Quando nel 1925 viene pubblicata la raccolta *Rasskazy* (Racconti), Pasternak è già noto ai lettori e alla critica come poeta sperimentale non afferente a nessun gruppo della sua epoca. I racconti suscitano reazioni contrastanti e decise¹: lodata come uno dei migliori esempi di una nuova prosa o depennata come fatto letterario del passato, di scarso interesse per il lettore sovietico, la raccolta viene recepita nel quadro di quel fenomeno complesso e sfuggente che si è soliti indicare con il nome di *proza poëta*. Se è vero che quella di Pasternak è una prosa sperimentale, densa di procedimenti espressivi in parte comuni alla sua opera poetica, la relazione tra prosa e poesia occupa un posto preciso nella riflessione dell'autore, che negli anni si servirà di entrambe, combinandole in vario modo nel prosimetro *Spektorskij* (1931) o nel *Doktor Živago* (Il dottor Živago, 1957). Nel discorso tenuto al primo Congresso degli scrittori sovietici (1934), Pasternak sostiene che la poesia trova origine nella prosa della realtà quotidiana:

«La poesia è prosa, non nel senso di un insieme delle opere

¹ Le recensioni dei critici contemporanei sono raccolte in L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2003.

poetiche di chicchessia, ma la prosa stessa, la sua voce, la prosa in azione, e non nella sua esposizione narrativa. La poesia è la lingua del fatto organico, ossia di un fatto con conseguenze reali. E chiaramente, come tutto al mondo, può essere buona o cattiva, a seconda di cosa si decide di farne, di mantenerla nella sua integralità o di ingegnarsi per corromperla. Ma al di là di questo, è proprio qui, compagni, nella pura prosa con la sua tensione originaria, che si trova la poesia» (V, 228)².

L'idea era stata esplorata da Pasternak nel racconto *Detstvo Ljuvers* (L'infanzia di Ljuvers), scritto nel 1918, uscito per la prima volta nell'almanacco *Naši dni* (Giorni nostri, 1922) e poi raccolto in *Rasskazy* (Racconti, 1925). Il racconto ci introduce al maturare di una disposizione etico-poetica nell'io della protagonista, Ženja Ljuvers, o piuttosto all'emergere di tale disposizione insieme a quella dell'io stesso, impegnato a distinguere tra ciò che gli appartiene e ciò che gli è estraneo: entrambe le categorie, in ogni caso, si rivelano cardinali nella dialettica dello sviluppo. Ancor prima delle implicazioni filosofiche, però, *Detstvo Ljuvers* è la storia di una bambina che ha appena varcato la soglia dell'adolescenza e assiste con meraviglia ai cambiamenti in corso nei suoi dintorni e dentro di sé. Il progressivo affacciarsi a zone di alterità di varia natura la pongono di fronte alla necessità di ridefinire la propria presenza nel mondo. Una presenza autentica non si dà infatti senza un continuo confronto con la realtà circostante, nello spettro più o meno animato delle sue manifestazioni: non solo l'io di Ženja si plasma nella dinamica di un tale confronto, ma il mondo stesso vi prende forma e voce. Nella breve quanto illuminante prefazione alla traduzione italiana di questi racconti, Vittorio Strada ci ricorda che, qualunque forma prenda l'arte di Pasternak, in essa «il poeta trae il mondo dall'afasia e, col suo dire, ne prosegue la creazione»³.

² Ove non diversamente indicato le traduzioni dal russo e dall'inglese sono mie, KP: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрившись испортить. Но как бы то ни было, именно это, товарищи, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия». Qui e di seguito le citazioni sono riportate con numero di tomo e pagina da B. PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinienij s priloženijami v odnadcati tomach*, Slovo, Moskva 2004.

³ V. STRADA, *Prefazione*, in PASTERNAK, *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, Mondadori, Milano 1988.

L'attenzione degli studiosi si è spesso soffermata sull'età e sul genere della protagonista. A nostro avviso, tuttavia, la volontà dominante non è quella di distanziarsi dalla tradizione della letteratura sull'infanzia – in particolare da Tolstoj – attraverso la rottura di una convenzionale «identità diacronica tra narratore e protagonista bambino»⁴, secondo la quale il testo sottintende una continuità tra personaggio e autore (a partire dal genere). Non si tratta neanche di una «particolare attenzione alla questione della Donna, del posto che occupa nella sua metafisica»⁵ che porterebbe Pasternak a paragonarli, ma in definitiva ad assegnare loro ruoli differenti. Non è la donna in sé, la sua maturazione sessuale, a interessare l'autore, ma la ragazza come il completamente altro da sé, quale polo di alterità in cui al massimo grado può dispiegarsi l'io del poeta, e come il carattere primario e inestinguibile della creazione poetica in quanto tale⁶. Che Pasternak non consideri Ženja anzitutto nel suo destino di donna – che per Fiona Björling⁷ si contrapporrebbe, nelle sue facoltà generative, a quello del poeta – lo si può vedere chiaramente da uno dei rari passaggi in cui emerge una voce esterna, più tradizionalmente 'autoriale': a differenza di Liza, che apprende «*tutto*» senza esserne turbata, Ženja fa parte di quelle «nature cui arride il Creatore», che «insorgono, s'indignano e inselvatichiscono. Non è dato loro passare attraverso questa prova senza uno stato patologico» (III, 80; 325)⁸. La forma neutra del nome (Ženja è la forma contratta usata sia per Evgenij che per Evgenija) e del cognome straniero non sta a indicare il punto di partenza del percorso creativo che vede la protagonista tra-

⁴ F. BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of The Childhood of Ljuvers by Boris Pasternak*, in *The Russian Twentieth Century Short Story: A Critical Companion*, ed. by L. Parts, Academic Studies Press, Brighton (MA) 2010, p. 125.

⁵ *Ivi*, p. 134.

⁶ Andrebbe detto che l'autodeterminazione a partire dall'altro non è prerogativa esclusiva del poeta, ma di ogni uomo, al quale la poeticità appartiene per natura: «Cos'è l'uomo? – chiede Pasternak, e risponde: il vero uomo, cioè l'individualità della nuova era cristiana, è l'uomo che vive sempre negli altri uomini. L'anima dell'uomo non è altro che l'uomo negli altri uomini», F. STEPUN, *Il poeta dell'eterna fanciullezza*, trad. di R. Belletti, in «Lettera internazionale», n. 16, 1988, p. 61.

⁷ BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment*, cit., p. 135.

⁸ «Те природы, которые облюбованы творцом, встают, возмущаются и дичают. Без патологии им через это испытание не пройти». Qui e di seguito, dopo l'indicazione del testo originale, si riporta anche il numero di pagina del testo in traduzione, tratto da: PASTERNAK, *L'infanzia di Luvers*, in *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, a cura di M. Caramitti, Atmosphere, Roma 2022.

sformarsi «da un essere umano di sesso indiscriminato (Ljuvers) in una donna»⁹, ma, come già accennato, alludono alla natura anfibia, sempre dislocata, del soggetto poetico¹⁰.

La coscienza di Ženja esiste certamente in modo inscindibile dal suo corpo¹¹, che la lega in un rapporto di coappartenenza con il mondo: l'io ha esperienza di sé come corpo nel mondo, e ha esperienza del mondo in quanto è un corpo¹². L'artista si spinge anche oltre e, in base al principio del «*stradatel'nyj zalog*» (forma passiva), lascia che il mondo si esperisca attraverso di lui, riversandosi in canto¹³. La scelta della protagonista appare dunque dettata dalla maggiore evidenza dei mutamenti cui va incontro una ragazza e il suo corpo – il corpo che la ragazza è – rispetto a un suo coetaneo e, di conseguenza, alla maggiore carica simbolica ed efficacia espressiva di immagini e momenti di

⁹ E più avanti: «Zhenia is destined to become not poet but woman», BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment*, cit., p. 135.

¹⁰ A differenza di Björling, che riconosce l'ambivalenza onomastica della protagonista, Faryno non vi accenna nel suo saggio sull'«archeopoetica» di *Detstvo Ljuvers*, pur soffermandosi in una lunga nota sulla simbologia del nome e del cognome di Ženja, cfr. E. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Ljuvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993, pp. 60-61. Anche Junggren sottolinea il motivo dell'androginità nel racconto (A. JUNGREN, *Ural v Detstve Ljuvers B. Pasternaka*, in «Russian Literature», IV, n. 29, 1991, pp. 491 e 498), cui si riallaccia il motivo dei cinesi, il bambino tataro Kol'ka e persino la citazione della celebre leonessa con la criniera di Lermontov (III, 53). È in ogni caso interessante notare il fenomeno linguistico diffuso per cui alla parola 'ragazza' in molte lingue viene assegnato il genere neutro: tra le lingue slave in polacco (*dziewczę*), ceco (*děvče*), slovacco (*dievča*), sloveno (*dekle*) e bulgaro (*momiče*), ma anche in tedesco (*Mädchen*) e in greco (*κορίτσι, koritsi*).

¹¹ Di quel corpo in quanto organo vivo che in tedesco si indica con il termine *Leib*, in opposizione a *Körper*, il corpo anatomico / cadavere. In filosofia il concetto è introdotto da Scheler e Husserl (ad esempio nel terzo capitolo di *Ideen II*, in traduzione cfr.: E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. di E. Filippini, Mondadori, Milano 2008, p. 491 e ss.) e rappresenta uno dei principali nodi di riflessione della fenomenologia.

¹² L'altra distinzione che distingue il *Körper* dal *Leib* è che il primo indica il corpo che si ha, mentre il secondo il corpo che si è.

