



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee,
Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

***Sestra moja - Žizn'* di Boris
Pasternak in italiano: una proposta
di analisi delle strategie traduttive.**

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Farsetti

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Laureando

Olga Ferraro

Matricola 974718

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione	3
1. Tradurre un testo poetico e la poesia russa.	5
1.1. Tradurre un testo poetico	5
1.2. Tradurre la poesia russa	10
2. Vita, ideologia e poetica di Boris Pasternak	14
2.1 Cenni biografici sull'autore	14
2.2 Poetica e ideologia di Pasternak.	18
2.3 <i>Sestra moja – Žizn'</i> : poetica e tematiche principali.....	28
3. Analisi dei componimenti scelti	40
3.1 <i>Sestra moja- Žizn.</i>	40
3.2 <i>Iz suever'ja</i>	51
3.3 <i>Složa vesla</i>	59
3.4 <i>Pro èti stichi</i>	68
3.5 <i>Ne trogat'</i>	77
3.6 <i>Uroki anglijskogo</i>	83
3.7 <i>Ljubimaja moja - žut'!</i>	90
3.8 <i>Popytka dušu razlucit'</i>	99
Conclusioni	106
Резюме	109
Appendice	124
Bibliografia	142

Introduzione.

Il seguente lavoro di tesi nasce con l'obiettivo di analizzare otto componimenti tratti dalla raccolta *Sestra Moja-Žizn'* di Boris Pasternak e, successivamente, comparare le relative traduzioni in lingua italiana a opera di Angelo Maria Ripellino, Nadia Cicognini e Paola Ferretti.

Nel primo capitolo dell'elaborato, che può essere letto alla stregua di una lunga introduzione alla tematica principale, si esamineranno le varie problematiche relative alla traduzione poetica: prima di entrare nel vivo dell'argomento ci si chiederà, anzitutto, se sia possibile dar vita a una "buona" traduzione poetica, esaminando l'accezione dell'aggettivo in questione e le molteplici implicazioni in esso racchiuse. Verranno successivamente messe in evidenza le oggettive difficoltà che il traduttore deve affrontare nel porsi di fronte a un testo poetico: inchiesta principale di questo capitolo sarà comprendere se, alla luce dell'esistenza della cosiddetta "zona franca" di cui parla Alessandro Niero e del "sistema di compensi" menzionato da Contini, un traduttore possa effettivamente assumere una sensibilità differente da quella implicitamente contenuta nella sua lingua madre, dando così vita a un testo che ricalchi più o meno fedelmente l'intento di quello originale. Il resto del capitolo si concentrerà sul più specifico caso della traduzione della poesia russa: partendo dalla fondamentale premessa che la lingua russa differisce da quella italiana per struttura (in italiano non è infatti presente il sistema dei casi e delle declinazioni, su cui si fonda invece la struttura del russo) accentuazione e sonorità, verranno messe in evidenza le differenze tra le due differenti tradizioni poetiche. In relazione a ciò verranno esaminate, infine, le problematiche relative all'uso della rima, del verso libero e dei differenti sistemi metrici utilizzati nelle suddette tradizioni poetiche. Ci si chiederà inoltre quanto, traducendo uno specifico componimento, debba tenersi conto dell'epoca storica in cui esso si collochi e del registro linguistico ad essa afferente, e se nel processo di traduzione sia meglio servirsi di un registro analogo a quello del testo originale oppure modificarlo adattandolo a quello contemporaneo, evitando così di suscitare nel lettore sensazioni di straniamento e anacronismo.

Nel capitolo successivo si parlerà poi della vita, della complessa ideologia poetica e della raccolta *Sestra Moja - Žizn'*, di Boris Pasternak, autore dei componimenti presi in esame nell'elaborato.

La vita del poeta in questione si svolge nel '900, periodo di massimo fervore letterario in Russia. L'ambiente in cui nasce il giovane Boris, nato nel 1890 a Mosca, favorisce non poco il diramarsi dei suoi molteplici interessi e la crescita della sua cultura: figlio di un pittore e di una pianista ebrei,

impara da piccolo a suonare il pianoforte, dimostrando di avere grande talento per la musica. Gli studi musicali ebbero sempre un ruolo di grande rilievo all'interno della sua vita e della sua formazione artistica e culturale, sebbene egli deciderà di dedicarsi inizialmente alla filosofia e al diritto, successivamente (e fino alla fine della sua esistenza) alla letteratura. L'ambiente moscovita in cui cresce Pasternak è quello vivo e fervido delle avanguardie novecentesche: le radici della sua poetica affondano infatti nel cubofuturismo, movimento poetico che conferiva grande libertà alla parola. Egli elabora e piega alle sue esigenze artistiche e personali i dettami della poetica in questione: ne risultano componimenti spesso complessi e di comprensione non immediata, poiché intessuti di riferimenti biografici e personali, di un fitto intrico di metafore e di un ricco tessuto sonoro. Per tale ragione, *Sestra moja - Žizn'*, raccolta da cui sono tratti i componimenti presi in esame, si configura come perfetto esempio e contenitore della poetica Pasternakiana, poiché in essa si intreccia la vicenda amorosa e personale del poeta, come si evince dal sottotitolo della raccolta che recita infatti *Leto 1917 -Estate 1917-* oltre a una serie di motivi poetici a lui molto cari: gli oggetti e i luoghi familiari, la presenza incessante del mondo vegetale nella sua duplice natura insidiosa e i fenomeni atmosferici, che permetteranno alla Cvetaeva di definire i suoi componimenti alla stregua di "un'acquazzone di luce".

Nel terzo e ultimo capitolo, fulcro di questa ricerca, verranno infine esaminati gli otto componimenti scelti. Ciascun paragrafo del capitolo prenderà lo stesso titolo del componimento all'interno di esso analizzato: verrà successivamente riportato il testo originale della poesia in questione, seguito da un paragrafo di commento, in cui si parlerà della trama della poesia, della genesi della sua composizione, della metrica utilizzato e degli espedienti retorici e sonori in esso presenti. Si procederà poi alla comparazione delle tre traduzioni: verrà esaminata ogni singola strofa del testo italiana, mettendo in risalto il registro adottato, le scelte lessicali e metriche operate dal traduttore e le possibili ragioni per cui si è scelto di protendere per l'una o l'altra scelta, mettendo in luce divergenze e similarità tra il testo originale e le differenti versioni italiane.

Si procederà, in ultima istanza, a trarre delle adeguate conclusioni sul lavoro e sull'analisi affrontata.

1. Tradurre un testo poetico e la poesia russa.

1.1. Tradurre un testo poetico.

Vi è, talvolta, nel parlare di traduzione poetica, una certa tendenza a rivestire questo termine di una connotazione lievemente negativa, come se lo stesso atto del tradurre implicasse di per sé un processo meccanico e deficitario, volto semplicemente a trasformare le parole di una data lingua in quelle che in un'altra le risultino perfettamente equivalenti: si tratta, certamente, di un lavoro non da poco, poiché risulta necessario esaminare con cura il testo di partenza, badare alla sintassi sintassi, trovare le parole, gli aggettivi e gli espedienti poetici che più si adattino ai versi presi in esame. Perché, allora, si parla di “buone” e “cattive” traduzioni? E soprattutto, cosa distingue le prime dalle seconde? Scrive, a tal proposito, Caproni:

Che il tradurre sia un'arte, certo, non dubito. Anzi, è la sola certezza, o semplice cognizione, che ho. Un'arte, proprio nel significato primordiale e generalissimo di *téchne*, così come lo – o lo era un tempo – il costruire un mobile, o il dipingere un quadro, o lo scolpire una statua, o il comporre un sonetto o una novella.¹

La traduzione viene dunque equiparata dallo scrittore a un'arte, nel senso più antico e pregnante del termine: tradurre richiede infatti la stessa cura che servirebbe a un artista, uno scultore o uno scrittore e, per tornare alla domanda precedente, la nozione di “buona” e “cattiva” traduzione sia spesso labile e – indubbiamente – soggettiva, per ottenere un lavoro che possa ascrivere alla prima categoria è necessario, anzitutto, una profonda conoscenza della poetica dell'autore dei versi presi in esame; secondariamente, un'infinita cura per i dettagli e, soprattutto, una certa prontezza a venire a patti, quando necessario, con tutto ciò che non è possibile in alcun modo trasportare, rielaborare o rendere manifesto nel testo di arrivo. Commenta ancora a proposito di tale processo Franco Buffoni:²

Come tradurre, allora, la poesia? Come riprodurre lo stile? Sono le domande che a questo punto un traduttore si sente porre. Il nocciolo del problema, a nostro avviso, sta proprio nel verbo usato per porre la domanda: riprodurre. Perché la traduzione letteraria non può ridursi concettualmente a una operazione di riproduzione di un testo. Questo può valere al massimo per un testo di tipo tecnico, per il quale è – tutto sommato – congruo continuare a parlare di decodifica e di ricodifica. L'invito nostro è invece a considerare la traduzione letteraria come

¹ G. Caproni, *L'arte del tradurre*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 31.

² F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 31

un processo, che vede muoversi nel tempo e – possibilmente – fiorire e rifiorire, non “originale” e “copia”, ma due testi forniti entrambi di dignità artistica.

È dunque fondamentale non considerare il testo di partenza alla stregua di un mero, statico oggetto, ma di pensarvi piuttosto come a un’entità in continua e mutevole trasformazione: così facendo, anche il linguaggio sarà in perpetuo movimento, poiché qualsiasi testo, pur apparendo nella sua concretezza finito e concluso, è sempre composto di parole e strutture sintattiche soggette a cambiamenti.

Il traduttore, durante l’esaminazione del cosiddetto avantesto (il complesso di documenti da cui il testo finale trae la sua origine), si accorgerà ben presto che tali movimenti iniziano ancor prima della stesura definitiva di uno scritto, e verrà così a conoscenza del processo di nascita, crescita e conclusione che hanno portato alla formazione dello stesso: è possibile dunque affermare che anche il movimento della traduzione assume connotati bidirezionali, poiché riesce a volgersi contemporaneamente al passato (esaminando l’avantesto), e al futuro. Per tale ragione, la traduzione letteraria (e, per esteso, poetica) non si configura come semplice processo di decodificazione e ricodificazione, ma piuttosto come un processo di attenta osservazione dall’alto di effetti fonetici e sintattici.³

Il processo di traduzione poetica assume dunque contemporaneamente il significato di produzione e riproduzione, ma anche di analisi critica e sintesi poetica, ed avviene contemporaneamente verso due linguaggi: si può parlare, quindi, di “interazione di un modello verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato”⁴.

Scrive, sempre a proposito di ciò, Julia Kristeva: “ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni: ogni testo non è che assorbimento e trasformazione di un altro testo”⁵. Volendo semplificare, la traduzione del testo poetico è “una lunga citazione di un testo intero in una lingua straniera”⁶. L’atto di tradurre assume quindi una nuova forma e una sua personale dignità, svincolandosi dall’oneroso compito di creare una riproduzione totale e instaurando un rapporto di dipendenza e conflitto col testo originale. Risulta quindi inevitabile ammettere l’esistenza di un certo dislivello tra ruolo del traduttore e dell’autore, ma alla luce delle considerazioni precedenti, è bene specificare che il rapporto che si instaura tra i due diviene dialogico e atemporale poiché,

³ *Ibid.*

⁴ F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 20.

⁵ J. Kristeva, cit in F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, p.20

⁶F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 21.

per ovvie ragioni, non si svolge in sincrono. È importante, a questo punto, fare una doverosa precisazione: ogni opera letteraria contiene frammenti e riflessi di altre opere (citazioni, calchi, prestiti, rifacimenti) e dialoga dunque con assunti, parole e frasi già dette: tale dialogo svolge un percorso analogo – e, se vogliamo, di continuità – nel processo di traduzione, che non avviene solamente da una lingua all'altra, ma anche da un testo all'altro.

Volendosi svincolare dall'insidiosa idea di poesia quale 'intraducibile', occorre concentrarsi a questo punto sul concetto di poetica. Scrive a tal proposito ancora Buffoni: "Se si possa o non si possa tradurre poesia"; se si possa, o peggio, se sia lecito o meno tentare di "riprodurre" in traduzione lo stile di un autore: sono queste le domande che consideriamo assolutamente superate.⁷ Rifiutando tale assunto, diventa necessario allora esaminare il concetto e il ruolo del ritmo, e, in particolare, l'istante in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio e dunque si realizza attraverso una particolare intonazione [...] Poiché il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte. E questo vale tanto per la scrittura letteraria "originale" quanto quello in traduzione."⁸

Diventa allora chiaro che, da un certo punto di vista, la traduzione può essere considerata un sistema di compensi:⁹ basti pensare, infatti, anche solo alla scelta di un dato sistema ritmico-metrico, che comporta sempre un certo numero di rinunce a favore di determinate scelte. Il testo poetico può essere considerato allora come l'esito di un complesso sistema di relazioni fra elementi diversi e variabili¹⁰, posti in relazioni tra loro a differenti livelli e rapporti. Va da sé che il traduttore non dispone del libero accesso a tutti i livelli, e la sua possibilità di intervento in alcuni di essi è spesso molto limitata: non è mai così ampia, invece, come in campo fonosimbolico, in cui viene adottato il maggior numero di 'compensi' per eccellenza:

Così, ad esempio, un aumento della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure del discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione della immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di letterarietà che è posseduto da ogni testo di partenza. La versione poetica è affetta da strabismo, come ogni atto critico e di lettura: da un lato guarda ad una (irraggiungibile) totalità che è il testo di partenza, da un altro al proprio punto di arrivo, i cui significati e significanti sono elementi da comporre e dotare di senso, predisposti nella rete dei linguaggi del presente.¹¹

⁷ *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 25.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Fortini, *Dei "Compensi" nelle versioni di poesia*, in F. Buffoni (a cura di), p.72.

¹⁰ G. Fortini, *Dei "Compensi..."*, p.72.

¹¹ *Ivi*, p. 74.