¹³ Cfr. Strada: «L'impeto naturale e umano diventa turbine nel linguaggio, ininterrotto intersecarsi e accavallarsi di piani, affannoso e fulmineo incalzarsi di traslati che il poeta non reputa di inventare, ma che dichiara di trovare nelle cose, quasi il mondo già fosse poesia, soltanto inespressa e bisognevole d'ausilio», STRADA, *Prefazione*, cit., p. IX. Lichačev individua nel concetto di «forma passiva» la «chiave per comprendere la sua pratica sia in quanto poeta che prosatore», D. LICHACHEV, *Zvezdnyj dožd'*, in PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznykh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 7.

rottura irreversibili.

Ci pare che un altro intento dell'autore risieda nel rendere manifesto, attraverso l'immagine incarnata della bambina-ragazza, quell'impetuoso principio vitale che aveva infuso la raccolta poetica *Sestra – moja žizn*¹⁴ (Mia sorella, la vita, 1917), composta solo un anno prima, e pubblicata nello stesso anno di *Detstvo Ljuvers*. Nell'istanza narrativa della protagonista confluisce così tutto un nucleo di agenti poetici precedenti: la *devočka-vetka* (ragazza-fronda, o ragazza-ramoscello), la pioggia, la poesia, la vita, l'amore¹⁵. L'accumulo tropico, il procedere frammentato, per attimi casuali improvvisamente illuminati da una coscienza 'lampante'¹⁶, la saturazione di immagini-stimolo rivolte alla percezione sensoriale del lettore e infine la fruizione rallentata del testo spostano l'attenzione dall'oggetto dell'intreccio al movimento stesso della coscienza che li soffonde¹⁷. La motilità e la permeabilità della cornice interpretativa in cui si muovono gli adolescenti ancor più che i bambini – poiché nell'adolescente pulsa già l'istinto all'autoanalisi, cioè al vaglio delle proprie esperienze emozionali, percettive e cognitive in divenire – diventano così la cifra stilistica del racconto di Pasternak.

Il corpo, oltre a incarnare il principio delle metamorfosi all'interno di un universo in divenire, rappresenta un'importante zona di alterità nel sistema semiotico della cultura, che, secondo Lotman, dalle sue origini si struttura in opposizione ai «bisogni fisiologici», sostituendo il principio normativo della vergogna a quello della paura, operante nel regno animale:

¹⁴ La presenza di Lermontov, citato varie volte nel racconto e dedicatario della raccolta poetica rappresenta un ulteriore punto di continuità tra la raccolta poetica e il racconto.

¹⁵ Cfr. K. SEKE, «*Nazyvanie*» i «*naimenovanie*» v «*Detstve Ljuvers*» B. Pasternaka, in «*Dissertationes Slavicae*», n. 29, 1988, p. 30.

¹⁶ Nella sua recensione ai *Rasskazy*, Adamovič considera il procedere narrativo di Pasternak frammentario ma fissante, in sintonia con la struttura compositiva dei racconti (e conforme, tra l'altro, alla poetica espressa nel componimento *Groza, momental'naja navek*): «Il corso della narrazione si squarcia a ogni momento. Pezzi interi di vita, interi avvenimenti devono essere rincorsi e afferrati con l'immaginazione. Così, talune notti in treno, si infiammano e spariscono, improvvisamente illuminati da un fulmine, campi, case, alberi» (FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 256).

¹⁷ Questo esperire-percepire ha tuttavia sempre un oggetto, ovvero non si dà come appercezione trascendentale nel senso kantiano, ma si apre già alla dimensione dell'intenzionalità dell'io, da cui si diparte la fenomenologia di Husserl (dal 1909 al 1912 Pasternak segue a Mosca i seminari di filosofia di Špet, primo rappresentante della fenomenologia in Russia). Ogni percezione è percezione di qualcosa, la qualità trascendentale viene a cadere, dal momento che l'io non è più *in sé e per sé*, ma piuttosto *nell'altro per sé e in sé per l'altro*.

«Nel primo stadio del funzionamento di una collettività umana fu necessario un meccanismo distinto da quelli esistenti nel mondo animale. Poiché il meccanismo della paura è ben noto nel mondo animale, mentre quello della vergogna risulta specificamente umano, proprio quest'ultimo fu alla base della regolamentazione dei primi divieti umani (già culturali). Si trattò di norme per la realizzazione di esigenze fisiologiche: senza dubbio, lo strato più antico nel sistema dei divieti culturali. La trasformazione della fisiologia in cultura è regolata dalla vergogna»¹⁸.

Nelle sue riflessioni sullo stadio originario della società agricola, Bachtin ipotizza invece una coincidenza del cronotopo dell'attività umana con quello della natura (tempo unitario). Soltanto più tardi, con la stratificazione delle classi e la differenziazione delle sfere ideologiche, si ha un distacco dalla dimensione collettiva del lavoro, che aveva assicurato l'unità di tutte le sfere dell'attività umana tra di esse e con la natura. Il corpo individualizzato, insieme al mangiare, al bere, all'attività sessuale e alla morte, viene relegato alla sfera privata, della *vita quotidiana*, e dunque bassa¹⁹. Ci sembra che la cultura descritta da Pasternak si ponga in continuità con l'ideologia medievale di cui parla Bachtin, che «non illuminava e non interpretava la vita corporea, ma la negava», privandola «di parole e di senso» e portando a una profonda frattura tra la parola e il corpo²⁰. La sfera del corpo si trova relegata ai margini del discorso sociale, nel non-detto e, in conseguenza di tale rimozione, nell'indicibile. Allo stesso tempo, è dalle zone poco frequentate dall'immaginario e dal linguaggio che l'arte trae la sua spinta vitale: come nota Loks, l'unico intreccio di questo racconto «consiste in un discorso tonante, a gran voce, su ciò di cui non siamo in grado di parlare, di cui parliamo soltanto sussurrando»²¹.

Il silenzio che circonda i processi fisiologici (legati al sesso in primis, ma anche alla morte, alla malattia, al cibo, ecc.) rappresenta più largamente la zona di distanza, divieto e incomunicabilità di fronte a qualsiasi tipo di alterità, ma, ancora una volta, nel silenzio può formarsi lo spazio necessario per il confronto con l'«altrui», essenziale alla for-

¹⁸ JU. LOTMAN, *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, trad. di M. Faccani, in JU. LOTMAN, B. USPESKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 273.

¹⁹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, trad. di C.S. Janovič, Einaudi, Torino 1979.

²⁰ *Ivi*, p. 317.

²¹ FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247.

mulazione e riformulazione del 'proprio'²².

Anche Ženja, appartenente a una famiglia e a un ambiente rappresentativi della cultura ufficiale, sente che il suo corpo, al pari di quello degli altri ritualmente circondato dal silenzio, è quanto di più estraneo e di più 'suo' ci sia. La casa d'infanzia si connota fin dall'incipit come uno spazio isolato, dove tutti i rumori sono attutiti: «Ljuvers era nata e cresciuta a Perm'. Come una volta le sue barchette e bambole, così più tardi i suoi ricordi affondavano nel folto delle pellicce d'orso delle quali erano ricoperti i pavimenti della loro casa» (III, 35; 267)²³. La pelliccia di orsa bianca in camera di Ženja, ultimo residuo dell'elemento animale, neutralizzato in una forma accettabile, segna anche l'evento delle prime mestruazioni della ragazza, le cui tracce vengono immediatamente rimosse dalla governante francese, alfiere del principio normativo e tabuizzante della vergogna. Seguendo l'esempio della governante francese nel «prendere le forbici e tagliare il punto insanguinato della pelle d'orso» (III, 38; 271)²⁴, durante il «secondo giorno più lungo» (III, 38; 272) Ženja pensa «di andare a prendere le forbici per tagliare quei punti della camicia e del lenzuolo» (III, 39; 273)²⁵. All'ultimo momento, però, cambia idea e decide di mascherare le macchie di sangue con la cipria, presa di nascosto dalla camera della governante. Quest'ultima, trovando Ženja con la cipria in mano, non coglie la vera intenzione della ragazza e prende a redarguirla per civetteria. Al sopraggiungere della madre Ženja è costretta a scegliere tra l'umiliazione delle accuse della governante e quella di dover confessare qualcosa per cui non trova neanche le parole. Il momento di questa

²² Cfr. LOTMAN, *Vnutri mysliščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996. Lotman sottolinea tuttavia l'interpenetrazione dei due principi in arte, e il particolare ruolo del poeta nella mediazione tra di essi. Ancora più interessante l'esemplificazione attraverso il *Demone* di Lermontov, significativo nel racconto preso in esame: «Nel mondo artistico l'"altrui" è sempre "proprio", ma allo stesso tempo, il "proprio" è sempre "altrui". Per questo il poeta può, crea un'opera permeata di emozioni personali, viverla come la catarsi di un sentimento, la liberazione da una tragedia. Così Lermontov diceva del suo *Demon* [Demone], che "di lui si era liberato con i versi"», LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di C. Valentino, Feltrinelli, Milano 1993, p. 149.

²³ «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много – было в доме».

²⁴ «Взяла ножницы и выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено».

²⁵ «Второй долгий день»; «достать ножницы и выстричь эти места в рубашке и на простыне».

scelta è vissuto con estrema intensità, con tutto il corpo, percepito come qualcosa di estraneo e di colpevole, eppure necessariamente legato al sé, al quale questa colpa si estende:

«Avvertiva con un'imperatività ottundente, fin nei polpacci, nelle tempie, che bisognava, non è chiaro perché e a qual fine, ma bisognava assolutamente, a ogni costo e in qualsiasi modo, nascondere quella cosa. Le articolazioni, gemendo, si effondevano in un'unica fluttuante istanza ipnotica. Lancinante e spossante, quell'istanza era affare dell'organismo, che nascondeva il senso di tutto alla ragazzina e, con comportamento criminale, la costringeva a cogliere in quel sanguinamento un ributtante, abominevole male» (III, 39; 273)²⁶.

L'organismo è «criminale», trasgredisce le regole codificate dalla società, nella quale continua a funzionare come residuo di animalità, promemoria irritante della mortalità dell'uomo e delle sue pulsioni sessuali:

«Si era decisa. Incurante del freddo e dei blocchi di ghiaccio, si è buttata. Impigliandosi nelle parole, in modo inverosimile e atroce ha raccontato alla madre di *quello*. La madre l'ha lasciata continuare solo perché era stupefatta di quanto animo la bambina avesse infuso in quella rivelazione. In quanto a capire, aveva capito tutto sin dalla prima parola. No, anzi, già dal sospiro cavernoso con cui Ženja si era accinta a parlare» (III, 40; 274-75, corsivo d'autore)²⁷.

Il «sospiro cavernoso» suggerisce la presa di parola del corpo stesso, che tenta di formulare la propria verità nonostante le limitazioni di espressione che gli vengono imposte. La confessione di Ženja non la porta a ricevere chiarimenti sull'accaduto dall'esterno; l'intervento della madre si limita a un sapere pratico, volto a contenere e riportare nel

²⁶ «Надо было — это чувствовалось до отупенья действительно, чувствовалось в икрах и в висках — надо было неведомо отчего и зачем скрыть это, как угодно и во что бы то ни стало. Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измощдающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотечении какое-то тошнотворное, гнусное зло».

²⁷ «Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И — бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери про это. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение. Понять — поняла-то она все по первому слову. Нет, нет: по тому, как глубоко плотнула девочка, приступая к рассказу».

codice comune della società l'esperienza trasgressiva del corpo. Il senso resta nel mistero: «La mattina dopo la madre le ha detto cosa occorreva fare in quei casi e che non era niente, non c'era di che aver paura e si sarebbe ripetuto molte volte. Non ha nominato né spiegato nulla, aggiungendo però che da quel momento avrebbe seguito lei la preparazione della figlia, perché non sarebbe più ripartita» (III, 41; 276)²⁸.

La maturazione di Ženja, nel rispetto del percorso tipico dell'eroe fiabesco descritto qualche anno dopo da Propp²⁹, segna la partenza dalla casa dell'infanzia e il trasferimento della famiglia Ljuvers a Ekaterinburg. La funzione simbolica del treno e del superamento del confine tra Europa e Asia, segnato da una trascurabile quanto significativa stele funeraria, è stata ampiamente affrontata da vari studiosi, che hanno messo in evidenza ora la marcata separazione, e quindi discontinuità, tra i due spazi narrativi e ora invece la natura formale del confine e la continuità tra Perm' e Ekaterinburg. In modo chiaro e sintetico, Faryno definisce l'Asia «zona semiotica altra», funzionale dal punto di vista narratologico alla formazione di Ženja, possibile soltanto in uno spazio semiotico diverso da quello della sua infanzia³⁰. La crescita appare quindi come un processo di 'isosemiotizzazione' tra soggetto e spazio, tra la dimensione interiore ed esteriore, osmoticamente correlate.

Ai fini del nostro discorso è utile notare che Ekaterinburg rappresenterà per Ženja un mosaico di spazi 'altri' con cui confrontarsi, a partire dalla minoranza allogena dei cinesi, nei quali la ragazza si imbatte per caso durante un'uscita in calesse con il cocchiere tataro Davletša: «Il sole sferzava lateralmente, da dietro i cespugli, e fasciava come neonati un gruppetto di strane figure con giubbini da donna»

²⁸ «На другое утро мать сказала ей, что нужно будет делать в таких случаях и что это ничего, не надо бояться, что это будет не раз еще. Она ничего не назвала и ничего ей не объяснила, но прибавила, что теперь она сама займется предметами с дочерью, потому что больше уезжать не будет».

²⁹ V. PROPP, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928. Anche Abašev nota l'attivarsi dei modelli narratologici propri della fiaba nel racconto di Pasternak, cfr. V. ABAŠEV, «*Ljuvers rodilas' i vyrosla v Permi...*». *Mesto i tekst v povesti Borisa Pasternaka*, in, *Geopanorama ruskoj kul'tury: provincija i ee lokal'nye teksty*, otv. red. L. Zajonc, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, p. 573.

³⁰ «Перемещая героиню из одного пространства в другое, Пастернак строит для Жени специальные фабульные условия, благодаря которым она может как раз и понять, что она уже где-то в другой семиотике. Фабульно это изменение возраста» (FARYNO, *Mifopoëtičnost' pasternakovskich lokusov: otkuda i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja*, in «Ljubov' prostranstva...»: *Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, pod red. V.V. Abaševa, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008, p. 106).

(III, 57; 296)³¹. Dal primo momento troviamo diversi tratti di alterità: la generale ‘stranezza’ (*strannost*), un’ambiguità diffusa presente nell’immagine dei neonati fasciati³² e dell’abbigliamento femminile. In un passaggio successivo i cinesi sono invece descritti dal punto di vista opposto, non più uomini vestiti da donna, ma donne in abiti maschili:

«I cinesi attraversavano la strada tenendo in mano enormi filoni di pane di segale. Erano vestiti d’azzurro e assomigliavano a donne con i pantaloni. Avevano il capo scoperto, che terminava in un nodino sopra una tempia e sembrava tutto fatto di un fazzoletto arrotolato. Alcuni si fermavano un attimo, e di quelli si poteva distinguere anche il viso. Avevano facce pallide, terree, sardoniche. Erano scuri e sporchi come rame ossidato dall’urina» (III, 57-58; 296)³³.

Ci soffermeremo più avanti sulla qualità ‘metallica’ di questi volti; si noti per ora l’associazione tra l’elemento altro, per lingua, aspetto e costumi, e l’elemento del cibo, della terra, di una quotidianità fortemente connotata per fisicità e materialità. In questo mondo, i cui spazi si intersecano con quelli dei Ljuvers, il corpo è vissuto con leggerezza,

³¹ «Солнце било сбоку из-за кустов и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах». Subito dopo leggiamo: «Il sole li sommergeva in un diluvio di luce bianca, che sembrava sgorgasse da un secchio rovesciato da uno stivale, come calce liquida, dilagando in un’ondata sul terreno» («Солнце окатывало их белым хлещущим светом, который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра, как жидкая известка, и валом бежал по земле», III, 57; 296), immagine chiave che tornerà intratestualmente nel racconto *Vozdušnye puti*: «Sul terrazzino d’ingresso sciacquato dalla luna biancheggiava un secchiello di vernice, con accanto un pennello da imbianchino, poggiato al muro con le setole all’insù», PASTERNAK, *Binari in aria*, trad. di M. Caramitti, in *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, a cura di M. Caramitti, Atmosphere, Roma 2020, p. 239 («У обмытого луною крыльца белелось ведро с краской и стояла малярная кисть, волосом вверх прислоненная к стене», III, 88). Il dialogo interno tra i testi di Pasternak è potenzialmente infinito, ricordiamo soltanto che *Vozdušnye puti* si apre con un neonato rapito da un uomo con la barba nera, un caffettano verde e orecchini d’argento.

³² In apertura alla seconda parte del racconto troviamo un altro esempio di appartenenza di genere ambivalente nell’infagottato Kol’ka (come poi lo chiamerà la madre) scambiato da Ženja per una bambina tataara.

³³ «Китайцы перебегали через дорогу, держа в руках громадные ржавые ковриги. Они были в синем и походили на баб в штанах. Непокрытые головы кончались у них узелком на темени и казались скрученными из носовых платков. Некоторые задерживались. Этим можно было разглядеть. Лица у них были бледные, землистые, склябящиеся. Они были смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой».

in modo ludico e performativo, aperto alla metamorfosi³⁴. L'altro è interpretato sulla base del differente rapporto con il corpo, che ricopre un diverso significato socioculturale, meno tabuizzato. Quando sulla scena compare un gruppo di donne cinesi gli uomini ne accolgono la presenza muovendogli incontro:

«Evidentemente anche loro erano andate a comprare il pane. Quelli che erano lungo la strada hanno iniziato ad avvicinarsi, sghignazzando, dimenandosi tutti come se avessero le mani legate con una corda dietro la schiena. La flessuosità dei loro movimenti era sottolineata soprattutto dal fatto che dai colletti alle caviglie erano vestiti tutti allo stesso modo, come acrobati del circo. Non c'era in questo niente di minaccioso; le donne non sono corse via, ma si sono fermate anche loro, ridendo» (III, 58; 294)³⁵.

Dalla dimensione astratta e generica che aveva risvegliato un senso di timore in Ženja al momento del viaggio in treno, la presenza allo-gena si contestualizza in una scena teatrale e misteriosa, priva di tinte minacciose³⁶. Le figure si sono rivelate con i loro volti e corpi in movimento, venendo ad assumere una dimensione concreta e individualizzata. Le forme che i cinesi avevano assunto nella fantasia incantata di Ženja coincidevano quindi con gli assunti della cultura in cui era nata e cresciuta, la quale prescrive una netta separazione tra gli spazi del 'propri' e 'altrui'. In quest'ottica il confine dell'Asia si presenta come «una barriera strabiliante, della stessa natura delle sbarre di ferro che frappongono tra il pubblico e la gabbia dei puma una fascia di pericolo,

³⁴ Gorelik si sofferma sull'aspetto 'inumano' nell'immagine dei cinesi, che, nel sistema culturale dominante hanno una valenza assiologica negativa. Una volta resi inumani, i cinesi possono essere sfruttati come manodopera paraschiavile, in un contesto di «profondo degradamento sociale, che riduce le persone in condizione inumane, e si lega al versante basso, sporco e terrificante della vita» (L. GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka. Mif o tvoreonii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Univ., Smolensk 2000, p. 125).