È necessario inoltre tener conto della specifica sensibilità immaginativa del traduttore, cui spetta l'onere (e l'onore) di dar voce ai versi del poeta in un'altra lingua, facendo fronte ai problemi ad essa legati. Trattandosi di un processo così soggettivo e dipendente da tante variabili, risulta molto difficile definire ciò che rende una traduzione "esatta" o "degnata di nota". È opportuno sottolineare anche che tale problematica assume una considerevole ampiezza, soprattutto considerando che ci sono vari modi di intendere la traduttologia poetica: citando Etkind,¹² un buon 75% dell'intero corpus di traduzioni di poesia in italiano si limita soprattutto a veicolare il contenuto del testo poetico. Si potrebbe pensare che il passaggio da poesia a prosa potrebbe, in parte, vanificare l'intento della poesia stessa, il che giustificherebbe questo uso solo ai fini della mera comprensione per il lettore: scopo di queste traduzioni è generalmente infatti puramente accademico o utilizzato da non conoscitori della lingua per farsi un'idea degli aspetti semantici di questo o quello specifico autore. L'altro espediente è invece molto più pericoloso, poiché il poeta evita sì la prosa, ma solo graficamente, e si limita a "segmentare" i versi, traducendoli pedissequamente, e riproducendo sì grosso modo la scansione in linee versali dell'originale, senza però curarsi troppo degli espedienti retorici o del ritmo, e portando il lettore, nella maggioranza dei casi, a ritenersi insoddisfatto dalla fruizione del testo. Questo tipo di traduzione, apparentemente innocua, in realtà potrebbe distorcere la natura dei versi poetici, oltre che l'intento intrinseco della poesia e dell'autore stesso. Di fronte a quali compiti è dunque posto il traduttore che voglia cimentarsi con un testo poetico? Di certo è importante che egli sia in grado di "trasferire un messaggio esteticamente significativo da un assieme di segni verbali ad un altro assieme di segni verbali",¹³ non prescindendo mai dalla peculiarità del testo poetico e dal sistema metrico di esso facente parte. È importante soprattutto tenere conto del fatto che tali espedienti riguardano entrambe le lingue considerate dal traduttore-quella di partenza e quella di arrivo, per cui risulta inevitabile che avvengano alcune modifiche nel passaggio da una lingua all'altra. Sempre Colucci chiarifica, a questo punto, che

Ogni traduzione di poesia è dunque per definizione un'approssimazione, anche se non necessariamente un'approssimazione per difetto; gli elementi costitutivi del testo poetico (la cui singola rilevanza varierà naturalmente in rapporto alle diverse epoche e personalità di poeti) devono essere valutati non per sé stessi, ma nei loro rapporti di correlazione reciproca e nell'assieme. Se ne deduce che, nel passaggio da un testo all'altro, ciò che andrà ricercato non dovrà essere un'equivalenza formale ma funzionale.¹⁴

¹² M. Colucci, *Del tradurre i poeti russi (e non solo russi)*, Europa Orientalis 12, (1993), p.110.

¹³ Ibid.

¹⁴ M. Colucci, *Del tradurre...*, p.112.

Questo perché molti elementi risultano inoltre non presenti in uno dei due codici. Alla luce di queste considerazioni, risulta dunque impossibile parlare di fedeltà totale al testo, poiché il testo di per sé, pur presentandosi come elemento singolo, è in realtà composto da molteplici elementi in relazione tra loro: tradurre vuol dire proprio riorganizzare gli elementi di tale testo in base a un ristretto numero di priorità e la scelta di essere fedele a un dato elemento piuttosto che a un altro implica necessariamente l'essere infedele ad altri elementi, e dunque riorganizzare un testo in base alle proprie priorità e scelte stilistiche.

Aldilà delle considerazioni prettamente legate all'aspetto tecnico, è bene concludere questa breve riflessione sottolineando che le traduzioni poetiche sono uno strumento indispensabile all'accrescimento della nostra conoscenza letteraria, poiché

Traducendola, si stimola, si arricchisce la lingua, o almeno si deve, Non trovando un grosso equivalente, ma cercando la precisione, nel tradurre una parola o una frase, si estende la lingua che la riceve. La traduzione mette in evidenza il sonno, i punti pigri nella lingua ricevente, e la desta, l'agita, Altrimenti la lingua muore. Quando Dante aveva bisogno di una parola non preesistente, la fabbricava. E altri, come lui. Fabbricando una parola al bisogno si sbaglia, forse. Ma temendo di fabbricarla si fallisce, cioè si sbaglia ineluttabilmente. Mettendo un'espressione goffa nella traduzione d'una poesia, si guasta forse la traduzione come opera d'arte isolata; non importa, ma si sacrifica ai Numi della lingua, si trasmette il significato della poesia originale e si inizia la ricerca della 'parola giusta' o si stimola lo sviluppo della lingua ricevente. Nel tradurre non c'è bisogno che ogni parola risponda alla parola. Sta bene quando è possibile, ma l'importanza sia proporzionale al significato completo dell'originale, al tono, all'affetto etc.¹⁵

¹⁵ Cit. Ezra Pound in G. Bona, *Interpres et amans (o la condizione del tradurre)*, in *La traduzione del testo poetico*, F. Buffoni (a cura di) pag. 80.

1.2. Tradurre la poesia russa.

In un celebre saggio di Jakobson su Majakovskij si legge:

“forse la più grande delle arti russe, la poesia, non è diventata veramente ancora oggetto di esportazione. [...] essa è troppo intima e indissolubilmente legata alla lingua russa per sostenere le avversità della traduzione. [...] la poesia è intraducibile per definizione. E' possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica all'altra) o tra lingue diverse.”¹⁶

A tal proposito Gumilëv, contemporaneo del sopra citato Majakovskij, stila un decalogo di comandamenti da seguire per coloro i quali volessero tentare il processo di “trasposizione creatrice”¹⁷:

- 1) il numero dei versi;
- 2) il metro;
- 3) l'alternanza delle rime (incrociata, abbracciata, baciata);
- 4) il carattere degli enjambement impiegati;
- 5) il carattere delle rime impiegate (ossia il modo in cui le varie clausole – sdrucchiola, piana, tronca, si alternano);
- 6) il carattere del lessico impiegato;
- 7) il tipo di similitudini;
- 8) la presenza di particolari procedimenti o artifici;
- 9) i passaggi di tono.

Niero¹⁸ si domanda, a tal proposito, se possano bastare le opinioni di questi due insigni personaggi a scoraggiare un traduttore o che volesse cimentarsi nell'impresa di dar vita a una buona traduzione e descrive, prima di rispondere alla domanda in questione, lo spazio che si crea - la zona franca, appunto- tra la lingua di partenza e quella di arrivo durante il processo di traduzione.

¹⁶ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, cit. in A. Niero, *Tradurre la poesia Russa, Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 15.

¹⁷ Nikolaj Gumilëv, *O stichotvornych perevodach*, cit. in A. Niero, *Tradurre la poesia Russa...* p.16

¹⁸ A. Niero, *Tradurre la poesia Russa, Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 16.

Tale limbo, secondo Niero, si configura quasi per definizione come uno spazio ibrido, in cui vivono i versi tradotti, che lui sostiene possano essere trattati alla stregua di un genere letterario a sé, paragonabile, in questo senso, alla *perevodnaja literatura* russa, la cosiddetta “letteratura di traduzione”, differente, per l’appunto, da quella tradotta: sebbene infatti sia la lingua a veicolare i contenuti, aldilà della mera questione linguistica, al traduttore, durante il suo lavoro, spetta il difficile compito di assumere una sensibilità differente da quella implicitamente contenuta nella sua lingua natale.

Altro problema che lo studioso evidenzia risiede, senza dubbio, nel metodo d’approccio che egli decide di assumere rispetto alle questioni formali della poesia stessa: il metro e la rima, dominanti per tre quarti del Novecento, come confermano due antologie italiane di poesia russa recente, in cui al verso libero sono spesso affiancate composizioni formali. Le due tradizioni sono però di gran lunga differenti, poiché la poesia russa ha sempre relegato il verso libero a un ruolo decisamente marginale rispetto ai versi organizzati metricamente e ritmicamente; Niero segnala inoltre che la maggioranza delle traduzioni italiane conta il verso libero, che viene apparentemente considerato “il male minore”.¹⁹

La traduzione della poesia russa presenta, dunque, rispetto alla traduzione di altri tipi di poesie straniere, un certo numero di problematiche, legate anzitutto alla differenza nella quantità sillabica e secondariamente agli espedienti retorici - di figura e sonori- in essa utilizzati. Le insidiosità relative alla sua traduzione si differenziano a seconda del secolo cui la produzione letteraria appartiene: il problema più grande della traduzione poetica del XVIII- XIX secolo è, ad esempio, prettamente linguistico. Viene da chiedersi, infatti, se sia più opportuno tradurre tali componimenti attenendosi all’italiano ottocentesco o adattando ad esse l’italiano moderno, poiché se da un lato, tradurre servendosi della prima opzione potrebbe apparire desueto, tradurre in italiano corrente potrebbe invece apparire anacronistico. Bisognerebbe, ipoteticamente, creare un linguaggio codificato e stilare un decalogo del “cosa scrivere” e “cosa non scrivere”, ma è evidente che un’operazione del genere risulterebbe artificiale e artefatta, poiché non sarebbe possibile, nello stilare tale decalogo, prescindere dalle peculiarità del testo, dalla sensibilità e dall’orecchio

¹⁹ A. Niero, *Tradurre la poesia Russa, Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 17.

dell'autore. D'altra parte, "Se un poeta esprime contenuti universali, eterni, essi saranno capaci di parlare al lettore contemporaneo senza bisogno di particolari 'adattamenti' linguistici".²⁰

Sostiene, sempre a tal proposito, Colucci:

Ogni linguaggio è per definizione una convenzione, un sistema di segni in evoluzione più o meno rapida nel tempo. Quando, come nel caso dell'italiano, quest'evoluzione nell'ultimo periodo si è accelerata, pretendere di adattare la convenzione linguistica contemporanea a realtà di uno o due secoli addietro non può condurre che a un risultato: omettere tutta una serie di tratti marcati del testo tradotto, di ordine psicologico, intellettuale e socioculturale, per l'impossibilità di trovare nello standard contemporaneo modi adeguati di esprimerli; ovvero falsarli, per la necessità di ricorrere a segni linguistici connotanti realtà solo in apparenza identiche.²¹

Altro problema non di poco conto è la considerazione da dare al sistema metrico e quanto tentare di riprodurlo in italiano. È importante considerare, a tal proposito, la quantità di ostacoli da sormontare qualora si voglia cercare di mantenere un'equivalenza tra i due metri: essendo l'italiano una lingua neolatina, bisogna tenere conto del fatto che essa possiede articoli e preposizioni articolate, oltre al fatto che non è una lingua ricca di monosillabi e tende a sciogliere i participi presenti e passati con delle proposizioni relative. Se ne deduce quindi che, per forza di cose, le sillabe della lingua italiana saranno superiori di circa 1/5. Il metro più diffuso nella lirica ottocentesca russa è la tetrapodia giambica, e verrebbe da pensare che in russo potrebbe essere necessario renderlo con l'endecasillabo. Verrebbe da pensare che il verso migliore, data l'equivalenza metrica, sarebbe il decasillabo, ma, escludendolo per ragioni prettamente legato alla marcatura ritmica del verso, ed escludendo anche il novenario per via dell'insufficienza metrica ad esso legata, restano un'altra soluzione: utilizzare il verso libero oppure l'endecasillabo, scelto, ad esempio da Lo Gatto per la traduzione dell'Onegin.²²

Anche la riproduzione della rima comporta sempre una certa difficoltà, soprattutto se le due lingue prese in esame appartengono a due famiglie diverse, risulta molto complesso riprodurre tale espediente, per via della diversa natura dei lessici e delle parole: differenti sono infatti le suffissazioni, i sostantivi e gli aggettivi, le terminazioni verbali. E' necessario, oltretutto, puntualizzare che, se la rima ha una certa importanza per la poesia russa e continua ad essere un espediente letterario tuttora utilizzato, non gode della stessa importanza nella poesia italiana: sarebbe dunque auspicabile non prescindere dalla rima a priori, non percepirla come un obbligo,

²⁰ M. Colucci, *Del tradurre...*, p.114.

²¹ M. Colucci, *Del tradurre...*, p.114.

²² *Ibid.*

poichè ciò potrebbe portare a dei risultati non sempre desiderabili Tra possibile o meno tradurre, vale sicuramente la pena annoverare, espedienti di suono, quali onomatopee, assonanze e allitterazioni. Scrive a tal proposito Colucci²³

I poeti `strutturalmente' meno traducibili non sono quelli, come potrebbe sembrare a prima vista, che fanno più ricorso a neologismi, idiotismi, polisemie, giochi di parole di ogni genere. Ma quelli invece in cui la corrispondenza fra valori fonici e valori immaginativi è così stretta da costituire parte essenziale della scrittura.

Alla luce di questa considerazione, risulta, paradossalmente, molto più semplice tradurre un poeta complesso come Chlebnikov che uno più 'tradizionale' come Puskin".

E' importante tener conto del fatto che, però, ciò non presuppone una totale impossibilità dell'impresa: è possibile, infatti sostituire ad alcuni espedienti retorici ritmici e fonici che li compensino. Lo stesso ragionamento vale per le scelte morfologiche e lessicali che possono essere sostituite invece da accorgimenti ritmici e fonici, o di altro genere. Tutto ciò che invece non è afferente alla tradizione poetica e culturale in generale dell'autore va annoverato in quello che *non* si può tradurre. Ciò vale soprattutto per la metrica, in quanto, ad esempio, la riproduzione di alcuni metri convenzionali e tipici della poesia russa creerebbe un effetto anacronistico e poco naturale in italiano. Colucci conclude tale riflessione affermando che

Posto di fronte a dei versi, il traduttore dovrà muoversi e partendo da una volontà di massima storicizzazione possibile del testo affrontato e dalla coscienza di dover trovare equivalenti linguistici adeguati, vale a dire realmente radicati nella tradizione culturale a cui appartiene. In caso contrario, il messaggio poetico di cui ha la responsabilità correrà gravi rischi di essere mutilato e banalizzato.²⁴

²³ M. Colucci, *Del tradurre...*, p.120.

²⁴ M. Colucci, *Del tradurre...*, p.122.