³⁵ «Верно, и они шли за хлебом. Те, что были на дороге, стали гоготать и подбираться к ним, извиваясь так, как если бы у них руки были скручены веревкой за спину. Изгибистость их движений подчеркивалась тем в особенности, что по всему телу с ворота по самые щиколки они были одеты во что-то одно, как акробаты. В этом не было ничего страшного; женщины не побежали прочь, а стали и сами, смеясь».

³⁶ Ricordiamo la compresenza dell'elemento meraviglioso e terribile nel concetto di stupore (linguisticamente esplicito nell'inglese *awesome*), di fondamentale importanza epistemologica, legato all'infanzia e in cui alcuni filosofi, dai presocratici ad Aristotele, hanno individuato la spinta originaria al pensiero filosofico.

minacciosa, nera come la notte e maleodorante» (III, 47; 283)³⁷, dove l'altro è semantizzato per mezzo dei tratti di animalità (puma), della minaccia (all'identità e alla cultura), del corpo e dei sensi (maleodorante), nello specifico del gusto e dell'olfatto, culturalmente collocati in fondo alla gerarchia dei sensi, proprio perché più strettamente legati alla sfera del corpo.

Il legame con la terra e la sua qualità materica è proprio anche di un personaggio di posizione subordinata come Aksin'ja, che «aveva qualcosa di terragno, come negli orti, qualcosa che ricordava una patata rigonfia o il rigoglio delirante delle foglie della zucca» (III, 56; 294)³⁸. Possiamo intravedere qui sia una scala di alterità rispetto al punto di riferimento dei Ljuvers, un progressivo allontanarsi dal centro verso la periferia (dai più stranieri e subalterni cinesi, attraverso i domestici tatarsi e russi, agli amici dei figli di condizione sociale inferiore e ai collaboratori stranieri del padre, tutti a loro modo rappresentanti di un mondo altro e più aperto), sia l'emergere del motivo di un'interconnessione delle manifestazioni minerali, vegetali e animali del cosmo, che occupa un posto fondamentale nella poetica di Pasternak.

L'ambiente di Ženja non prevede spazi di contatto interculturale prolungato. Il suo mondo, nella doppia dimensione dei contenuti cui si affaccia e degli spazi in cui questi si manifestano, e la sua libertà di movimento al suo interno sono sottoposti al controllo materno. La stessa posta, medium di informazione dal e del mondo esterno, è di «pertinenza incontrastata della madre» (III, 36; 270)³⁹. Anche nel caso dell'uscita in calesse la signora Ljuvers si raccomanda con il cocchiere di non allontanarsi troppo, «fino al passaggio a livello e indietro» (III, 56; 295): ritorna qui il motivo del passaggio, contemporaneamente segno e simbolo di un divieto⁴⁰. Davletša interrompe lo spettacolo dell'interazione tra uomini e donne cinesi e riporta Ženja a casa. Allo stesso modo le sono preclusi il ginnasio e la frequentazione della casa

³⁷ «Фантазмагорического какого-то рубежа, вроде тех, что ли, железных брусев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полоску грозной, черной, как ночь, и вонючей».

³⁸ «В Аксинье было что-то земляное, как на огородах, нечто напоминавшее вздутые картофелины или празелень бешеной тыквы».

³⁹ «Письмо относилось по назначению – маме».

⁴⁰ «До шлагбаума и назад». Lotman e Uspenskij definiscono la cultura come un sistema di divieti e prescrizioni, cfr. LOTMAN, USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury*, in *Trudy po znakovym sistemam V*, pod red. Ju.M. Lotmana, Tartuskij Gos. Univ., Tartu 1971, p. 147.

di Liza, l'unica compagna con cui riesce a fare amicizia il giorno degli esami di ammissione. Si tratta tuttavia di un'interazione limitata e unilaterale, infatti «a Liza si consentiva di venire a casa loro, mentre a Ženja per il momento era vietato andare dai Defendov» (III, 59; 297)⁴¹. All'elemento estraneo è permesso, a intermittenza, di entrare in casa Ljuvers. Solo quando, con il parto prematuro della madre, si rende necessario allontanare i figli da casa, Ženja avrà modo di entrare nell'ambiente domestico di Liza. Persino il quartiere in cui vive l'amica è diverso, affollato, sporco, rumoroso e pieno di corpi: «La vita di quel quartiere periferico assomigliava poco a quella della zona dove abitavano i Luvers. [...] Il chiosco della frittellaia riluceva d'unto e calore. Quel bagliore burroso andava a finire nelle bocche risciacquate d'acquavite. Il lardo accalorava la gola. E fuoriusciva, svicolando, assieme al respiro sovraccitato dei petti» (III, 81; 326)⁴².

Se a casa di Ženja «si beveva e si mangiava in sale assolutamente deserte, sontuosamente desolate» e «servito in tavola, la domestica restava in sala da pranzo, e tornava in cucina solo per prendere il piatto successivo. Ogni cosa era perfetta, a puntino, ma pervasa di fitte laceranti» (III, 35; 269)⁴³, a casa di Liza i pasti danno occasione a momenti collettivi e genuini⁴⁴. Così la sera dell'arrivo di Ženja «la signora Defendova ha messo sul tavolo un piatto di fegato. Fumante, con molta cipolla» (III, 77; 322)⁴⁵. Tra Liza e Ženja sussiste in ogni caso uno scarto comunicativo, manca loro un linguaggio comune, e in ragione di questo scarto le stesse domande assumono una valenza diversa per ciascuna delle due. Liza non sa come condividere con una ragazza che

⁴¹ «Лизе разрешалось бывать у них, Жене заходить к Дефендовым пока что было запрещено».

⁴² «Жизнь слободы мало чем походила на жизнь тех мест, где проживали Люверсы. [...] Ларек пирожницы лоснился от сала и тепла. Этот лоск и жар попадали в сивухую сполоснутые рты. Сало разгорячало гортани. И потом вырывалось дорогой из часто дышавших грудей».

⁴³ «Пилось и елось в совершенно пустых, торжественно безлюдных комнатах [...]. Горничная, подав кушанье, застаивалась в столовой и в кухню уходила только за следующим блюдом. Было удобно и хорошо, но страшно печально».

⁴⁴ Raramente si mangia dai Ljuvers, la tavola si presenta come spazio per giocare a carte (III, 34), conversare (III, 51), segnare il passaggio tra il dentro e il fuori, ad esempio con la presenza della martora della madre (III, 41), delle pietre preziose portate in dono dal padre (III, 42), o dei resti di un pasto precedente dei genitori, diretti a teatro (III, 71). La serie del mangiare è contigua a quella del corpo e della morte nello studio di Bachtin su Rabelais e nelle sue considerazioni sul tempo *unitario* del cronotopo originario.

⁴⁵ «Дефендова поставила на стол печенку. Блюдо дымилось, заправленное луком».

non frequenta il ginnasio, e soprattutto non ne parla la lingua, il sapere comune, corrente, silenziosamente trasmesso, sul corpo e sul sesso:

«Una volta a Liza a un angolo di strada avevano detto tutta una serie di appassionate porcherie. Lei non si era sentita strozzare in gola per quanto sentito, lo aveva mantenuto sospeso nel cervello mentre camminava e l'aveva portato a casa. Strada facendo non aveva lasciato cadere nulla di quanto detto e tutta quella paccottiglia l'aveva conservata. Aveva percepito tutto. Il suo organismo non si era infiammato, il cuore non tuonava allarme, e l'anima non le aveva suonate al cervello per aver osato apprendere qualcosa di propria iniziativa, non dalle labbra sue, dell'anima, ma aggirandola e senza chiederne il permesso» (III, 80; 325)⁴⁶.

La materia del quotidiano non turba Liza, nativa nel mondo della fattualità del corpo, questo non vuol dire che non abbia il senso del pudore, che continua a regolare la vita esteriore, anzitutto domestica, e quando Ženja le chiede se è capace di «fare i bambini» («Можешь ты рожать?», III, 80; 324) si affretta a farle abbassare la voce. Depositaria di una conoscenza assimilata direttamente dal corpo, senza la mediazione dall'anima, è istintivamente conscia degli spazi in cui è permesso parlare di certe cose e di quelli in cui bisogna invece tacerne. Si tratta di una conoscenza assorbita dall'ambiente, insieme agli odori, ai sapori, alla gestualità e ai modi di dire e fare, in un processo automatico dell'organismo. Ženja, invece, cresciuta in un ambiente sterilizzato dove il sangue e i processi fisiologici entrano soltanto in maniera clandestina, accoglie le verità del corpo come qualcosa di esterno a lei e magico. Gli elementi di novità devono essere metabolizzati per diventare parte integrante dell'anima: a questa spetta l'ultima parola, quella di riconoscersi parte della realtà che ha di fronte oppure di relegarla alla sfera dell'estraneo, con cui non può (ancora) instaurare un dialogo. Liza dunque

«sapeva molto più di Ženja su quelle cose; sapeva *tutto*, come sanno i ragazzi per sentito dire. In questi casi le nature cui arride il Creatore insorgono, s'indignano e inselvaticiscono. Non è

⁴⁶ «Однажды Лизе наговорили разных страстей и гадостей шепотом, в уголку. Она не поперхнулась слышанным, пронесла все в своем мозгу по улице и принесла домой. Дорогой она не обронила ничего из сказанного и весь этот хлам сохранила. Она узнала все. Ее организм не запыхал, сердце не забило тревогой, и душа не нанесла побоев мозгу за то, что он осмелился что-то узнать на стороне, мимо ее, не из ее собственных уст, ее, души, не спросясь».

dato loro passare attraverso questa prova senza uno stato patologico. Sarebbe innaturale il contrario, e la follia infantile in questo periodo è solo impronta del più profondo equilibrio e benessere» (III, 80; 325)⁴⁷.

Ma Ženja non si riferisce soltanto alla capacità di mettere al mondo bambini. La natura cui il Creatore ha arriso è in lei, ammalatasi dopo essere stata esposta a nuove impressioni e intuizioni riguardanti la natura dell'identità, la morte, il rapporto con il prossimo. Si allontana sempre più dallo spazio dell'infanzia, nonostante i tentativi soffocanti della madre.

Il confronto con Negarat, uno dei collaboratori del padre di Ženja, si pone come uno dei passaggi fondamentali nella formazione della ragazza, nel cui mondo nebuloso cominciano a farsi strada le dinamiche concrete che presiedono alla vita quotidiana di persone molto diverse da lei, ma improvvisamente rese vicine nella persona del suo interlocutore. Negarat rappresenta il caso di un'identità plurima: belga con cittadinanza francese, è richiamato a svolgere il servizio militare a Digione. Di fronte alla confusione di Ženja si accinge a spiegarle la simultanea appartenenza a diverse sfere identitarie. La sua spiegazione è tanto più preziosa in quanto la signora Ljuvers non ritiene necessario fornire un quadro complesso della situazione a sua figlia. Nel testo le opposte posizioni di Negarat e della madre si rivelano nel gioco dei binomi semiotici aperto/chiuso, esterno/interno, proprio/altrui che si crea intorno all'usanza di isolare le finestre in vista dell'inverno⁴⁸:

«Domani verranno a sigillare le finestre per l'inverno» aveva detto la madre, chiedendogli se non volesse chiuderle.

Lui aveva risposto di no, che era una serata mite e da loro nessuno sigilla le finestre in inverno.

Presto era arrivato anche il padre, che pure aveva profuso amarezza alla notizia. Ma prima di dare il là al rammarico, con un'alzata di sopracciglia aveva chiesto sorpreso:

“A Digione? Ma lei non è belga?”

⁴⁷ «Знала многим больше Жени насчет этого; она знала все, как знают дети, узнавая это с чужих слов. В таких случаях те натуры, которые облюбованы творцом, встают, возмущаются и дичают. Без патологии им через это испытание не пройти. Было бы противоестественно обратное, и детское сумасшествие в эту пору – только печать глубокой исправности».

⁴⁸ Per uno studio sul motivo di porte e finestre in *Detstvo Ljuvers* cfr. I. TRUFANOVA, *Motivy okna i dveri v povesti B. Pasternaka Detstvo Ljuvers*, in «Voprosy teorii i praktiki», IV, n. 15, 2022, pp. XX.

“Belga, ma cittadino francese”.

E Negarat ha preso a raccontare la storia delle trasmigrazioni dei ‘suoi vecchi’ in maniera oltremodo avvincente, quasi non fosse loro figlio, e con il trasporto con cui si racconta degli estranei, di un libro.

“Mi scusi se la interrompo” ha detto la madre. “Ženja, accostala comunque la finestra. Vika, domani verranno a sigillarle. Avanti, continui [...]”» (III, 60; 299-300)⁴⁹.

Il momento è denso di significato per Ženja, che vi intuisce, come una volta nella Motovilicha, qualcosa di misterioso ed essenziale per lei, per la sua autocoscienza, nella possibilità di un’autodefinizione più libera e aderente. Delle origini di Ženja non sembra esservi menzione, né di eventuali parenti al di là del nucleo familiare ristretto. Se Negarat si definisce in direzione di un’apertura interna all’io, che si forma in rapporto a diverse realtà esterne, la madre di Ženja porta con sé una volontà di accentrimento e limitazione degli elementi esogeni. La spiegazione della condizione liminale di Negarat si intreccia, inoltre, con un discorso più ampio sull’obbligo di leva, altra realtà presente a Ženja solo nei contorni astratti conferitele dal discorso ufficiale, e non nelle concrete implicazioni sulla vita degli individui (morte, mutilazione del corpo), infatti, il discorso dominante punta a svuotarlo di significato concreto, sublimandolo e imponendolo come necessario: «Finché non è arrivato il momento in cui Ženja a un tratto ha provato pietà per tutti quelli che in tempi distanti o anche di recente erano stati dei Negarat in diversi luoghi remoti e poi, preso commiato, erano partiti per l’inatteso e spiazzante viaggio che li aveva condotti sin lì, a fare i soldati nell’estranea, per loro, Ekaterinburg» (III, 61; 300)⁵⁰.

Il caso particolare di Negarat ha a ben vedere una valenza più

⁴⁹ « – Завтра придут замазывать окна, – сказала мать и спросила его, не закрыть ли. Он сказал, что не надо, вечер теплый, а у них не замазывают и на зиму. Вскоре подошел и отец. Он тоже рассыпался сожалениями при этой весте. Но перед тем как приняться сетовать, он приподнял брови и удивленно спросил: – В Дижон? Да разве вы не бельгиец? – Бельгиец, но во французском подданстве. И Негарат стал рассказывать историю переселения “своих стариков” так занимательно, будто не был их сыном, и так тепло, будто говорил по книжке о чужих. – Простите, я вас перебую, – сказала мать. – Женюра, ты все-таки притвори окошко. Вика, завтра придут замазывать. Ну, продолжайте».

⁵⁰ «И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах и потом, распростиясь, пустились в неожиданный, с неба свалившийся путь сюда, чтобы стать солдатами тут, в чужом им Екатеринбург».

ampia, potenzialmente universale, e illumina l'esperienza sensorialmente eccedente dei battaglioni, precedentemente impostasi a Ženja come qualcosa di irreali, allo stesso tempo lontano e vicino, indipendente da lei. Infatti, non «per suo volere i soldati avevano preso a fare le loro esercitazioni sempre a mezzogiorno, possenti, ansanti e sudati, come le convulsioni rubizze del rubinetto quando c'è un guasto alle tubature, né aveva esposto lei i loro stivali alle insidie di una cupa nuvola violetta, edotta in cannoni e ruote ben più che le loro bianche camicie, bianche tende e candidi ufficiali» (III, 50; 287)⁵¹.

In questo primo momento di contatto i soldati non hanno nessun legame, a parte quello di occupare uno spazio contiguo al suo, con il mondo di Ženja, non la influenzano più che il resto delle impressioni legate alla nuova casa. Questa separazione nasconde in verità una connessione più complessa, che vede Ženja come parte di quel tessuto sociale più ampio in cui tutti gli uomini sono legati tra di loro. L'ambiente dei Ljuvers tende a isolarsi e a ridurre la realtà in un'esperienza agilmente fruibile, dove il soggetto non è responsabile di fronte al suo prossimo né è tenuto a riconoscergli uno spazio. Con i loro continui tentativi di semplificazione i genitori di Ženja rappresentano l'impulso opposto a quello incarnato da Negarat. Fedele alla complessità e ambiguità della vita, il belga funziona da mediatore tra Ženja e il mondo dei soldati: «Una patina di incorporeità, una strabiliante patina di passività visuale si era dissolta dall'immagine delle tende bianche; i battaglioni si era offuscati e al loro posto erano emersi insieme di persone distinte in abiti militari, che l'hanno impietosita nell'istante stesso in cui il senso, pervadendoli, li ha animati, elevati, resi prossimi e di un colore meno intenso» (III, 61; 301)⁵².

Trovando corpo nelle parole di Negarat, l'immagine dei soldati si

⁵¹ «И разве это она того хотела, чтобы отныне всегда солдаты учились в полдень, крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода, и чтобы сапоги им отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их белых рубах, белых палаток и белейших офицеров?». Indicativa la ripresa del nucleo immaginale 'soldato – rubinetto scrosciante – candore – nuvola' nel racconto *Vozdušnye puti* (III, 86-87), nel momento in cui il bambino scompare: la scomparsa è necessaria all'iniziazione poetica, che si intuisce sulla base delle immagini attivate. Lo stesso bambino, ritrovato e cresciuto, sarà giustiziato in quanto oppositore del nuovo potere sovietico.

⁵² «Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил».

smorza in intensità e colore, cambia la natura stessa della modalità percettiva, rifondata su un'estetica 'etica', alla cui costruzione partecipa non solo l'io con le sue impressioni, ma la verità dell'altro. Come un organismo che reagisce di fronte a un elemento estraneo recepito dall'esterno nel tentativo di ristabilire l'omeostasi, poco dopo la conversazione con Negarat Ženja si ammala. È tutta la sua natura che tenta di integrare un materiale organico nuovo, al quale bisogna fare spazio, procedendo, se necessario, a cambiamenti strutturali dei modelli percettivi, cognitivi, morali: «Per due settimane aveva avuto la febbre alta e i brividi, un denso strato di sudore impregnato del peperoncino di cui la cospargevano, che bruciava, le faceva appiccicare le palpebre e le estremità delle labbra. Come una coltre, l'estenuava il sudore, e una sensazione di grottesca grassezza si mescolava a una sorta di puntura» (III, 67; 308)⁵³.