2. Vita, ideologia e poetica di Boris Pasternak:

2.1 Cenni biografici sull'autore²⁵

Boris Pasternak nasce a Mosca il 10 febbraio 1890. i suoi genitori, Rosalia e Leonid, facevano parte di una delle comunità ebraiche più numerose del tempo, quella di Odessa, che crebbe al punto di diventare un importante centro di cultura russo ebraica. La sua famiglia proveniva da un retaggio borghese e intellettuale: suo padre era infatti un pittore dallo stile post impressionista, che si trasferì a Mosca grazie all'amicizia col collezionista Pavel Tretjakovskij. Egli fu autore di numerosi ritratti e partecipò attivamente alla vita culturale del tempo, tanto da avvicinarsi a un gruppo di pittori detti "ambulanti", indipendenti sia dalle categorie accademiche che dall'avanguardia. Rosalia proveniva anch'essa da una ricca famiglia di Odessa ed era una pianista di doti eccezionali, che decise però di abbandonare la carriera artistica e di dedicarsi all'insegnamento dopo essersi sposata. Dalle memorie di Boris e suo fratello emerge spesso il ritratto della madre come quello di una donna di grande bontà, affetto, dedizione e cultura: era solita, tra le altre cose, organizzare dei concerti domestici a cui invitava i musicisti del tempo, tra cui Rachmaninov e Skrjabin, che Boris ammirava e stimava particolarmente. Nel giugno del 1903, infatti, Boris porta a termine i suoi studi musicali e, grazie alla fascinazione subita dalla figura di Skrjabin, comincia a pensare di dedicarsi seriamente alla musica. Nel 1905 soggiorna a Pietroburgo e si accosta, per la prima volta, alla lettura di Blok e Rilke, e nel 1907 inizia a frequentare i circoli "Serdarda" e "Musaget", gli ambienti artistici e letterari di Mosca e a gruppi d'avanguardia. Nonostante egli amasse moltissimo la musica, il senso di inadeguatezza che gli provocava il non aver compiuto degli studi "convenzionali" lo spinge ad abbandonare il suo percorso musicale e si iscrive all'università degli studi di Mosca, dove i suoi studi oscillarono continuamente tra filosofia e giurisprudenza. Nel 1912 si reca a Marburgo per studiare teologia in un centro particolarmente noto dell'epoca, nel quale insegnava Hermann Cohen, noto esponente della cosiddetta corrente neokantiana. L'esperienza degli studi filosofici si interrompe bruscamente quando la vita personale di Pasternak comincia a intrecciarsi con la sua crescita individuale: a Marburgo, infatti, egli dichiara il suo amore alla giovane Ida Vysotskaja, che lo rifiuta, provocandogli una grande delusione. Fu questo un grande

²⁵ Tutte le informazioni contenute in questo paragrafo sono state tratte da B., A., E., *La nostra vita, Ljiljana Avirovič, Excelsior 1881, Milano, 2009.*

momento di crescita e presa di contatto con la realtà: dopo questo episodio, infatti, il poeta compì una serie di viaggi in Europa, al termine dei quali decide di ristabilirsi nuovamente a Mosca, dove consegue la laurea in filosofia nel 1913. Nello stesso anno viene escluso dal servizio militare, poiché dichiarato inabile, e decide di dedicarsi completamente alla letteratura: si avvicina inizialmente ad alcuni dei movimenti letterari nati negli anni '10, e il suo profilo letterario inizia via via a specificarsi grazie al contatto con gli altri autori del suo tempo, che convivevano in uno spazio letterario molto ristretto. Pasternak, in particolare, decide di aderire a un gruppo di colti futuristi moderati, che gravitavano attorno alla rivista "Centrifuga". Egli parlerà spesso, nel Salvacondotto delle sue frequentazioni letterarie e delle rivalità che al tempo esistevano tra quei gruppi. Le migliori di queste pagine sono dedicate a Majakovskij, conosciuto nel 1914, e alla loro "rivalità" in campo letterario. In questa fase di fermento intellettuale e frequentazione di circoli letterari, Pasternak compone tre raccolte di versi: *Bliznez v tučach* (1914) in cui è presente una forte componente di antifuturismo formale, percepibile dall'uso delle rime e della metrica piuttosto innovativo, *Poverch v bar'erov* (1917), grazie al quale ottenne un riconoscimento piuttosto ampio in ambienti letterari, e, infine, *Sestra moja - Žizn'*, pubblicato nel 1922 ma contenente liriche risalenti al 1917. Negli anni 1917-1918 scrive inoltre alcuni racconti in prosa, tra cui *Detstvo Ženja Ljuvers*. Nell'agosto 1921 conosce Evgenija Lur'e, che sposa nel 24 gennaio dell'anno successivo: il 23 settembre 1924 nascerà il loro primo figlio, Evgenij. Nel 1932 pubblica il *Salvacondotto* e nel frattempo traduce, tra le altre cose, le tragedie e i sonetti di Shakespeare, le poesie di Rilke, Verlaine e Keats. Due anni dopo, dopo il divorzio dalla prima moglie, sposa Zinaida Nejkauz e partecipa al Primo Congresso dell'Unione degli scrittori sovietici, dove viene applaudito con grande entusiasmo. Nel 1943 pubblica la raccolta *Sui treni del mattino* e nel 1946 inizia a lavorare al romanzo che più avanti intitolerà *Doktor Živago*, del quale annuncia la pubblicazione nel 1954, anno in cui sulla rivista *Znamja* escono dieci poesie pubblicate sotto il nome del protagonista dell'omonimo romanzo. La pubblicazione del *Doktor Živago* sarà complessa e travagliata: la rivista *Novij Mir*, infatti, bollerà il romanzo come ostile allo spirito della rivoluzione e del socialismo e rifiuterà di pubblicarlo. Sarà successivamente il traduttore Pietro Zvetemich, cui era stato affidato il manoscritto del romanzo, a consegnarlo a sua volta a Giangiacomo Feltrinelli, che lo pubblica a Milano, prima in lingua originale e poi in italiano. L'anno successivo al poeta viene assegnato il premio Nobel per la letteratura, ma è costretto a rinunciare a causa della campagna denigratoria dei critici sovietici, che provocherà, tra le altre

cose, anche la sua espulsione dall'unione degli scrittori. Pasternak scrive allora a Nikita Chruščëv per chiedergli di poter rimanere in URSS: il Comitato centrale dell'URSS stabilisce allora che lui e sua moglie volino in Georgia, affinché al poeta sia precluso l'incontro con il premier britannico MacMillan. Il poeta, nello stesso anno, si ammala di cancro ai polmoni, e il 30 maggio del 1960 muore nella sua dacia a Peredelkino, nei pressi di Mosca. La notizia viene annunciata tramite un comunicato stampa che Ljiljana Avirovič definisce "esempio di triste falsità, monumento alla bassezza"²⁶ e che recitava:

La direzione del Fondo letterario dell'URSS comunica l'avvenuta dipartita dello scrittore Pasternak Boris Leonidovič, membro della mutua degli scrittori [il Litfond], sopraggiunta il 30 maggio c.a. nel settantunesimo anno di vita, dopo una lunga e grave malattia, esprimendo i sensi del suo cordoglio alla famiglia.

Avirovič riporta inoltre un manoscritto comparso alla stazione ferroviaria di Kiev, che recitava, con tutt'altro tono:

Compagni! Nella notte tra il 30 e il 31 maggio 1960, è mancato uno dei maggiori poeti contemporanei, Boris Leonidovič Pasternak. La funzione avrà luogo oggi alle ore 15, al cimitero di Peredelkino.

Boris Pasternak si spegne dunque in un ambiente storico-sociale e giornalistico, senza poter vedere neanche la sorella minore Lidia-Elisabetta, il cui ingresso a Mosca venne autorizzato solo due giorni dopo la sepoltura del fratello, avvenuta il 2 giugno 1960 a Peredelkino. L'autore venne accompagnato, nel suo ultimo viaggio, da oltre quattromila persone, che arrivavano e salutavano il poeta in silenzio, per poi andarsene, col duplice intento di dire Addio al poeta e di esprimere il proprio dissenso politico. A proposito della vicenda biografica di Pasternak, Bykov²⁷ scrive:

²⁶ Cit. *Ljiljana Avirovič in La nostra vita*, p. 15.

²⁷ *Ibidem*.

La vita di Pasternak si snoda chiaramente in tre sequenze, proprio come l'estate russa, nella dacia, si snoda nel corso di tre mesi. Per quanto abbiamo scritto splendidi versi invernali, dall'introduzione all' Anno 1905 fino a quello di Cade la neve, composti poco prima della scomparsa, a noi comunque lascia l'impressione di essere per lo più un autore estivo, nel senso in cui l'eroe del romanzo Jurij Živago considerava il poeta Aleksandr Blok, quale fonte battesimale o "Messaggero della nascita". La forza eruttiva di Pasternak, la pioggia estiva con tutta la sua forza gioiosa, il sole splendente nella calura, i fiori e le maturazioni; tutte le cose più importanti della sua vita accadevano d'estate; gli incontri con le donne amate, le idee creative migliori e le fratture spirituali. È questa, secondo noi, la miglior metafora per descrivere la sua vita.²⁸

²⁸ V. Bykov, *B. Pasternak*, cit. in *La nostra vita, Ljiljana Avirovič*, a cura di, p. 31.

2.2 Poetica e ideologia di Pasternak.

Com'è stato accennato nel paragrafo precedente, la poesia di Pasternak affonda le sue radici nel cubofuturismo russo, movimento il cui obiettivo centrale era identificato nella libertà d'uso parola. Come evidenzia Ripellino²⁹, diversamente dai simbolisti, che consideravano la parola alla stregua di un mezzo per scoprire una trama di corrispondenze metafisiche, e dagli acmeisti, che la consideravano un semplice strumento con cui descrivere il mondo, i futuristi trattarono la parola come un elemento autonomo, al pari dei colori e dei volumi nella pittura cubista, grazie alla quale svolsero minuziose ricerche verbali e prove linguistiche: esempio più calzante, in questo senso, risulta essere Chlebnikov, con le sue imponenti e audaci ricerche sulla parola.

E' proprio da Chlebnikov che Pasternak deriva "il gusto degli incastri sonori e dei materiali grezzi, la sovrapposizione di varie superfici semantiche, la promiscuità lessicale, il brulichio di metafore, la mania di frammettere ostacoli"³⁰ oltre che la predilezione per le composizioni a "squarci compiuti e interrotti"³¹ e la tendenza al frammento come metodo artistico. Caratteristica principale dei componimenti Pasternakiani è però l'attenzione smodata per i suoni: al contrario di molti altri cubofuturisti, che s'ingegnarono a sfruttare le parole fino a quasi drenarle e privarle del loro contenuto originario, egli cercò soprattutto di fornire una "sostanza concettuale"³² alle tessiture fonetiche dei suoi componimenti. La materia sonora delle sue poesie risulta infatti così densa e rilevante che molte sue liriche stupiscono per la perfezione della struttura fonetica che li sostiene: Ripellino parla, a tal proposito, di parole che sentono il bisogno di sostenersi a vicenda con una specie di solidarietà fonetica."³³ E' bene comunque puntualizzare che in Pasternak la parola diventa corposa e palpabile e acquista un rilievo molto prominente: nei suoi componimenti, infatti, l'universo creato dalla parola e la parola stessa si identificano e combaciano con gli oggetti, tanto che la realtà esterna appare spesso come "un fatto verbale" o "lo svolgimento di un'immagine".³⁴ Non c'è da stupirsi, dunque, se i versi di Pasternak appaiono complessi e poco immediati: La sintassi dei suoi componimenti è infatti spesso discorsiva, dal ritmo tortuoso e pieno di mutamenti, sebbene nasconda spesso una forte sostanza musicale: come egli stesso ha dichiarato

²⁹ Cit. A. M. Ripellino di Boris Pasternak, *Poesie*, VII.

³⁰ *Ivi*, VIII.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Cit. A. M. Ripellino di Boris Pasternak, *Poesie*, XI

³⁴ *Ivi*, XII.

infatti in *Ochrannaja Gramota* “Più di tutto il mondo ho amato la musica, più di tutti in essa Skrjabin”³⁵. Esattamente come in una composizione musicale, Pasternak istituisce un complesso contrappunto all’interno dei suoi componimenti, fatto di particolari, motivi personali, frammenti paesaggistici e vicende dell’epoca: non vi è, nei suoi temi, un filo conduttore, quanto piuttosto una moltitudine di temi giustapposti secondo principi di comparazione. Anche in questo senso è possibile paragonare la sua poesia a una composizione musicale: talvolta sembra infatti che, nei suoi versi, le tematiche vengano riprese in tonalità e andamenti differenti. Ripellino evidenzia ancora come la complessa lirica Pasternakiana sia inoltre intessuta di elementari “impressioni primordiali”³⁶: i versi del poeta palpitano infatti di freschezza e meraviglia, che creano un mondo che sembra essere stato creato da poco. Nei versi del poeta si estende una vasta gamma di effetti luminosi, riverberi, lampi, e penombre crepuscolari: è proprio il dinamismo di queste immagini a conferire ai versi di Pasternak l’aspetto di “creazione in movimento”. Il mondo del poeta, come precisa ancora Ripellino, è difatti in continua trasformazione: tale effetto è accentuato dal largo uso di metafore, avverbi, parole e una sintassi che, nonostante, il loro forte valore immaginifico, permette ai versi del poeta di acquistare concretezza.³⁷ Tutti questi motivi si intrecciano poi con gli elementi culturali presenti all’interno dei suoi componimenti: dai suoi versi traspare infatti, oltre alla grande passione per la musica, anche l’interesse per le dottrine filosofiche e la poesia occidentale. A tal proposito, Ripellino nota come la speculazione filosofica presente nelle sue liriche conferisca ai versi un andamento quasi dialettico, che ben si concilia con l’ambiente casalingo spesso descritto dal poeta nei suoi componimenti: tale tendenza è riconducibile alla riservatezza del poeta, che, differentemente da Majakovskij e dalla sua “blusa gialla”, fu sempre contrario ad esaltare sé stesso e a trasformare la sua esistenza in una “curiosità letteraria, in un continuo spettacolo”³⁸

Nonostante ciò, Pasternak non ripudiò mai i temi politici: accade anzi spesso che vengano rivelate alcune vicende del tempo: sotto l’influsso di Majakovskij e degli altri futuristi facenti parte del Lef, infatti, si accostò ai motivi sovietici. Egli accettò la rivoluzione passivamente, e considerò sempre il comunismo alla stregua di una somma di progetti e regole che, sospettava, avrebbero represso

³⁵ Cit. A. M. Ripellino in *Boris Pasternak, Poesie*, XII.