I momenti di passaggio portano con sé una grande carica fisiologica, evidente a livello lessicale. Il processo investe la persona nella sua totalità, modificata dall'incontro con l'altro. Lo scambio di informazione è tanto più prezioso, direbbe Lotman, quanto più sforzo «traduttivo» richiede⁵⁴; lo sforzo riguarda il passaggio da un idioletto all'altro, dove l'impossibilità di una traducibilità perfetta è la condizione stessa dello scambio⁵⁵. A tal proposito ricordiamo che durante la malattia Ženja ha delle vertigini 'geometriche' dovute a una «accresciuta sensibilità dei padiglioni auricolari» (III, 68; 309), da cui le derivano sensazioni di nausea e smarrimento identitario: «veniva a trovarsi nella condizione di una zolletta di zucchero gettata nel baratro acqueo di un caos di sconcertante vuotezza, nel quale si dissolveva, disperdeva in esili scie» (III, 68; 309)⁵⁶. Un'apertura totale al mondo, l'abbandono dell'io a favore di una dispersione nel cosmo, eccede le possibilità di Ženja e deve essere ridimensionato in vista della guarigione.

Nella cultura dell'epoca la malattia si configurava anche come l'unico spazio riconosciuto al corpo nel sistema della cultura dominante: le gravidanze indesiderate venivano ufficialmente fatte passare per stati cagionevoli, che richiedevano l'isolamento o, ancora meglio, lunghi sog-

⁵³ «Она провела две недели в жару, густо по поту обсыпанная трудным красным перцем, который жег и слипал ей веки и краешки губ. Ее донимала испарина, и чувство безобразной толстоты мешалось с ощущением укуса».

⁵⁴ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 10.

⁵⁶ «Повышенной чувствительности ушных лабиринтов»; «Попадала в положение куска сахара, брошенного в пучину пресного, потрясающе пустого хаоса, и растворялась, и расстраивалась в нем».

giorni riabilitativi all'estero⁵⁷. Allo stesso modo in casa Ljuvers non si fa menzione della gravidanza della madre di Ženja, che può soltanto intuirlo a partire da una certa somiglianza con la serva Aksin'ja⁵⁸. Più il corpo della madre muta, più viene percepita come distante, estranea, altra. Quando rientra da teatro in preda alle doglie Ženja non la riconosce, le urla richiamano qualcosa di ferino, preannunciato nel testo dall'insorgere del pensiero dei cinesi, dell'Asia, di un pericolo in agguato nella notte:

«All'improvviso qualcuno, come per lo squarcio di un coltello, ha lanciato un urlo ferino, e trascinarono qualcosa, rovesciando le sedie. A urlare era stata una donna. Ženja pian piano ha riconosciuto tutti, tranne la donna. La ressa era indicibile, senza posa. Sbattevano le porte. Quando sbatteva l'ultima, la più lontana, sembrava che alla donna tappassero la bocca. Ma quando tornava a spalancarsi, un grido lacerante strappava la pelle all'intera casa. A Ženja si sono drizzati i capelli in testa: quella donna era la madre; lo aveva potuto solo *indovinare*» (III, 74; 317-18)⁵⁹.

In ciò che è più familiare irrompe ciò che è più estraneo, in un procedimento inverso a quello che vede nella Motovilicha, nei cinesi e infine in Cvetkov, apparentemente lontanissimi da Ženja, qualcosa di

⁵⁷ Persino Caterina II nascose fino alla fine la sua terza gravidanza, tra le altre ragioni per non incorrere nell'isolamento obbligatorio di quaranta giorni in seguito al parto (S. DICKINSON, *Writing Maternity: Memoirs of Extraordinary Mothering in Russia's 18th Century*, lezione dottorale, dottorato in Studi comparati: lingue, letterature e arti, Università di Roma Tor Vergata, 16 giugno 2023). Al momento del parto Caterina II ordinò al suo cameriere Škurin (al quale sarebbe stato poi affidato il figlio illegittimo Aleksej Bobrinskij), di dar fuoco alla propria casa, riuscendo ad allontanare così lo zar dal palazzo per il tempo necessario, cfr. G. FON GELBIG, *Russkie izbranniki*, perv. V. Bil'basova, Friedrich Gotzeiner, Berlin 1900, p. 340.

⁵⁸ L'accostamento che Ženja opera tra le due è analizzato come un procedimento di slittamento semantico in GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka*, cit., pp. 118-119. Il tratto in comune viene individuato non nello stato fisico, ma in una manifestazione linguistica, la pronuncia, tra le altre, della parola *Predteča* ('Precursore'), epiteto attribuito in ambito ortodosso a San Giovanni Battista. Un altro caso di ambivalenza di genere, dove, pur nel contesto del fraintendimento di Ženja, un santo maschile si trova connesso all'immagine della gravidanza.

⁵⁹ Il corsivo è dell'autore. «Вдруг, как зарезанный, кто-то закричал на голос, и что-то поволокли, опрокидывая стулья. Это кричала женщина. Женя понемногу признала всех; всех, кроме женщины. Поднялась невероятная беготня. Стали хлопать двери. Когда захлопывалась одна, дальняя, то казалось, что женщине затыкают рот. Но она снова распахивалась, и дом ошпаривало жгучим, полосующим визгом. Волосы встали дыбом у Жени: женщина была мать; она *догадалась*».

intimamente suo (*svoe*). Ma nuovamente il tabù del corpo impone alle urla di tacere, e il terribile mistero della nascita ha luogo dietro una porta chiusa a chiave. Ženja resta esclusa dall'evento per intervento della serva Ul'jaša, che traccia un confine invalicabile tra lo spazio consentito e quello proibito:

«“Che cosa è successo a mamma?”

Invece di rispondere Ul'jaša non faceva che ripetere:

“Non si può, Ženja, non si può, mia cara, dormi, vai a letto, avanti, mettiti sotto. A-ah, oh Signore! Non si può, non si può” ripeteva, mettendosi a coprirla, come una bambina piccola, e accingendosi ad andar via.

“Non si può, non si può” ma cosa non si può non lo diceva, e aveva il viso bagnato, i capelli scompigliati. In fondo al corridoio si è richiusa la porta alle spalle girando la chiave» (III, 75; 318)⁶⁰.

La camera dei genitori è proibita perché accoglie la manifestazione contemporanea, in questo caso, di eventi legati al corpo, al sesso e alla morte. Lo spazio di Ženja viene ulteriormente manipolato quando le si annuncia il bisogno di uno spostamento temporaneo a casa di Liza. Le complicazioni del parto della madre vengono quindi presentate nella forma generica della ‘malattia’, circostanza per cui si rende necessario allontanare i figli da casa. Di fronte alla resistenza di Ženja il fratello adduce il pretesto di prevenire un contagio, una contaminazione non solo fisica ma anche morale:

«Gli ha detto la vera causa dello spostamento. La madre si era ammalata. E aveva bisogno di silenzio.

[...] “Tu andrai dai Defendov, ho già dato disposizioni. E tu...”

“Perché?” lo ha interrotto Ženja.

Ma Sereža il perché l'ha indovinato, e ha prevenuto il padre:

“Per non farti contagiare...” ha fatto ragionare la sorella» (III, 76; 319)⁶¹.

⁶⁰ «← Что с мамой? Вместо ответа Ульяша твердила в одно: – Нельзя, Женечка, нельзя, милая, спи, усни, укройся, ляжь на бочок. А-ах, о господи!.. ми-ил! Нельзя, нельзя, – приговаривала она, укрывая ее, как маленькую, и собираясь уйти. “Нельзя, нельзя”, а чего нельзя – не говорила, и лицо у ней было мокро, и волосы растрепались. В третьей двери за ней щелкнул замок».

⁶¹ «Он сказал им истинную причину перемещения. Мать захворала. Нуждается в тишине. [...] – Ты поедешь к Дефендовым, я уже распорядился. А ты... – Зачем? – перебила его Женя. Но Сережа догадался – зачем, и предупредил отца. – Чтоб не заразиться... – вразумил он сестру».

Come si cerca di escluderla dai fatti del corpo così anche dal fatto della morte, soltanto *intuita* e *indovinata* da Ženja. La possibilità della morte comincia a essere concretamente intravista soltanto verso la fine del racconto, nel progressivo incastrarsi in un quadro coerente delle informazioni lacunose di cui dispone. Neanche il medico, che dovrebbe rappresentare la verità e i diritti del corpo, trova le parole per spiegare a Ženja l'accaduto, e nell'imbarazzo ricorre al latinorum della terminologia medica:

«“Mamma si è ammalata di nervi, ha avuto...” non ha trovato, in un imbarazzato sorriso, altra risorsa che il suo latino “*partus praematurus*”.

“E allora il fratellino è nato morto?”

“Chi te lo ha detto? Sì”.

“Ma quando? Era già nato? O lo hanno trovato che già non respirava? Non me lo dica. Oh, che orrore! Adesso capisco. Era già morto, altrimenti lo avrei sentito comunque”» (III, 83; 328)⁶².

La lingua riservata al corpo nello spazio culturale dei Ljuvers è una lingua straniera, asettica, dissociata da qualsiasi emozione. È Ženja a riportare l'affermazione del dottore alla lingua comune, in cui trovano posto anche le contraddizioni. La morte del fratellino coincide con quella di Cvetkov, iterazione rafforzata del coincidere tra il familiare e l'estraneo. Quest'ultimo evento viene vissuto da Ženja come qualcosa di assolutamente indefinito e definitivo, indispensabile alla definizione dell'accaduto, del rapporto tra la vita e la morte, tra sé e il prossimo.

Si vuole invece portare l'attenzione sul motivo metallico presente nel racconto, da cui sarà possibile proporre alcune riflessioni sul ruolo del corpo e della sua sfera di esistenza, quella del quotidiano e del materiale, nella definizione della parola poetica. Immagini di metalli (rame, ferro, stagno, ghisa) e leghe (peltro, acciaio) compaiono fin dall'inizio, tornando a più riprese. Il motivo è introdotto già con la Motovilicha, fabbrica di ghisa, interpretato da Glazov-Corrigan come un elemento minaccioso e costrittivo, estraneo al contesto «pastorale»

⁶² «— А мама заболела нервным расстройством, — и он улыбнулся, едва успев приспособить в таком виде для девочки свое латинское “*partus praematurus*”. — И тогда родился мертвый братец?! — Кто вам сказал?.. Да... — А когда? При них? Или они застали его уже бездыханным? Не отвечайте. Ах, какой ужас! Я теперь понимаю. Он был уже мертв, а то бы я его услышала и без них».

della casa dei Ljuvers⁶³. Se si può parlare di una componente di ‘minaccia’ è solo all’interno di quella doppia qualità attrattiva-repulsiva propria al mistero dell’alterità: abbiamo già visto come l’attraversamento del confine asiatico evoca l’immagine delle già citate «sbarre di ferro che frappongono tra il pubblico e la gabbia dei puma» (III, 47; 283)⁶⁴ e così anche i cinesi appaiono «scuri e sporchi come rame ossidato dall’urina» (III, 58; 296)⁶⁵. L’officina dei ramaioli, significativamente con le porte sempre spalancate, si pone come un luogo di riferimento nello spazio di Ekaterinburg, punto di incontro delle immagini legate alla sfera del corpo, del gusto e dell’olfatto, del residuo e dell’umorale, del cibo e della morte:

«Dovevano attraversare la strada, passando vicino a un’officina di fabbri ramaioli. Tutta l’estate le porte dell’officina erano rimaste spalancate, e Ženja era abituata a vedere quell’incrocio nell’atmosfera di animazione e coesione che gli conferivano le fauci spalancate dell’officina. In giugno, luglio e agosto era sempre stato ingombro di carri, che ostacolavano la circolazione degli altri mezzi; giravano intorno senza posa operai e contadini, soprattutto tatarsi; ovunque erano sparsi secchi, pezzi di tegole arrugginiti; lì più che in qualunque altro luogo era solito tuffarsi nella polvere, trasformando la folla in carovana e i tatarsi in zingari, il sole madido e increscioso all’ora in cui dietro la palizzata adiacente sgozzavano i polli; sempre lì piombavano con le stanghe nella polvere le casse sganciate dai carri, con circoletti scavati dall’usura all’altezza dell’assale» (III, 62-63; 302)⁶⁶.

Vale la pena citare un passaggio illuminante da *Gargantua e Pantagruele*, il cui commento bachtiniano nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo* si rivela pertinente al massimo

⁶³ E. GLAZOV-CORRIGAN, *Art after Philosophy. Boris Pasternak’s Early Prose*, Ohio State University Press, Columbus 2020, pp. 200 e 201.

⁶⁴ «Железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами».

⁶⁵ «Смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой».

⁶⁶ «Их путь лежал через дорогу, мимо медно-слесарного заведения. Все лето двери заведения стояли настежь, и Женя привыкла видеть этот перекресток в том дружном и общем оживлении, которым его наделяла жарко распахнутая пасть мастерской. Весь июль, август и сентябрь тут останавливались повозки, затрудняя разъезд; топтались мужики, больше тatarsi; валялись ведра, куски кровельных желобов, рваные и ржавленные; тут чаще, чем где-нибудь еще, превратив толпу в табор, а татар замалевав в цыган, садилось в пыль жуткое, густое солнце в часы, когда за плетнем по соседству резали цыплят; тут окунались оглоблями в пыль высвобожденные из-под кузовов передки с натертыми у шкворней кружками».

grado – per le riflessioni sul corpo, sull'unità organica di processi interni ed esterni, sulla distruzione dei legami convenzionali tra le cose e la creazione di nuovi vicinati – nella lettura di *Detstvo Ljuvers*:

«L'intenzione del creatore di questo microcosmo è di mantenerci l'anima, che egli vi ha messa come un ospite, e la vita. La vita consiste nel sangue; e il sangue è la sede dell'anima. Perciò una sola è la fatica di questo piccolo mondo, cioè forgiare continuamente il sangue. E in tal fucina tutti i membri hanno il loro apposito ufficio; e tale è la loro gerarchia che senza posa l'uno prende dall'altro, e l'uno fornisce all'altro, e l'uno è debitore e l'altro creditore»⁶⁷.

L'attraversamento di questo spazio catalizza alcuni nessi associativi nell'esperienza di Ženja, che in prossimità dell'officina arriva a rendersi conto dell'identità tra lo zoppo e Cvetkov⁶⁸ e a localizzare, stavolta nel mondo 'reale' e quotidiano della città e non in quello onirico e teatrale d'oltre-giardino, la strada in cui lo ha intravisto per la prima volta in compagnia di tre sconosciute⁶⁹. Nei confini dello spazio domestico, è la camera dei genitori, nella quale Ženja si intrufola per recuperare il volume delle *Skazki kota Murlyki* (Favole del gatto Murlyka), a offrirle

⁶⁷ ВАСИТИН, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, cit., pp. 322-323.

⁶⁸ «Passando davanti alla porta dell'officina, mentre ispirava un olezzo caldo e unto, come quando si puliscono candelabri e maniglie di rame, Ženja tutt'a un tratto si è ricordata di dove aveva visto lo zoppo e le tre ragazze sconosciute e di cosa facevano, e nell'istante successivo si è resa conto che lo Cvetkov di cui parlava il libraio altri non era che lo zoppo» («Они прошли мимо самой двери заведения, и тут, дохнув теплого и сального чада, какой бывает при чистке медных ручек и подсвечников, Женя моментально вспомнила, где видела хромого и трех незнакомок и что они делали, и в следующую же минуту поняла, что тот Цветков, о котором говорил книгопродавец, и есть этот самый хромым», III, 65; 306).

⁶⁹ La scena ricorda quella analoga alla fine di *Albertine disparue* (pubblicato postumo nel 1925), quando, passeggiando insieme a Gilberte, il narratore apprende che rue de Guermantes e rue de Meséglise, le due strade che fino a quell'istante hanno informato la sua visione dello spazio fisico, sociale e mnemonico, si incontrano. Abašev cita Gilberte parlando del biancospino, motivo di cui individua l'importanza nel racconto di Pasternak: la presenza del motivo nei due testi viene quindi ricondotta all'esistenza di un immaginario condiviso dalla letteratura dell'epoca (АБАШЕВ, «*Ljuvers rodilas' i vyrosla v Permi...*», cit., p. 583). D'altronde anche nel quasi-incipit di *Detstvo Ljuvers* «Erano anni in cui Ženja veniva messa a letto presto» («Женю в те годы спать укладывали рано», III, 34; 267) riecheggia il «Longtemps je me suis couché de bonne heure» proustiano. Per approfondire cfr. M. AUCOUTURIER, *Pasternak and Proust*, in «Forum for Modern Language Studies», IV, n. 26, 1990.

la vista di «una sfera metallica sul telaio del letto» che scintilla «come una perla solitaria» (III, 73; 316)⁷⁰. A casa dei Defendov ci troviamo poi di fronte a un samovar traboccante, che attira gli occhi dei commensali sul proprio «rame incandescente, come se fosse una cosa viva» ed è dotato di un «provocatorio arbitrio» (III, 79; 324)⁷¹: un samovar degno di Liza, addentro al tumulto della città e del ginnasio. Ma ancor più dei Defendov sono gli Achmed'janov, compagni di Sereža, a porsi come i portatori dell'arte metallurgica: il padre commercia in ferro e, insieme ai figli, introduce il fratello di Ženja al lavoro manuale⁷², alla manipolazione e trasformazione di una materia estratta – non a caso dai cinesi – dal profondo della terra, concrezione di sedimentazioni millenarie, del rinnovamento della vita nella morte: «Gli Achmed'janov avevano promesso di insegnare a Sereža a smerigliare i samovar. E in quanto a che cos'è il 'peltro', di cui lei gli aveva chiesto, è un particolare metallo, una specie di stagno, opaco. Lo usano per saldare oggetti di latta e smerigliare vasi, tutte cose che gli Achmed'janov sanno fare» (III, 65; 305)⁷³.

Le diverse frequentazione di Ženja e Sereža, la maggiore o minore esposizione ad ambienti eterogenei e 'spuri' ne segna un diverso percorso di crescita. Non ci sembra come afferma Layton che «l'immaginario del metallo sottolinea lo slancio del ragazzo e la ritrosia della ragazza a entrare nel prosaico»⁷⁴, ma semplicemente che lo sviluppo di Ženja, come già visto nel confronto con Liza, passa necessariamente attraverso un'assimilazione organica della realtà, un confronto diretto e non incanalato con varie esperienze, che progressivamente riescono a farsi spazio e a farsi parola nel suo mondo. Si tratta altresì di raggiungere una diversa familiarità con la materia, di una 'maieutica' del senso pulsante delle cose:

«La vita aveva smesso di essere una bazzecola poetica e fermentava a mo' di feroce favola nera, nella misura in cui si era trasforma-

⁷⁰ «Одинокою бусиной сверкал металлический шар кровати».

⁷¹ «На пыхавшей меди, будто это была живая вещь», «бедовое своенравие».

⁷² Glazov-Corrigan sostiene invece che l'influenza degli Achmed'janov su Sereža sia depersonalizzante e alienante: «Zhenya at the beginning of autumn is haunted by the fear of obliteration of all personal identities, an experience particularly painful in the case of Seryozha's friendship with his classmates, the Akhmedyanovs, whose father just happens to trade in iron», GLAZOV-CORRIGAN, *Art after Philosophy*, cit., p. 240.

⁷³ «Ахмедьяновы обещали научить его лудить самовары. А что касается до ее вопроса о "полуде", то это такая горная порода, одним словом, руда, вроде олова, тусклая. Ею паяют жестянки и обжигают горшки, и Ахмедьяновы все это умеют».