³⁶ Ivi, XV.

³⁷ Ivi, XVI.

³⁸ Ibidem.

gli impulsi individuali e distrutto la fantasia dell'artista, com'è possibile percepire dai componimenti in cui compare il tema della rivoluzione. Ne è un esempio *Vyzokaja Bolezn'*, componimento che Ripellino definisce come "il diario disordinato di uno che osservi le cose sovietiche"³⁹ l' "uno" in questione è, per l'appunto, un poeta che si entusiasma per la grandezza della rivoluzione e di essa percepisce grandezza e portata, ma nutre dubbi a riguardo. Anche nei poemi del 1905 Pasternak parla del destino del poeta nella rivoluzione: come evidenzia Ripellino⁴⁰, i due poemi risentono delle teorie del Lef, ma gli elementi storici si alternano a delicati ritratti psicologici, specialmente nel secondo, in cui Schmidt, che sacrifica il proprio benessere a favore della rivolta, diventa incarnazione dei dubbi di Pasternak. Appare chiaro che il problema che affligge Pasternak è dunque che la libertà della poesia venga minata dal regime autocratico del tempo: il poeta, difatti rimase sempre fedele alla sua poesia, sempre difendendo la libertà del poeta.

Dopo aver preso in esame la componente ideologica dei suoi componimenti, risulta necessario chiedersi in che modo il poeta dia vita ai suoi versi e, soprattutto, di quali espedienti artistici si serva. Scrive, a tal proposito, Ivan Elagin:

What and how are closely connected, but Pasternak's "how" is the thing that prevents one from understanding his what. It is difficult to understand what he is writing about, unless one forces one's way through the jungle of his writing and the over- growth of his images. The reader must adjust to Pasternak's view of the world if he wishes to understand what the poet is seeing.⁴¹

Il "come" e il "cosa" sono strettamente connessi, ma è proprio il "come" di Pasternak che permette di comprenderne il "cosa". È difficile comprendere cosa stia scrivendo, a meno che ci si addentri nella giungla della sua scrittura e nella sovrabbondanza delle sue immagini. Il lettore deve dunque penetrare la visione del mondo del poeta se vuole comprendere ciò che egli vede.⁴²

La maniera di esprimersi di Pasternak è tutt'altro che convenzionale: i suoi versi sono infatti di estrema delicatezza, ma di difficile comprensione. Scrive egli stesso in *Ochrannaja Gramota*, sua brillante autobiografia spirituale: "Formalnaja logika učit', kak nado dumat' v buločnoe, čtoby ne

³⁹ Cit. A. M. Ripellino in *Boris Pasternak, Poesie*, XIII.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ I. Elagin, *The artistic devices of Pasternak before 1940*, Russian Language Journal / Русский язык, 1978, Vol.32, No. 113, p. 77.

⁴² Traduzione mia.

obsčitat'sja sdačej, ossia "la logica formale insegna come pensare in panetteria, per non doversi sbagliare col resto".⁴³ Pasternak è infatti molto abile a servirsi di associazioni non contigue, che costringono il lettore a dover colmare da sé lo spazio che si crea tra un espediente retorico e un altro.

Lo stesso Pasternak ha più volte messo in evidenza la mancanza di connessione tra gli elementi compositivi dei suoi componimenti:

Несметный мир семени в месмеризме/ И только ветру связать/ Что ломится в жизнь и ломается в призме/ И радо играть в слезах.⁴⁴

Il mondo immemore sciama nel mesmerismo/ e solo il vento ha potere di unire/ciò che irrompe nella vita e si sforma nel prisma/ e lieto è di giocare - tra le lacrime.⁴⁵

Tale invisibile vento soffia incessantemente sui versi del poeta, rendendo possibili - e giustificando - le complesse associazioni da egli create.

Come evidenzia Jakobson,⁴⁶ la poesia di Pasternak è dominata dal cosiddetto principio di associazione per contiguità, basato sulla scomparsa dell'eroe lirico e sull'idea che qualsiasi compresenza di oggetti possa trasformarsi in una relazione significativa. Lo studioso ha infatti rilevato, attraverso uno studio a campione dei vari testi poetici, come la metonimia sia uno degli espedienti prevalenti all'interno della produzione pasternakiana. A tal proposito, Gasparov⁴⁷ specifica, inoltre, che spesso la somiglianza tra i due termini di paragone non è data da una qualità oggettiva che essi condividono, quanto piuttosto dal punto di osservazione degli stessi o dalla loro compresenza temporale. La tesi Jakobsoniana viene poi ripresa e ampliata da Lotman, secondo il quale Pasternak non si fa guidare dalla prosodia, ma dalla semantica, che adatta successivamente al verso: ai denotati abituali per un dato contesto o posizione grammaticale se ne sostituiscono altri, mentre parallelamente avviene uno scambio di funzioni linguistiche tra gli elementi della frase. Lotman⁴⁸ specifica dunque che l'intento di Pasternak è quello di descrivere la realtà nella maniera

⁴³ Traduzione mia.

⁴⁴ B. Pasternak, *Stixotvorenija i poëmy* Mosca: "Sovetskij pisatel'", 1965, p. 114.

⁴⁵ B. Pasternak, *Mia sorella, la vita*, Roberta Salvatore, a cura di, Passigli editore, 1922, p. 39.

⁴⁶ R. Jakobson cit. in R. Salvatore, *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922)*, photocity.it, 2014, p.4.

⁴⁷ In R. Salvatore, *La lirica...*, cit. p.10.

⁴⁸ *Ibid.*

più fedele possibile a quella in cui appare al momento della stesura dei versi. La cosiddetta “funzione regolatrice” dei testi pasternakiani non appare più dunque la coesione testuale, ma la combinazione di immagini e parole scaturiti dall’impressione visiva del poeta. È necessario ancora una volta sottolineare che il poeta non attribuisce alle immagini poetiche la funzione di simboli appartenenti a una realtà alta (e altra), ma ritiene anzi che qualsiasi oggetto reale possa divenire poetico. L’intento di Pasternak è dunque quello di restituire al lettore la sensazione primordiale dell’essere⁴⁹: per far ciò, l’autore rifiuta i legami sintattici e semantici abituali, lasciandoli però latenti all’interno dei suoi componimenti sotto forma di rappresentazione. Dopo essere stato sottoposto a trasformazione creativa, sarà proprio questo materiale a costituire il fulcro poetico dell’intera poesia pasternakiana. E’ possibile dunque affermare che Lotman prende le mosse dalle teorie jakobsoniane, operando però alcune significative modifiche: sostituisce infatti la dicotomia metafora/metonimia a quella ritmo/metafora e, alla luce di tali considerazioni, descrive Pasternak e Majakovskij quali esponenti della prosaicizzazione del verso russo. L’orientamento prosastico è individuato da Lotman proprio nella metafora, da intendersi, in senso generale, come tropo che crea “tensione tra la struttura semantica della lingua d’arte e la lingua parlata.”⁵⁰. Tale teoria viene ripresa da Smirnov⁵¹ che mette in evidenza come le associazioni contigue pasternakiane potrebbero formare una catena associativa potenzialmente infinita: due oggetti molto lontani potrebbero dunque intessere legami molto fitti, grazie alla legge di interdipendenza tra il tutto e le parti che lo comprendono. È dunque molto interessante constatare che entrambi gli studiosi, seppur attraverso strade differenti, giungono alla medesima conclusione: attraverso i componimenti di Pasternak è possibile cogliere l’eterogeneità apparentemente irriducibile del mondo.

A tal proposito Salvatore evidenzia come probabilmente l’oscurità della poesia giovanile Pasternakiana possa dipendere non solo dall’effettiva densità delle immagini, ma anche dalla sua possibile valenza programmatica: i componimenti risultano infatti sorprendenti per le qualità di immagini in essi utilizzate, e la difficoltà di comprensione sarebbe dunque ricondotta al modo in cui il poeta iscrive il filo della significatività nella struttura delle immagini.

⁴⁹ *Ivi*, p. 14

⁵⁰ *Ivi*.

⁵¹ In R. Salvatore, *La lirica...*, cit. p.15.

Secondo Buchstab, il tema lirico in Pasternak si snoda attraverso la produzione di un conflitto semantico.⁵² Pasternak tende infatti a utilizzare espressioni di uso colloquiale all'interno dei suoi componimenti, che provocano un particolare effetto di contrasto tra l'effetto "quotidiano" della locuzione stessa e il significato che essa assume all'interno del testo poetico. Buchstab nota inoltre anche che, sebbene l'enfasi emotiva del componimento venga recepita dal lettore, sia difficile cogliere la sequenza delle immagini descritte, poiché il loro punto di osservazione non viene mai rivelato. Il critico iscrive dunque il valore e il fascino della poesia Pasternakiana nella ricchezza di particolari, che vengono. E. Nekrasova,⁵³ d'altro canto, parla di "filologismo" Pasternakiano, puntando l'attenzione sull'utilizzo del meccanismo di denotazione e connotazione ed esaminando, successivamente, le possibili correlazioni tra un oggetto e una qualità astratta in base alla loro doppia possibilità di lettura e interpretazione. Si può parlare, in tal senso, di un uso figurato delle parole e fusione di metafora e metonimia insieme. Pasternak tende inoltre a sdoppiare le immagini riferite all'eroe lirico e al paesaggio circostante, servendosi di meccanismi polisemici, evidenziando i rapporti metonimici tra gli elementi e realizzando spesso in un enunciato diversi significati dello stesso termine. Anche lo sviluppo delle associazioni linguistiche contestuali è una strategia molto usata da Pasternak e si amplia anche in forma più complessa nella rielaborazione dei fraseologismi: è questa una tendenza tipica dell'avanguardia degli anni '10, che si pone l'intento di scoprire nuove potenzialità espressive della lingua per potersi distanziare dai dettami della lingua accademica.

Quella individuata dalla Nekrasova è una tendenza piuttosto generale dell'avanguardia letteraria postsimbolista russa⁵⁴: è importante infatti inserire la poetica giovanile di Pasternak nel quadro delle tendenze letterarie del periodo, poiché permette di evidenziare le sue caratteristiche rispetto alle tendenze del periodo. Come evidenzia Brodskij,⁵⁵ il poeta sembra essere molto vicino a Mandel'stam nell'ambito della poetica associativa, soprattutto per il frequente uso di nucleo iniziali da cui sviluppa poi una serie di immagini. Il legame composito tra le parole dei componimenti, inoltre, funge da principio organizzatore del testo e costituisce il senso ultimo della poesia. Tale modalità di organizzazione del testo ha un forte legame col filologismo e, dunque, con l'attenzione

⁵² *Ivi*, cit. p. 30.

⁵³ *Ivi*, cit. p. 33.

⁵⁴ R. Salvatore, *La lirica...*, cit. p.191.

⁵⁵ *Ibid.*

per la valenza semantica delle parole. Il senso del testo non viene infatti svelato alla fine, ma, come una matassa, si dipana lungo il dispiegarsi dei versi: come si è già detto, le esperienze e le immagini descritte da Pasternak sono iscritte nella sfera del reale, ma risultano filtrate dall'esperienza del poeta, che riesce ad organizzare la struttura e un nuovo senso nel mondo.⁵⁶ La poetica Pasternakiana può dunque essere definita come uno scontro di parole o temi contigui che appaiono accostati in maniera casuale: secondo Jakobson e Lotman⁵⁷ vi è in questo senso, una particolare affinità della poesia di Pasternak con la prosa, individuata da Lotman nello scontro grammaticale, semantico o stilistico, da Jakobson invece nella direzione preostatica che assumono i componimenti. Per Pasternak, dunque, la verità non è insita nella lingua, ma nel reale: per tale motivo, le immagini di cui egli si serve non deve necessariamente essere esplicito, poiché contiene già inscritta in sé l'esperienza vissuta e descritta. Si può parlare, per descrivere questo processo, di "simbolismo tramite l'oggetto", che è una particolare modalità di percepire ed esprimere la capacità del reale di rimandare alla dimensione eterna in cui scorre la vita umana.⁵⁸ Anche il ruolo della memoria è molto importante all'interno della poetica Pasternakiana, perché l'atto della scrittura permette al poeta di rivivere l'esperienza vissuta e l'attimo d'ispirazione provato al momento della scrittura. La memoria si configura dunque assume un ruolo centrale sia nella fase preliminare della creazione che ne meccanismo di produzione del senso.

Un espediente molto utilizzato dal poeta è inoltre quello del parallelismo, ossia l'accostamento tra la diversa condizione di due elementi che non porta alla sostituzione di un termine con l'altro, ma all'assimilazione del reale. Tali termini sono, in genere, l'eroe lirico e la natura. Da un punto di vista più pratico, tale procedimento può essere realizzato secondo varie modalità: ad esempio, alcune parole possono essere lette sia in senso metaforico che traslato a secondo del soggetto a cui si fa riferimento, oppure un verbo può reggere due complementi rispondenti a due significati del verbo (ancora una volta, uno proprio e uno traslato), o, infine, la frase può assumere un significato ambivalente e invitare il lettore a sovrapporre un nuovo senso o ad essa, senza però cancellare quello che gli era stato attribuito in precedenza.⁵⁹ Il paragone è dunque esplicitato in modo da suggerire una nuova semantica al testo ed evidenziare la componente visiva e percettiva degli

⁵⁶ Ivi, p. 191.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ivi, p. 205

⁵⁹ R. Salvatore, *La lirica...*, cit. p.209.

elementi descritti, in modo da conferire a tale visione le caratteristiche concrete delle realtà rappresentate. Per Pasternak, infatti, lo sguardo è il punto di partenza del pensiero e di un'attività intellettuale di astrazione che comincia dalla percezione ottica.⁶⁰ La vista diventa, dunque, principale modalità d'indagine del reale, poiché l'atto percettivo non coinvolge solo l'occhio, ma la totalità dei sensi. Per il poeta, dunque, comprendere il processo artistico significa produrre un'esperienza che sia contemporaneamente concreta e significativa.

Si può parlare, quindi, di “pensare come si vede”⁶¹: Pasternak mira infatti a dar vita a un tipo di scrittura che presenti caratteristiche vicine a quelle delle arti spaziali e figurative, dando alla luce testi degni di senso e pregnanza. Come spiega Salvatore,⁶² per far ciò egli ricorre frequentemente a immagini che “simulino” la percezione simultanea del primo piano e dello sfondo della rappresentazione. Tali immagini vengono spesso osservate da un'ottica particolare, che è necessario ricostruire ai fini della comprensione dell'immagine. Il verso Pasternakiano viene quindi organizzato in maniera tale che la pienezza percettiva del testo sembri essere il senso ultimo del testo, proprio perché la prosecuzione “logica” del componimento spesso si infrange e si ricrea, in un certo senso, attraverso implicite associazioni lessicali: come spiega Arnheim⁶³, quindi, l'incoerenza strutturale che ne risulta è in realtà un effetto sapientemente creato e voluto dall'autore.

Ancora in *Ochrannaja Gramota*, Pasternak riflette sulla sua poetica, sulla sua profonda affinità spirituale con Majakovskij e sul loro simile bisogno di cercare un nuovo modo di fare poesia, procedendo in particolare all'abbandono della concezione romantica della figura del poeta, a favore di un nuovo modo di intendere la poesia. Scrive, a tal proposito, Erlich:⁶⁴

The poetry of Pasternak is introspective but not self-oriented, deeply lyrical and yet more than personal, a poetry which combines the emotional intensity of a Dylan Thomas with an uncanny sharpness of sensory detail – plays havoc with hard-and-fast distinctions and discourages rigid dichotomies. But while it would be futile and presumptuous to try to ‘resolve’ the apparent paradox of Pasternak’s poetic craft, an attempt to redefine the problem might be useful and worthwhile. This calls for a somewhat closer look at the implicit as well as the explicit notions,

⁶⁰ Ivi, p. 219.

⁶¹ Ivi, p. 224.

⁶² Ivi, p. 225.

⁶³ Ivi, p. 226.

⁶⁴ V. Erlich, *The Concept of the Poet in Pasternak*, *The Slavonic and East European Review*, Jun., 1959, Vol. 37, p. 327.

which Pasternak has of poetry, and at the status of the self in the unique poetic world, which bears his signature.

La poetica di Pasternak è introspettiva ma non auto-orientata, profondamente lirica e tuttavia più che personale: combina l'intensità emotiva di Dylan Thomas con un'inquietante nitidezza di dettagli sensoriali: opera un gioco di fitte distinzioni, che scoraggiano le rigide dicotomie. Sebbene risulterebbe inutile e presuntuoso cercare di "risolvere" l'apparente paradosso dell'arte poetica di Pasternak, risulterebbe invece un tentativo di ridefinire tale problema. Ciò richiede uno sguardo un po' più attento alle nozioni implicite ed esplicite che Pasternak ha della poesia e allo status di sé nel mondo poetico unico che porta la sua firma.⁶⁵

Lo studioso mette dunque in luce le contraddizioni apparentemente irrisolvibili della poetica di Pasternak, proseguendo, successivamente nel precisare che la forza motrice dei suoi componimenti non è più concentrata nell'eroe lirico, che assume importanza pari a tutti gli altri elementi dell'universo, ma nello stesso sentimento del sentire, che, in "definizione della poesia", assume i contorni della passione:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.⁶⁶

Stagni, giardini, recinti e creato
-che di candidi gemiti ribolle-
altro non sono che scariche di passione
Dal cuore umano sovraccumulate⁶⁷

Pasternak non celebra dunque un'esperienza affettiva specifica, ma il processo dell'esperienza stessa, oltre che la gioia e il brivido di sentire, comunicare e stare a contatto con 'Mia sorella, la vita'. Tale gioia primordiale rappresenta, insieme alla trascendenza del sé, un aspetto

⁶⁵ Traduzione mia.

⁶⁶ B. Pasternak, *Mia Sorella, la vita*, Passigli editori, Firenze, 2020. p. 88.

⁶⁷ *Ivi*, p. 89.

imprescindibile della poetica Pasternakiana. Esiste un evidente correlazione tra questi principi e il tenore non impersonale di gran parte della sua produzione poetica, perché sono queste le due forze che fanno nascere la poesia: È infatti forse proprio la gioia della percezione accentuata, del vedere appassionato, la qualità essenziale e prerogativa unica dell'immaginazione creativa a fornire il leitmotiv emotivo della poesia di Pasternak.

2.3 *Sestra moja – Žizn'*: poetica e tematiche principali.

Alla luce delle considerazioni appena fatte, non c'è da stupirsi che una delle raccolte di versi più caratteristica di Pasternak, *Sestra moja- Žizn'* contenga così tanti e poco ortodossi tentativi di definire la poesia e il processo creativo. Scrive, a proposito di essa, Paola Ferretti:⁶⁸

Colpiscono le rime inconsuete e il ritmo vorticoso, l'audacia della sintassi, la multiplanarità che innerva i versi, in cui si intrecciano *storia* e musica, filosofia e pittura, letteratura e linguaggio della strada, e la freschezza del timbro si coniugano senza attriti con lo sperimentalismo della lingua poetica, in un impasto di risolutezza e veemenza che genera effetti sorprendenti.

In *Определение поэзии* la creazione poetica viene "definita" senza alcun riferimento al creatore, in una serie di immagini suggestive e disparate, ma tenute insieme da una speciale vibrazione eufonica ed emotiva interiore. Il significato di questi versi non è così criptico come appare. La poesia, sembra suggerire Pasternak, non è un morbido sottofondo musicale, né tantomeno un accompagnamento verbale per la vita: la poesia è racchiusa piuttosto nelle cose terrene e negli oggetti della vita quotidiana.

A un livello più superficiale, il senso di unità e coesione che il libro trasmette può essere attribuito, almeno in parte, ai seguenti elementi:

-la prevalenza del motivo amoroso;

-l'onnipresenza di una certa ambientazione stagionale, l'estate;

-il riferimento a Lermontov;

- le ripetute allusioni all'anno rivoluzionario del 1917. Quest'ultima data in particolare assume, per il poeta, una certa rilevanza: gli scritti della raccolta sono infatti concepiti durante la rivoluzione, ma non allo scopo di rappresentarla.⁶⁹

Come precisa Ferretti,⁷⁰ la voce di Lermontov, in particolare, sembra fondersi con quella di Pasternak: la presenza del poeta compare, sottoforma di demone, nella poesia principale della raccolta, in cui Pasternak lo ritrae nella contemplazione di Tamara defunta. Successivamente al componimento-dedica in questione, le cinquanta liriche presenti nella raccolta vengono

⁶⁸ P. Ferretti in B. Pasternak, *Mia Sorella, la vita*, cit p. 5-6.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁰ *Ibidem*, p.12.

tenute insieme dall'assunto che esista una correlazione certa tra natura e sensi.⁷¹

Sebbene Tynianov⁷² abbia paragonato la raccolta a un diario in versi con precisi nomi di luoghi e date, l'unità della raccolta non va ricercata nella sua fedeltà cronologica o biografica a una specifica parte della vita del poeta, quanto piuttosto nella sequenza degli stessi componimenti e dalla struttura dei capitoli in cui essi sono contenuti. Tuttavia, è necessario sottolineare che nella raccolta sono presenti toponimi moscoviti e itinerari della steppa, che rappresenta, per Pasternak, commutazione degli elementi primari e incarnazione degli stati più estatici dell'anima.⁷³ All'interno di questo contesto si inserisce inoltre il topos poetico del potere rivificante della natura come antidoto alle pene d'amore. Come evidenzia ancora Ferretti, infatti, gran parte del fascino dell'opera in questione deriva dall'essere un "tripudio vegetale", che assume in questa raccolta duplici connotazioni: il poeta riesce a vedere contemporaneamente le bellezze e le insidie della terra, che emergono allo stesso modo nei versi. Una considerazione sulla struttura narrativa e tematica sottostante a *Sestra moja-Žizn'*, difatti, costituisce una preziosa struttura contestuale per la lettura delle singole poesie, poiché la complessità teorica dei versi è sufficiente a rendere praticamente impossibile qualsiasi valutazione superficiale dell'unità strutturale del libro. Tutte le letture delle singole poesia sono però arricchite da un'ulteriore attenzione alla struttura poetica complessiva che la contiene. Per esempio, una delle migliori e più citate spiegazioni di una singola poesia di *Mia sorella, la vita* si trova nello studio di Nils Ake Nilsson di "A remi conserti" (*Složa vėsła*).⁷⁴

La comprensione di questa poesia è ulteriormente approfondita, tuttavia, dalla consapevolezza che essa fa parte di un ciclo poetico all'interno di *Sestra moja- Žizn'* che potrebbe essere chiamato il "ciclo della barca", poiché si serve di una serie di immagini ricorrenti: due amanti che prendono parte a una scena prosaicamente romantica su una barca a remi - al fine di poter fare delle dichiarazioni contrastanti sull'amore e sul romanticismo. Inoltre, le altre due poesie che completano il ciclo, *Ty*

⁷¹ P. Ferretti in B. Pasternak, *Mia Sorella, la vita*, cit p. 12.

⁷² Y Tynyanov, *Provezhutok, Arkhaisty i novatory* (Leningrad, 1929); translated as "Pasternak's Mission," in Pasternak: Modern Judgements, ed. Donald Davies (New York: Macmillan, 1969), pp. 126-34

⁷³ P. Ferretti in B. Pasternak, *Mia Sorella, la vita*, cit p. 5-6.

⁷⁴ Nils Ake Nilsson, "La vita come estasi e sacrificio: Due poesie di Pasternak," *Scando-Slavica*, 5 (1959): 180-98.

tak igrala ety rol'e podražateli precedono entrambe *Složa vėsła* nella sequenza delle poesie, anche se costituiscono una sorta di risposta al "modello" romantico che tale componimento fornisce. Esse fanno dunque parte di un ciclo poetico che va oltre le divisioni in capitoli del libro, e giocano, al contempo, un ruolo integrale all'interno dei capitoli in cui sono collocate: va da sé, dunque, che tenere in considerazione tali forme di interrelazioni strutturali e tematiche significa dunque ampliare la comprensione dei singoli testi poetici stessi.

L'analisi che segue tuttavia, non si propone come sostitutiva di una lettura approfondita:

Al contrario, ciò che si intende fornire con essa è un commento approfondito sulla struttura narrativa del libro.

Un esame delle poesie e dei capitoli separati contenuti nelle due metà del libro rivela l'effettiva esistenza di una base strutturale e tematica che permette di considerarle quali entità distinte, sebbene interdipendenti.

Pasternak sancisce dunque la coesione della prima metà di *Sestra moja-Žizn'* facendola iniziare con un ciclo di poesie sull'arte e sull'artista. La poesia introduttiva, *Pamjati domena* e le prime due poesie del capitolo 1 (*Ne vremja l' ptizam pet'?*) *Pro Eti stichi e Toska* alludono in un modo o nell'altro al tipo di poesia e prosa romanticamente esotica di scrittori come Lermontov, Byron, Poe e Kipling. Il capitolo che conclude la prima metà della raccolta, *Zanat'e filosofej*, espone il credo artistico del poeta stesso attraverso una serie di "definizioni" altamente metaforiche di poesia, anima e atto creativo: i componimenti presenti all'interno di questa cornice sono tutti tematicamente diversi, sebbene ogni capitolo abbia un suo focus individuale.

E' possibile affermare che il capitolo iniziale del libro, *Ne vremja l' ptizam pet'?*, svolga molte funzioni analoghe a quelle del capitolo iniziale di un romanzo: introduce infatti il lettore alle principali tematiche della raccolta e delinea i contorni delle loro relazioni reciproche. La sua funzione introduttiva emerge già dal titolo, che pone un'interrogativa retorica nei termini di una domanda concreta: nel chiedere se non sia ora che gli uccelli cantino (e dunque, che sorga l'alba), il poeta sembra chiedere, al contempo, se è tempo per il suo libro di iniziare. Quella dell'arte è la prima tematica introdotta: come è già stato accennato, *Sestra moja – Žizn'* è dedicata a Lermontov, ed è perciò appropriato

che in apertura venga reso omaggio a uno dei suoi più grandi eroi, il cupo, Byronico, romantico demone.

Anche *Pro eti stichi* è un omaggio a Lermontov, Byron e Poe, ossia coloro che ispirarono, per l'appunto, *questi versi*. *Toska* aggiunge il nome di Rudyard Kipling alla lista dei mentori artistici di Pasternak, poiché il mondo esotico della giungla, che presumibilmente affascinava il poeta in gioventù, lo riempie ancora di nostalgia. *Sestra moja- Žizn'*, componimento che dà il titolo al libro, si focalizza sulla figura del poeta stesso, irradiante una luce idiosincratica che lo distingue dai comuni mortali e lo rende uguale alla vita stessa, con la quale gode, appunto, di uno stretto rapporto di fratellanza. Il rapporto tra poeta e la natura è ulteriormente esplorato nel resto del capitolo, in cui vengono delineate due principali tematiche: quella del giardino, di cui fanno parte *Plačuščij sad'*, *Ty v vetre, vetkoy probujuščem, nel vento e Dožd'* e quella dello specchio, che prende forma in *Zerkalo e Devočka*. Il giardino qui assume la forma di una rappresentazione metonimica della natura e si configura quale alter ego del poeta esuo riflesso perfetto. Nei componimenti dedicati allo specchio, il riflesso di quest'ultimo diventa il veicolo attraverso cui viene esplorato anche il riflesso della vita del poeta.