⁷⁴ S. LAYTON, *Poetic Vision in Pasternak's The Childhood of Lovers*, in «Slavic and East European Journal», II, n. 22, 1978, p. 165.

ta in prosa e in fattualità. Con sorda opacità, come fitte, come in eterno stesse passando una sbronza, andavano a disporsi nell'anima in consolidamento i fattori della vita quotidiana. All'interno della quale colavano a picco, reali, rappresi e freddi, come assonnati cucchiaini di stagno. Giunti sul fondo, lo stagno cominciava a galleggiare, fondendosi in grumi, sgocciolando idee fisse» (III, 50; 287)⁷⁵.

Se torniamo ora al discorso di Pasternak al primo Congresso degli scrittori sovietici, in cui la poesia viene dichiarata «prosa in azione» e «lingua del fatto organico», ci sembra che il racconto non parli soltanto di una ragazza o del poeta, ma della stessa parola poetica⁷⁶, della sua formazione e trasformazione. Dal mondo fiabesco e inquietante dell'infanzia la parola si fa strada nella polvere e nella pioggia, raccogliendo «secchi e ferraglia [...] sparpagliati a terra» («ведра и железца лежали неподобанные» III, 63; 302) e facendoli reagire con il materiale già presente nell'anima. Si raggiunge così una condensazione quasi alchemica, operata dall'ascolto poetico della vita, di brandelli di discorsi e impressioni, sulla base di un processo di contaminazione e sedimentazione non molto lontano dalla genesi dei minerali, delle perle – ricordiamo la perla sul telaio del letto nella camera dei genitori di Ženja – e delle gemme, concrezioni di materiali di diversa origine, che conservano nel racconto la loro natura di meravigliosi coaguli, in continua metamorfosi, di elementi vegetali e minerali⁷⁷.

⁷⁵ «Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт. Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями». Subito dopo, in una versione precedente del racconto, si poteva leggere: «E venne fuori che la forza capace di distinguere questo particolare, sordo ardore, questa nascosta meraviglia e delirio, era sempre quella: la forza della prosa, dell'inesauribile, fantastico e opprimente tedio dell'esistenza. Così deve essere. Così infatti è» («А силой, способной выделять этот особенный глухой жар, эту скрытую сказочность и бред, оказалась все та же сила: сила прозы, – сила неистощимой, фантастически-гнетущей скуки существования. Так оно и должно быть. Так оно и есть»). Il frammento è raccolto insieme ad altri in FLEIŠMAN, *Stat'i o Pasternake*, K-Press, Bremen 1977, p. 118 e ss.

⁷⁶ Lo afferma già Strada nella sua introduzione alle *Opere narrative* di Pasternak, pubblicate nella collana dei Meridiani nel 1994.

⁷⁷ Si veda il seguente passaggio, in cui vengono descritte alcune gemme che il signor Ljuvers, di ritorno da un viaggio di lavoro, porta in regalo ai figli: «Ce n'erano di simili a gocce di latte di mandorle, e altre come schizzi di acquerello azzurro o lacrime di formaggio solidificate. Ora cieche, sonnolente e sognanti, ora con una scintilla o un

Il rimando simbolico dei cucchiaini di stagno occupa largo spazio nello studio di Faryno sull'«archeopoetica» di *Detstvo Ljuvers*, eppure lo studioso non accenna all'ipotesi che ci sembra più immediata e funzionale non solo nel contesto del presente racconto, ma dell'immaginario poetico più ampio di Pasternak. In greco antico il *kochliàrion* (κοχλιάριον) designa l'arnese di metallo o di legno usato per mangiare cibi non solidi, come uova e lumache; in seguito il termine verrà adottato dalla Chiesa ortodossa per indicare il cucchiaino, forgiato in metallo prezioso, usato per distribuire l'eucaristia ai laici: in questo caso al greco corrisponde il termine slavo ecclesiastico *lžica*⁷⁸, da cui il russo *ložka*, 'cucchiaio'. A sua volta *kochliàrion* è il diminutivo di *kónche*, nicchio marino, da cui 'conca'. Il diminutivo parallelo *kóchlos* indica invece la 'chiocciola' (ricordiamo che si tratta di un mollusco terrestre). Il motivo dei cucchiaini di stagno che affondano nella coscienza, unito al motivo del mollusco già presente nella lirica *Imelos'* (dove *molljusk* è in rima significativa con *moljus'*, 'prego') nonché al motivo del calcolo infinitesimale presente nel racconto negli esercizi sulle frazioni periodiche assegnati a Ženja – un motivo, questo, che si lega al precedente tramite il π greco e il concetto di sezione aurea – richiama infine quello della coclea (da *kochlías*), organo interno dell'orecchio a forma di chiocciola⁷⁹, e, in senso lato, la condizione di profondo ascolto in

frizzo, come succo ghiacciato di un'arancia rossa. Si aveva voglia di non toccarle. Erano così belle tra le onde della carta, tra le quali spiccavano come polpa scura che fuoriesce da una prugna troppo matura» («Одни походили на капли миндального молока, другие – на брызги голубой акварели, третьи – на затверделую сырную слезу. Те были слепы, сонны или мечтательны, эти – с резвою искрой, как смерзшийся сок корольков. Их не хотелось трогать. Они были хороши на пенившейся бумаге, выделявшей их, как слива свою тусклую глечь», III, 42; 277).

⁷⁸ «Lžica – cucchiaino di piccole dimensioni con una croce all'estremità del manico, usato per la somministrazione dell'eucaristia dal calice ai laici. Al pari della patena, del calice e dell'asterisco, viene realizzato in oro, argento, acciaio oppure in leghe metalliche non soggette a ossidazione. Il termine greco per indicare il cucchiaino (λαβίς – 'fibbia, fermaglio, tenaglie') rimanda alle molle con cui il serafino prese il carbone ardente e lo portò alla bocca del profeta Isaia (Is 6: 6)» (*Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij ěnciklopedičeskij slovar' v dvuch tomach*, t. I, P.P. Sojkin, Sankt-Peterburg 1913). Il rimando a Isaia non può non far pensare a una variazione sul tema del profeta di Puškin. Tenendo conto del fatto che «grani, dracme, *scrupula* e onces» («граны, драхмы, скрупулы и унции», III, 52; 289, corsivo d'autore) compaiono nel testo del racconto, non sarà fuori luogo ricordare infine che nell'antica Grecia *kochliàrion* era la più piccola unità di misura per i liquidi.

⁷⁹ Tutte le indicazioni etimologiche sono prese dalla voce 'Conca' in F. ZAMBALDI, *Vocabolario etimologico italiano*, S. Lapi, Città di Castello 1889, p. 326.

cui si muove il poeta. L'incontro con la fattualità organica del mondo si deposita a questo punto in lui come le bande nella conchiglia dei molluschi, formate da linee sottilissime che registrano le maree diurne, e da questo processo fisiologico⁸⁰ nasce la prosa-poesia, o «poesia della prosa»⁸¹, formula con cui Loks definisce la cifra stilistica dei racconti di Pasternak.

Per restare fedele alla propria essenza 'prosaica', la parola poetica deve entrare in un continuo rapporto di contaminazione con il mondo dell'indicibile, con ciò che la cultura decide di relegare ai propri confini, nei bassifondi, negli umori e odori della materia viva, come risulta chiaro dal frammento di una versione precedente del racconto, in seguito eliminato:

«Ci permettiamo di pensare che l'intero inventario spirituale, tutto, senza eccezioni, sia cresciuto e giunto a maturazione nell'anima dell'uomo con la stessa gravosa, sanguinante materialità che nei propri romanzi i naturalisti, seguendo l'esempio dei medici, concentravano su un piccolo pezzo di carne romanzesca: il sesso. Le idee più varie e disparate di una persona viva, persino quelle per le quali non ha trovato un nome, e anzi queste in particolar modo, lasciano sulla mano un odore di carne ogni volta che succede di sfiorarle. Ci riferiamo qui al tocco dell'artista. Esiste anche un secondo tipo di tocco, quello del filosofo sul quale non lasciano nessun tipo di odore. Non osano farlo, e devono invece manifestarsi, emergere in modo chiaro e definito. Cos'era quell'odore di carne dell'idea sfiorata dalla mano dell'artista? Era l'uomo»⁸².

⁸⁰ «La 'vita' come energia creativa assume nella prosa di *Detstvo Ljuvers* il carattere di una funzione fisiologica spiritualizzata, affine alla concezione vitalistica della lirica *Sestra moja žizn'*», JUNGREN, *Ural v Detstve Ljuvers B. Pasternaka*, cit., p. 496.

⁸¹ Per Loks l'essenza della prosa di Pasternak è «nello stile, nel modo in cui l'autore trova le parole, le unisce e crea quella rara e densa saturazione che si dovrebbe chiamare poesia della prosa, oppure, se preferite, realismo, nel senso autentico della parola», FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247.

⁸² «Мы позволяем себе думать, что весь решительно душевный инвентарь, весь, без изъятия назревал и назрел в человеческой душе с той же тягостной, кровавой материальностью, какую, с легкой руки врача, натуралистам в романе угодно было сосредоточить в небольшом куске романического мяса – в поле. Самые различные, самые отвлеченные идеи живого человека, даже и те, которые остались наименованные им, и эти в особенности – от них всегда несло мясом, когда ни прикасались мы к ним. Мы говорим о прикосновении художническом. Существует другое, философское. Тогда они не пахнут. Тогда они не смеют пахнуть, но должны распахиваться, раскрываться, ясно и отчетливо. Каким же мясом несло от идей при всяком художническом прикосновении? Человеческим», FLEJŠMAN, *Stat'i o Pasternake*, cit., p. 119.