Sebbene il motivo dell'amore non abbia ancora una posizione di rilievo nel primo capitolo, l'importanza che via via assumerà nel libro nel suo complesso è già implicito dall'inizio. In primo luogo, non è casuale che il Demone di Lermontov, che viene celebrato nel poema di apertura, sia un eroe romantico associato a un amore fatale. In secondo luogo, sono presenti per tutto il capitolo fugaci riferimenti a una tale Milaja (*Pro eti stichi*) e a un intimo Ty (in *Ty v vetre, vetkoy probujuščem*), che ricordano continuamente la presenza pervasiva dell'amata, sebbene essa sia confinata all'ombra del capitolo. È inoltre particolarmente significativo che il riferimento più esplicito alla presenza dell'amata (ona so mnoj), avvenga in *Dožd'*, la poesia conclusiva del primo capitolo: è così che Pasternak effettua la transizione al capitolo 2, *Kniga stepi*, è dedicato quasi esclusivamente al tema amoroso. Il titolo risulta particolarmente significativo, perché la steppa è l'ambiente primario della storia d'amore celebrata nella raccolta. Nel titolo della poesia iniziale, *Do vsego etogo byla zima*, è contenuto il

leitmotiv della storia d'amore primavera-estate che assume il centro della scena nelle poesie successive.

La poesia stessa è ambientata in un paesaggio invernale e si riallaccia dunque al capitolo precedente attraverso la sua attenzione all'ambiente naturale: facendo in modo che la poesia conclusiva del primo capitolo punti *in avanti* a ciò che segue e la poesia di apertura del secondo capitolo punti *indietro* a ciò che ha preceduto, Pasternak raggiunge una perfetta continuità tra i primi due capitoli.

Kniga stepi continua inoltre a rappresentare i vari ambienti e stati d'animo di una storia d'amore: la stanza in affitto (*Iz suever'ja*), il cottage di campagna (*Obrasez*), e la città (*Balašov*) sono sempre a una particolare intimità. Il viaggio da e verso questi luoghi viene intrapreso in uno stato d'animo di riflessione e/o nostalgia (*Balašov* e *Obrasez*); è possibile rilevare, inoltre, il ricordo persistente dell'intimità fisica (*Ne trogat'*) e l'ironico apprezzamento del poeta per l'abilità con cui la sua amata ha interpretato i suoi "ruoli" romantici, specialmente la prosaica 'scena della barca a remi', preferita da tutti gli amanti (*Ty tak igrala ety rol'!*); e infine, la sua invidia nei confronti degli altri amanti, che gli appaiono come meri "imitatori" quando sono loro ad apparire sulla barca a remi e non lui e la sua amata.

La poesia conclusiva del capitolo, *Obrasez*, si configura come l'evocazione nostalgica di una storia d'amore passata, ricca di allusioni al presente storico del poeta: ciò fornisce un sottile anteprima del capitolo seguente, in cui si parla dell'amore romantico e dell'attualità, con particolare focus sulla rivoluzione in corso.

Le prime due poesie del capitolo 3, *Dyšistoju vetkoju mašuči* e *Složa vesla*, si concentrano sull'esperienza amorosa universale - banale, e al contempo grandiosa. La prima descrive una coppia di gocce di pioggia così intimamente unite che nulla può separarle, mentre la seconda ritrae due amanti che, pigramente, vanno alla deriva sotto un cielo stellato, a remi, (per l'appunto) conserti. L'interesse dell'amato per gli eventi attuali emerge poi nelle due poesie successive, che ritraggono due paesaggi urbani durante le tempestose argille del governo provvisorio di Kerensky: In *Vesenniy dožd'* è ben descritto lo stato di preoccupata euforia che si prova da testimoni di eventi cataclismici, e *Svistki milizionerov* evoca i disordini sociali e politici tipici del periodo, accompagnati da un

senso di pathos e vulnerabilità individuale. I restanti "diversivi" dell'amato sono la natura, in particolare *Zvezdy letom* e Shakespeare, o meglio, le sue due famose eroine romantiche, Ofelia e Desdemona in *Uroki anglijskogo*. Non è ovviamente casuale che la poesia su Shakespeare, che rende omaggio a Desdemona e Ofelia in termini che ricordano i testi originali, preceda immediatamente il capitolo che descrive gli interessi e le preoccupazioni del poeta che, abbastanza prevedibilmente, riguardano l'arte e la creatività. Nel capitolo 4 si avverte una leggera nota di condiscendenza maschile sin dal almeno nel titolo: i *suo*i interessi sono diversi ed emotivi, forse anche intellettualmente frivoli, e quindi siqualificano come "diversioni", mentre la *sua* preoccupazione teorica per l'arte e la creatività è resa in maniera più chiara in *Zanat'e filosofiej*. Quando vediamo quale forma assume questo 'perseguimento della filosofia', tuttavia, ci rendiamo conto che c'è un tocco di ironia non solo nel titolo del capitolo ma anche nei titoli altrettanto scolastici di tre delle sue poesie: *Opredelenie poezii*, *Opredelenie duši* e *Opredelenie tvorčestva*.

Tali titoli risultano secchi e precisi quanto metaforiche e impressionistiche appaiono le definizioni del poeta: Pasternak percepisce la poesia, la creatività e l'anima - argomenti su cui filosofi e teorici disquisiscono da tempo memorabile - in termini puramente poetici, riferiti al mondo della natura e del sentimento. La definizione di poesia, in particolare, subisce varie metamorfosi lungo i versi: prima assume i contorni della natura nelle sue miriadi diforme (*Opredelenie poezii*); poi riappare nelle vesti dell'anima del poeta, che, a sua volta, è descritta in maniera simile alla natura. Pasternak sceglie l'allegoria di una pera (*gruša*) e della sua foglia, soffiata da un albero durante una tempesta, per trasmettere la relazione simbiotica tra un poeta e la sua anima (*duša*) - la poesia. *Opredelenie tvorčestva* aggiunge un'altra dimensione a questa sensibilità, ossia la capacità di *essere* essa stessa emozione, poiché l'artista-creatore è la fonte del sentimento o della passione che, passando attraverso la natura, viene trasformata in arte. *Naša groza*, penultimo componimento del capitolo è un'evocazione metaforica di un temporale estivo, dotato però di un significato speciale per il poeta e la sua amata. La tempesta stessa è metafora della loro storia d'amore, in contrasto con la tempesta della rivoluzione, la cui presenza ha pervaso tutto il capitolo: l'esperienza pubblica e comunitaria del poeta come prigioniero del tempo storico in cui vive fa dunque da sfondo alla sua privata e personalissima "ricerca" di arte e

amore. *Zamestitel'niza*, poesia conclusiva del capitolo, è un'esuberante esibizione della fotografia animata dell'amata che sua sostituta nell'immaginazione del poeta e quindi anche nei suoi versi. Parlando della sua amata, o, più specificamente, alla sua fotografia, Pasternak riafferma il profondo significato del personaggio femminile nell'intero libro e prepara la strada al capitolo successivo (*Pesni v pismach, čtoby ne skyčala*) in cui l'amata e la storia d'amore saranno di nuovo al centro dell'attenzione. Infine, dato il contesto del capitolo 4, il titolo della poesia, *Zamestitel'niza*, assume un'altra dimensione metaforica: Non è forse l'amata stessa l'unica sostituta della Musa che il poeta si concede il suo rapporto con l'arte? Si conclude così la prima "metà" di *Sestra moja-Žizn'*, che, come già detto all'inizio dell'analisi, è incorniciata da poesie sull'arte e sull'artista. L'arte in generale (e Lermontov in particolare) contribuiscono a delineare i confini della prima metà del libro, che inizia con un ritratto del Demone e termina con una fotografia dell'amata, l'eroina romantica di Pasternak.

Il titolo del capitolo che inizia la seconda metà di *Mia sorella, la vita, Canti in lettere perché lei non si annoi*, rimanda ai due capitoli precedenti e suggerisce una sorta di risoluzione del conflitto attraverso la sintesi: prima l'amata aveva le sue "distrazioni" e il poeta il suo 'inseguimento', ma ora è il suo 'inseguimento' - cioè le canzoni (poesia) - che lui le manda nelle lettere come "distrazione".

Un esame della sequenza di dodici poesie (contenute in quattro capitoli) che segue immediatamente *Zamestitel'niza* rivela l'esistenza di un'elaborata sottostruttura, nata grazie alla manipolazione da parte del poeta di specifici luoghi geografici: tale sottostruttura funziona indipendentemente dalla struttura dei capitoli, ma ha tuttavia la funzione di completarla. I quattro capitoli che contengono queste poesie sono racchiusi da una cornice *esterna* di tre poesie di Mosca: *Vorob'ëvy gory, Mein Liebchen, Was Willst Du Noch Mehr?* (le prime due poesie del capitolo 5), e *A casa* (l'ultima poesia del capitolo 8). Come mostra il titolo, la periferia boscosa di Mosca è il centro di *La collina dei passeri* e l'occasione descritta è quella di una passeggiata tra i boschi durante la domenica della Trinità. In *Mein Liebchen, Was Willst Du Noch Mehr?* Riappare lo stesso luogo, questa volta descritto da una dacia rustica che il poeta condivide con la sua amata. L'enfasi è posta ancora una volta sull'ambiente circostante, su cui il poeta cerca di richiamare l'attenzione della sua amata per migliorarne l'umore. Poiché Mosca è lasciata molto

indietro in *Raspad*, la poesia sul treno che segue e conclude il capitolo 5, c'è l'illusione che Mosca sia il punto di *partenza*, da cui i viaggi hanno origine. Più tardi, in *A casa*, la poesia che completa la cornice moscovita, la città riappare, questa volta come punto di ritorno in cui i viaggi si concludono: non a caso, *Kak usypitel'na žizn'*, la poesia che precede *U sebja doma* descrive un viaggio e, con *Raspad*, forma una cornice *interna alle* poesie sul treno o sul viaggio.

Raspad, in particolare, trasmette uno stato d'animo di impazienza e aspettativa caratteristico dei viaggi *verso* una meta.

Kak usypitel'na žizn', la poesia che completa la cornice dei componimenti ambientati in treno, è pervasa da un contrastante stato d'animo di contemplazione e malinconica nostalgia, caratteristico dei viaggi di *ritorno*, quando si riflette sulle impressioni del viaggio.

Questo componimento trasmette le molteplici impressioni associate ai lunghi viaggi: l'interno del treno e il paesaggio visto attraverso i finestrini sono descritti in dettaglio, così come il tranquillo stato di isolamento del poeta, angosciato per via della separazione dalla sua amata.

Le due sezioni *Romanovka* e *Popytka razlucit' dušu*, come suggerisce il primo titolo, sono ambientati nei dintorni di Balašov. La prima poesia di questa sezione, *Step'*, celebra il “mare” ondulato della steppa, descritta con parole e immagini contemporaneamente solenni e sensuali: qui gli amanti assumano la forma dei primi amanti del mondo, Adamo ed Eva. Le due poesie che seguono, *Dušnaja noč'* e *Ešče bolee dušnyj rassbet*, sono impregnate della soffocante atmosfera suggerita dai loro titoli. Nel primo componimento il poeta si sente oppresso dal calore immobilizzante e dalla notte incombente, e l'alba che lo accoglie nella poesia seguente non gli arreca alcun sollievo fisico o psicologico.

Il primo componimento del capitolo successivo, *Mučkap*, prende il nome di una città a nord-ovest di Balašov, situata dopo *Romanovka* sulla linea Balašov-Tambov. L'importanza di questa linea ferroviaria come mezzo di trasporto del poeta nella zona di Balašov è enfatizzata dal fatto che le città e i villaggi che appaiono sono menzionati nell'ordine in cui si presentano come fermate lungo la linea. Il calore e l'afa che hanno pervaso la sesta sezione sono percepibili anche in questo componimento, in cui l'umore generale è di svogliatezza e apatia. In *Muchi Mučapskoj čajnoj*, il poeta è nella casa da tè locale con la sua amata: un riferimento a un libro (o taccuino) che appartiene al poeta

suggerisce che forse sta annotando le sue impressioni.

Dik priem byl, dik prichod, la penultima poesia del capitolo 7, descrive la freddezza e l'indifferenza dell'amata. Questo contrasto di umore rispetto all'ardore e all'estasi de *Step'* apre la strada al motivo della separazione che caratterizza la poesia finale del capitolo, *Popytka dušy razlucit'*. La separazione è descritta sia in termini spaziali che emotivi: l'allontanamento fisico del poeta dagli ambienti e dai luoghi che hanno dominato le poesie precedenti è intrecciato alla sua separazione emotiva e fisica dalla donna che ha da sempre associato a questi ambienti. In altre parole, viene spianata la strada per il viaggio di transizione e il successivo ritorno a Mosca, entrambi rispettivamente celebrati in *Kak usypitel'na žizn'* e *U sebja doma*.

Gli ultimi due capitoli, *Elene* e *Posleslov'e*, costituiscono una sorta di doppia conclusione di *Mia sorella, la vita*, alla luce del duplice profilo che il libro rivela. In *Elene*, "l'amata" donna spesso celata nei componimenti precedenti dietro all'intimo "tu", viene per la prima volta chiamata per nome. Questo componimento determina la fine della relazione amorosa, mentre *Poseslov'e* sancisce la fine del libro che celebra la relazione. In *Elene* il poeta dà sfogo alle frustrazioni psicologiche della sua relazione con la stessa, crogiolandosi tuttavia nei ricordi della loro intimità. Gli effetti curativi del tempo sono suggeriti nella seconda poesia del capitolo, *Come loro*, celebrazione dell'intimità romantica espressa attraverso il mezzo della natura, come nella poesia precedente. Gli amanti sono ora un cielo azzurro e il fiume che lo riflette, e la vista del loro "amore" suscita solo sentimenti di identificazione da parte del poeta, piuttosto che l'invidia provocata in precedenza dai *Podražateli* dei due amanti.

Se le due poesie iniziali del capitolo 9 pagano un tributo conclusivo alla vicenda in sé, si potrebbe affermare che le due poesie conclusive immortalano gli ambienti specifici, stagionali e non, da sempre associati alla vicenda. *Leto* trasmette le impressioni sensuali del poeta sulla stagione che sta svanendo e fa al contempo dei fuggevoli riferimenti alle questioni politiche e sociali del giorno. La storia d'amore ormai conclusasi viene così collocata all'interno di un particolare contesto storico ed allineata con una specifica ambientazione stagionale e geografica. In *Groza, Momental'naja navek*, la poesia finale del capitolo, Pasternak dice addio sia all'estate che alla fermata ferroviaria collegata alla sua relazione.

I lampi di un temporale diventano il mezzo attraverso il quale viene scattata una metaforica foto ricordo dell'estate e della familiare fermata della ferrovia: avendo conservato il momento per sempre, il poeta è ora libero di calare il sipario sull'estate e sulla vicenda amorosa che durante questa stagione si è svolta.

Tutti i temi che si trovano in *Sestra moja Žizn'*, giungono a un epilogo nel capitolo finale, *Posleslov'e*. La sua diversità tematica lo ricollega al capitolo di apertura del libro: la somiglianza con le prime due poesie del capitolo 10, in cui Pasternak emerge più come poeta che come personaggio maschile in una storia d'amore, è infatti piuttosto evidente. Cosa significhi essere un poeta ed essere innamorato - sensazione tanto magnifica, quanto terrificante - è la tematica centrale della prima di queste due poesie. *Imelos'* e *Ljubiti-diti-ne smolknul grom*, le due poesie centrali del capitolo 10, riprendono il tema dell'amore. La prima evoca le viste e gli odori di un paesaggio estivo in dissolvenza, in termini che suggeriscono la fine di una storia d'amore, mentre la seconda individua un giorno romanticamente memorabile nella storia d'amore estiva e lo rende quasi un testamento finale del loro amore.

Come il libro *Sestra moja Žizn'* si chiude con *due* capitoli di conclusione, così il suo capitolo finale termina con due componimenti conclusivi, (la poesia che dà il titolo al capitolo) e *Konez*. Nella prima il poeta offre una difesa lirica della propria irreprensibilità nella storia d'amore, protestando che non lui, ma ogni cosa - gli elementi, la natura, l'estate, la bellezza della sua amata - hanno contribuito a far sì che tutto accadesse: egli implica dunque che la nozione stessa di colpa è banale se riferita alla loro relazione. La poesia serve quindi come pezzo di accompagnamento alla precedente *A Elena*, in cui il poeta cerca di resistere alla tentazione di incolparla per le frustrazioni che la relazione gli ha causato. La poesia finale di *Sestra moja-Žizn'*, sostituisce il tono di lirica rassegnazione con quello di stanchezza ed esaurimento. Il poeta soccombe ancora alle familiari visioni della steppa e dell'estate, ma ora sembra volersi liberare da esse e cercare il rilassante oblio di un sonno profondo e senza sogni.

Separandosi dalla steppa e dall'estate, e quindi dalla storia d'amore che immortalati, il poeta è ora libero di staccarsi anche dal suo libro, perché anch'esso è finito. Il fatto che le poesie sull'arte e sull'artista inquadrino la prima metà del libro e poi si ritirino sullo sfondo fino all'ultimo capitolo del libro significa che esse occupano tre posizioni strategiche - l'inizio, la fine e circa

la metà - nell'unità lineare del libro. Poiché le poesie che rientrano in questi confini si riferiscono alle ambientazioni e agli stati d'animo di una storia d'amore, si potrebbe pensare che Pasternak voglia richiamare la nostra attenzione al fatto che la raccolta non ha alcuna pretese di esattezza autobiografica e cronologica ma, piuttosto, vuole descrivere una storia d'amore osservata attraverso il prisma dell'arte. In *kniga stepi* viene fornita un'ampia panoramica dell'intera vicenda e delle emozioni contrastanti che ha evocato nel poeta, insieme ai vari scenari che ha impresso nella sua memoria. I ritratti individuali degli amanti che seguono permettono al poeta di esplorare una grande varietà di argomenti: se l'amore è infatti collocato in un contesto tematico o topico nella prima metà del libro, nella seconda metà si trova invece all'interno di un contesto spaziale e temporale, e la diversità del tema cede il passo alla virtuale uniformità dell'ambientazione. Siamo condotti in una sensuale esplorazione di *una* stagione (l'estate), di *un* luogo primario (Balašov e dintorni) e di *uno* stato d'animo atmosferico (calore e afa). A voler ulteriormente sottolineare l'importanza dell'ambientazione, la struttura compositiva che racchiude le poesie di Balašov è essa stessa basata sulla manipolazione di specifiche ambientazioni e luoghi.

Vedere il poeta innamorato significa vederlo percepire le ambientazioni naturali e materiali della sua storia d'amore. L'amore lo risveglia alla natura e a tutta la vita, e il ritratto poetico che ne risulta è il suo ultimo omaggio alla passione che ha reso possibile tale ritratto: è dunque la stessa estate del 1917 con il suo calore, la sua pioggia, la sua rivoluzione in progresso, che costituisce la presenza unificante del libro. Il poeta si muove dalla città alla steppa e dalla steppa di nuovo alla città, dall'apice della passione alla sua ambivalente conclusione, e tuttavia tutti i suoi movimenti risultano sempre delimitati dall'estate stessa, proprio come il movimento di un treno è delimitato dal suo punto di partenza e dalla sua destinazione. L'estate del 1917 è lo spazio temporale in cui si dilata il libro, e il treno è il "veicolo" che rende possibile il viaggio lungo di esso. La presenza dei treni appare in maniera più evidente nelle cosiddette poesie del treno o del viaggio, *Raspad* e *Kak usypitel'na žizn'!*, anche se appaiono in modo meno evidente ma non meno significativo anche in altre poesie. Di particolare interesse è il posizionamento delle allusioni al treno attraverso il testo e il loro ruolo corrispondente come una delle sue principali forze integranti. Delle cinquanta poesie di *Sestra moja -Žizn'*, c'è almeno un fugace riferimento ai treni e/o alle fermate ferroviarie in dieci di esse: *Sestra moja -Žizn'*, *Balašov*, *Obrasez*, *Raspad*, *Mučkap*,

Popytka razluci't dušu, *Kak usypitel'na žizn'*, *U sebja doma*, *Groza momental'naja navek*, e *Konez*. È interessante notare che tra d loro ci siano anche la poesia che dà il titolo al libro, il componimento più lungo (*Kak usypitel'na žizn'!*), e la poesia finale. I lunghi viaggi in treno segnano quindi i vari punti di transizione dell'estate e della vicenda: i viaggi *verso* un dato luogo evocano poi gli inizi, i viaggi di *ritorno* evocano invece la fine. Inoltre, poiché i riferimenti alla linea ferroviaria Balašov-Tambov si verificano in quello che sembra essere il culmine della vicenda, si può dire che i treni segnano anche un ipotetico centro di tale leitmotiv. Come la maggior parte delle persone, il poeta è aperto alla riflessione e alla reminiscenza mentre viaggia: i viaggi in treno riflettono, quindi, l'intera gamma di emozioni evocate dall'estate e dalla relazione. Allo stesso modo, forniscono l'occasione per riferimenti, obliqui o diretti, alla rivoluzione. In altre parole, il treno dà accesso, in termini spaziali e contestuali, a tutti gli ambienti e gli stati d'animo dell'estate del 1917.

La fine di *Sestra moja- Žizn'* è orchestrata su diversi livelli tematici, spaziali e temporali. Coincide con la *fine* della relazione, che avviene in concomitanza con la *fine* dell'estate, che, a sua volta, coincide con la *partenza del* poeta dal luogo associato alla relazione. Inoltre, la poesia che conclude il libro, *Fine*, mostra il poeta che desidera l'oblio di un sonno senza sogni, la *fine* della coscienza: è così, dunque, che l'arte incornicia la vita di Pasternak, il cui destino di poeta, grazie alla pubblicazione di questo volume, si attesta saldo nel territorio della grandezza

3. *Analisi dei componenti scelti.*

3.1 Sestra moja- Žizn.

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнает мне.

И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью

И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Dal primo componimento preso in esame, ossia quello che dà il titolo alla raccolta *Sestra moja-Žizn*, traspare immediatamente un particolare sentimento di profonda comunanza tra l'eroe lirico, la natura e, per esteso, la vita stessa: secondo il poeta, infatti, tutto ciò che vive nel creato diventa parte integrante della vita e su di essa si plasma, assumendone forme e contorni. Per tale ragione, l'io lirico istituisce un rapporto di profonda comunanza con la vita, arrivando a creare con essa un legame profondo e consanguineo: di sorellanza, per l'appunto. Come scrive Ripellino

La lirica di Pasternak è tessuta di elementari sensazioni psichiche. Nei suoi versi, come nel campo d'un microscopio, palpita uno sconnesso formicolio di impressioni primordiali. Ed è questa sequela di sensazioni iniziali, di improvvisi stupori, di incantamenti a dare a quei versi una straordinaria freschezza, un sapore di meraviglia. Rispecchiando i riflessi più semplici della coscienza nella loro immediatezza, le immagini, inusitate, dischiudono il magico spazio di un mondo che sembra creato da poco, ancora gonfio di sonno e stillante di colori. Gli oggetti assumono una nuova solidità di contorni, come se il poeta li avesse liberati dalla muffa del tempo.⁷⁵

Tali sensazioni emergono già dalla prima quartina del componimento, in cui è presente uno degli elementi chiave della lirica Pasternakiana: la pioggia, che in molteplici sembianze scende copiosamente su gran parte dei suoi versi. NON a caso, Marina Cvetaeva affermerà che “a leggere *Sestra moja Žizn*’ si ha l'impressione di muoversi sotto una pioggia diretta.”⁷⁶ Per la stessa ragione, la poetessa definirà i componimenti del poeta simili a uno *svetovoj liven*’, un acquazzone luminoso, e osserverà ancora che “Pasternak è uno sperpero, un effluvio di luce. Un esauribile effluvio di luce...”⁷⁷ Il poeta appare dunque al contempo cubofuturista e puntinista⁷⁸ nella giustapposizione delle sue percezioni sensoriali, che, somiglianti a macchie di differenti colori, quasi si mescolano se osservate da una certa distanza. Pasternak diviene inoltre simile a una creatura che per la prima

⁷⁵ A. M. Ripellino nell'introduzione di B. Pasternak, *Poesie*, Torino, 2009, G. editore, p. XV.

⁷⁶ Nel saggio *Svetovoj liven*’, in *Epojeja* n.3, 1922, ora nel volume *Proza*, New York, 1953, p. 358.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ A. M. Ripellino nell'introduzione di B. Pasternak, *Poesie*, p. XVI.

volta osserva il mondo e di esso riesce a cogliere minuzie e mistero, adottando uno sguardo fanciullesco e profetico al contempo, che gli consentirà di intessere i suoi versi di preziose piccolezze, arsenali di metafore⁷⁹ e complesse, incessanti catene di immagini atte a conferire ai suoi componimenti un costante senso di vertiginosa progressione: il mondo del poeta è, difatti, in continua trasformazione.⁸⁰

Vi sono altri due importanti elementi tipici della poesia di Pasternak che risultano preponderanti all'interno dei versi presi in esame: il primo è il paesaggio, che assume, nel caso di questo specifico componimento, i contorni e l'asprezza della steppa, osservata attraverso il finestrino di un treno in movimento. Il secondo invece è quello degli oggetti, disseminati in gran quantità lungo il dipanarsi delle quartine: persino l'orario dei treni si carica di ancestrale sacralità, apparendo addirittura più "grandioso delle Sacre Scritture".⁸¹ Inoltre, spesso gli oggetti assumono caratteristiche proprie del mondo dei viventi: il freno e il campanello del treno su cui viaggia il poeta sono infatti rispettivamente capaci di latrare, e il cuore diventa un organo in grado di guazzare da una piattaforma all'altra e spargere nella steppa gli sportelli dei vagoni.⁸²

A. Majmieskulov⁸³ scrive che il componimento in questione si configura non più solo come titolo della raccolta, ma anche come incarnazione della stessa tematica di essa. Lo studioso evidenzia, inoltre, come soltanto le prime due quartine possano essere considerate poesia, mentre le restanti siano da considerarsi alla stregua di un racconto. Tale lettura apre la strada a considerazioni di vasta portata sulla duplice assenza dell'io lirico e delle persone ingioiellate: F Björling, nel 1976,⁸⁴ sostiene che nel verso *U staršich na eto svoi est' rezony* venga utilizzato quello che lui stesso definisce "discorso diretto improprio" al fine di creare un certo senso di indeterminatezza all'interno della poesia. I dubbi sul soggetto effettivo del componimento si intensificano poi nel già citato sesto verso, in cui lo scontro tra il punto di vista del poeta e quello degli anziani appare evidente. È facile immaginare come il poeta si rivolga qui a sé stesso: prima fingeva di unirsi alle opinioni degli anziani, ma qui dichiara di ritenere assurde le sue stesse ragioni.

⁷⁹ *Ibid*, p. XVII.

⁸⁰ *Ibid*.

⁸¹ B. Pasternak, *Poesie*, Angelo Maria Ripellino (a cura di), p. 61.

⁸² *Ibid*.

⁸³ A. Majmieskulov, *Stichotvorenje Pasternaka Obrasez//Puškin I Pasternak* cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra Moja- Žizn"*, Progress-Tradizija, 2007, p.192.

⁸⁴ *Ibid*.

Questo “gioco” di punti di vista è inoltre complicato dal fatto che la proposizione principale contenuta nel sesto verso consta inoltre di varie subordinate, che proseguono fino alla quarta strofa. Majmieskulov⁸⁵ ipotizza, allora, che questi versi siano da considerarsi come un'affermazione a due voci, poiché contengono, contemporaneamente, il punto di vista degli anziani e quello dell'io lirico. Inoltre, secondo la studiosa Pasternak vuole dare la parola ad altri non per cancellare la preponderanza dell'io lirico all'interno del componimento, ma per far risuonare con maggior forza le sue argomentazioni: l'ipotesi finale della studiosa è dunque che Pasternak l'abbia fatto per varcare gli stessi confini del linguaggio. Nell'esaminare la terza strofa, è necessario soffermarsi sulla quartina *Kogda poezdov raspisan'e/ Kamyšinskoj vetkoj čitaeš' v kupe/ Ono grandioznej svjatogo pisanja/ I černich ot pyli i bur' kanape*, poiché è stato analizzato da diverse posizioni metodologiche, per lo più strutturaliste, che ne hanno enfatizzato principalmente la semantica, piuttosto che la struttura e le voci soggettive. Lotman⁸⁶ ha notato che c'è un paragone tra l'orario dei treni (*poezdov raspisan'e*) e la sacra scrittura (*svjatoe pisan'e*), e nell'universo del poeta, in quel determinato frangente (estate 1917), l'orario dei treni (metonimia del viaggio che lo porta dall'amata e dell'amata stessa) è ben più maestoso della Bibbia. Tale iperbole viene sottolineata da un gioco di parole. *Raspisan'e* (orario) può essere letto come *pisan'e* (scrittura) con l'aggiunta del prefisso *raz-*, che nel contesto dato si carica della funzione rafforzativa che quello assume con alcuni verbi (ad es.: *chvalit'* = lodare, *raschvalit'* = lodare intensamente). Lo studioso specifica inoltre che le parole *scrittura* e *orario* non perdono il loro significato abituale nel linguaggio naturale, ma piuttosto il loro secondario si sovrappone a questo sfondo principale.

Come nota ancora Majmieskulov, il cronotopo del treno si trasforma qui in *orario* del treno: E. Farino⁸⁷, inoltre, interpreta la dualità semantica, del termine *vetka* da intendersi non solo come *ramo* della ferrovia che va a Kamyšin, ma anche come metafora dell'esistenza umana, configurandosi così contemporaneamente come percorso e simbolo di vita stessa.

Come evidenzia ancora Brojtman,⁸⁸ in questi versi è contenuta l'illusione che la steppa notturna si sia stratificata e che i confini tra cielo e terra siano stati cancellati. Lo studioso nota inoltre che la steppa stessa sembra essere pervasa dall'attività da una doppia corsa simultanea: quella del treno e

⁸⁵ Ivi, p. 193.

⁸⁶ Ivi, p.203.

⁸⁷ E. Farino, *Vvedenie i literaturovedenie*, cit. in.204 cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 204.

⁸⁸ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 204

quella dell'impaziente amore dell'io lirico. Anche lo spazio del mondo è coinvolto in un doppio movimento che capovolge l'alto e il basso: la steppa si precipita verso il treno e crolla dai suoi gradini, ma anche più in basso, verso la stella. Brojtman⁸⁹ risolve la misteriosa contraddizione tra i gerundi *migaja*, *morgaja* in contrasto col *no spjat gde-to sladko* suggerendo, nonostante la mancanza di connessione grammaticale, di associare il battito delle palpebre alla stella della strofa precedente: tale tesi, avvalorata anche da O'Connor⁹⁰, suggerisce dunque il rifiuto di una connessione grammaticale diretta, dando origine all'immagine sincretica delle stelle e dell'amata addormentata e rendendo inoltre quasi permeabili i confini tra sogno e realtà visibile e invisibile, come suggerisce l'immagine della Fata Morgana. Secondo l'interpretazione di O'Connor⁹¹, inoltre, il sincretismo si genera poiché si ha l'impressione che il poeta stia sperimentando una sensazione di espansione del cosmo, i confini tra sé stesso, il treno e l'ambiente vengono cancellati: Tuttavia, Pasternak non entra né in un'universalità astratta, incorporea, né in un'eternità impersonale, poiché il finale del poema, invece, ci riporta alla corporeità quasi grottesca di un'immagine molto terrena. *Sestra moja- Žizn*, dunque, come precisa Brojtman,⁹² rappresenta un caso di componimento a finale aperto, poiché l'azione qui viene interrotta nel momento emotivamente più intenso del lirismo.

Dal punto di vista formale, la poesia è costituita da 6 quartine, scritta in un anfibraco a quattro piedi. Delle 12 rime in essa presenti, solo 5 possono dirsi effettivamente tali, poiché le rimanenti sono imperfette: più specificamente, quelle imperfette si trovano nella prima, nella quinta e nella sesta strofa, dove ci sono la maggior parte delle allitterazioni e delle ripetizioni interne del suono. Nella prima strofa è possibile notare la ripetizione dei suoni S, Ž, e Z, S e P, nella terza invece la ripetizione dei termini *bessporno* e *rezon*.

Nella quinta strofa, la ripetizione del suono PL collega, le parole *plesnuv* e *uplyvaet*. In tutta la strofa, inoltre, ad eccezione della prima riga, vi è invece la ripetizione del suono consonante S, e consta inoltre di un interessante schema fonetico, paragonabile quasi a un accordo musicale: *migaja* e *morgaja* formano infatti una paronomasia, così come *syplet v stepi*.⁹³

⁸⁹ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 204.

⁹⁰ O' Connor, Katherine T., "Sestra moja Žizn" B. Pasternaka: kniga posle stichov, in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 204.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, p. 205.

⁹³ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 207.

Passiamo adesso a esaminare le traduzioni italiane. È possibile constatare che, per quanto riguarda gli effetti sonori, nella prima quartina Ripellino si mantiene piuttosto conforme all'originale e ricrea effetti sonori simili a quelli individuati da Brojtman nel russo, come si può notare dalla marcata ripetizione delle consonanti S e P. Il primo e il quarto verso, di questa quartina inoltre, rimano.

Il traduttore utilizza un registro piuttosto colloquiale e conforme a quello del testo originale: nel secondo verso traduce il verbo *Rasšibalas'* come *s'è frantumata*, ben rendendo l'idea dell'*andare in differenti direzioni* contenuta nel prefisso *raz-*:

Mia sorella la vita anche oggi nella piena
S'è frantumata in pioggia primaverile contro tutti,
ma le persone coi ciondoli sono altamente burbere
e pungono cortesi come serpi tra l'avena.

Anche Cicognini utilizza un registro piuttosto informale e decide di tradurre l'avverbio *vysoko* presente nel secondo verso come *dall'alto*. È possibile inoltre notare la rima alternata *primaverile/gentile* tra secondo e quarto verso e la rima imperfetta *piena/disdegna*; sebbene le ripetizioni sonore risultino meno evidenti nella sua traduzione, si nota però la ripetizione della sillaba GE nel verso finale.

Mia sorella la vita, anche oggi in piena
Si è franta su tutti in pioggia primaverile
Ma la gente inciondolata dall'alto disdegna
E come serpe tra l'avena punge gentile.

Similmente agli altri due traduttori, anche il registro utilizzato da Ferretti è piuttosto colloquiale. Nella sua traduzione e perché il termine *pioggia* viene omissso e la *vita* viene infatti trasfigurata in piena primaverile: la scelta in questione è stata compiuta probabilmente per ragioni metriche.

Da notare anche l'utilizzo del termine *brillocchi*, molto simile al russo. Numerose sono, inoltre, le ripetizioni sonore all'interno della sua traduzione, specialmente negli ultimi due versi, dominati dalle sillabe BR e dalla consonante S, onomatopeico richiamo al verso della biscia:

Mia sorella, la vita, anche oggi scroscia
-piena primaverile- addosso a ognuno,
ma chi è in brillocchi burbero la sdegna,
e, quale biscia di spiga, morde a modo.

Nella seconda quartina, Ripellino omette la ripetizione di *rezony* e *bessporno*, che sostituisce, per ragioni di equivalenza metrica con gli altri versi della quartina, col pronome possessivo *tua*:

Gli anziani hanno per questo le proprie ragioni.
Ma di certo ridicola è la tua
Che nella burrasca siano lilla gli occhi e le aiuole
E odori di umida reseda l'orizzonte.

Cicognini mantiene invece entrambe le ripetizioni e traduce, *bessporno* come *così*. È marcata, in questa quartina, l'allitterazione della liquida L:

I vecchi hanno in questo le loro ragioni.
Così, così ridicola la tua ragione
Che nel temporale sono lilla gli occhi e le aiuole
E sa di umida reseda l'orizzonte.

Ferretti rinuncia alla traduzione di *rezony* e utilizza, invece, i sinonimi *motivo* e *ragione*. Decide, oltre a ciò, di non tradurre *bessporno* e utilizzare il termine *risibile* sia per ragioni metriche che per favorire la ripetizione della R e, nell'ultimo verso, delle sillabe RE- RI. La scelta di questo termine contribuisce, inoltre, ad innalzare il registro in questa quartina, in cui la bufera, diversamente che nel testo originale e nelle altre due traduzioni, viene resa agente del discorso.

Ne avranno di certo motivo, i vecchi,
Quanto risibile è però la tua ragione:
che la bufera renda lilla occhi e aiuole,
e odori di umida reseda l'orizzonte.

Nella terza strofa, Ripellino crea un'assonanza tra i termini *vettura* e *scrittura*:

Che a maggio, quando l'orario dei treni
Leggi nella vettura di Kamyšin,
esso sia più grandioso della Sacra Scrittura
e dei divani neri di polvere e tempeste.

Cicognini adotta una soluzione piuttosto simile a quella di Ripellino e utilizza, nel quinto verso, il termine *canapè* che innalza lievemente lo stile della quartina in questione:

Che a Maggio, quando l'orario dei treni
Sulla linea di Kamyšin leggi nel vagone,
più grandioso pare della Sacra Scrittura
e dei canapè anneriti di polvere e tempeste.

La traduzione di Ferretti, invece, è marcata dalla ripetizione dei suoni TR e S. La traduttrice tra quarto e quinto verso crea una rima imperfetta tra *Scritture* e *bufere*:

Che a Maggio, quando in treno leggi l'orario
Della tratta di Kamyšn, ti appaia
Grandioso più delle Sacre Scritture,
più dei sedili neri di polvere e bufere.

Nella quarta strofa Ripellino crea un enjambement tra primo e secondo verso per conferire maggiore continuità al verso e il *si dolga* che utilizza nell'ultimo verso della strofa innalza lievemente il registro del linguaggio:

Che appena il freno, latrando, s'imbatte
nella placida gente dei campi in una vigna sperduta,
guardino dai divani se non sia la mia stazione

e il sole, calando, si dolga con me.

Cicognini, nella sua traduzione, compie molte scelte lessicali simili a quelle di Ripellino, com'è possibile evincere dall'uso dei termini *latrando*, *vigna sperduta* e *calando*:

Che appena il freno, latrando, incrocia
i miti campestri di una vigna sperduta
dai divani guardano se non è mia la fermata,
e il sole, calando, mi compiangi.

Ferretti utilizza il termine *mi compiangi* che innalza lievemente il linguaggio della strofa in questione:

Che appena il freno incappa, con un latrato,
nei quieti villici, col loro vino rustico,
dai divani guardino se è la stazione giusta,
e nel calare il sole mi compiangi.

Non vi sono particolarità linguistiche, metriche o di registro da segnalare nella quarta e nella quinta strofa, che verranno riportate qui di seguito per agevolare la lettura e il confronto.

Si legge, nella versione di Ripellino:

E spruzzando per la terza volta, nuota via il campanello
Con scuse incessanti: mi rincresce, non è questa.
Sotto la tendina soffia la notte che brucia,
e la steppa crolla dai gradini che salgono a una stella.

Sfavillando, ammiccando, chi sa dove dormono dolcemente
E come fata morgana l'amata riposa,
mentre il cuore, guazzando per le piattaforme,

sparge nella steppa gli sportelli dei vagoni.

In quella di Cicognini:

E per tre volte guizzando, scivola via il campanello
In un profluvio di scuse: spiacente, non è qui.
Oltre la tendina alita la notte rovente
e la steppa rovina dai gradini incontro alle stelle.

Scintillando, ammiccando, ma dormono dolci sonni
E come fata morgana l'amata dorme
Mentre il cuore, guazzando per le banchine,
gli sportelli dei vagoni disperde nella steppa.

Infine, in Ferretti:

Al terzo squillo salpa il campanello.
È tutto scuse: mi spiace, non è questa.
Dietro la tenda alita, riarsa, la notte
E dalla scala alla stella ruzzola la steppa.

Rilucono, ammiccano, ma dormono beate.
Fata morgana in sonno è anche la mia diletta,
nell'ora che il cuore sciaborda alle banchine
e sparge di sportelli di vagoni la steppa.

Dalla comparazione delle traduzioni si deduce, quindi, che tutti e tre i traduttori hanno deciso di adottare, analogamente al testo originale, un registro linguistico piuttosto medio-colloquiale: in linea di massima, nelle traduzioni prese in esame sono assenti, infatti, termini aulici o particolarmente altisonanti.

Per quanto riguarda gli espedienti retorici e di suono in particolare, tutti e tre i traduttori (Ripellino e Ferretti in particolare) riproducono molte delle allitterazioni e delle assonanze presenti nel testo originale, com'è possibile constatare dall'analisi delle prime due quartine, in cui sono presenti molte ripetizioni sonore.

È inoltre emersa dall'analisi la particolare attenzione di Ferretti alla scansione metrica del testo: la traduttrice traduce infatti in endecasillabi sciolti, e per tale ragione compie spesso scelte semantiche e sintattiche che, oltre ad essere in linea col registro utilizzato, le consentano anche di mantenere la precisione della scansione metrica: si pensi, ad esempio, all'utilizzo dell'inciso *piena primaverile* nel secondo verso della prima quartina.

3.2 Iz suever'ja

Коробка с красным померанцем —
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!

Я поселился здесь вторично
Из суевья.
Обоев цвет, как дуб, коричнев
И — пенье двери.

Из рук не выпускал защелки.
Ты вырывалась.
И чуб касался чудной челки
И губы — фиалок.

О неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник
Апрелю: «Здравствуй!»

Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула.

La poesia *Iz suever'ja*, è costruita sull'alternanza di giambi lunghi (a quattro piedi) e corti (due piedi). Come evidenzia Brojtman⁹⁴, sin dalla prima quartina vengono poste primo piano immagini riconducibili alla morte: lo studioso evidenzia, inoltre, come anche in questo componimento i complessi sonori e semantici di Pasternak non siano sparsi, e il motivo della morte sia accentuato non solo a livello lessicale (*grob, morga*), ma anche a livello sonoro per la ripetizione delle combinazioni “*MOR, MER, MAR*. (pomeranzem, kamorka, nomera, marat'sja, morga, korobka) e delle sillabe ROB (*korobka-grob*). Come risulta evidente già nel primo verso: la *kamorka* è infatti legata alla morte, poichè vuota e priva di vita. L'io lirico, inoltre, come si evince dall'uso del verbo

⁹⁴S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 264.

poselilsja, non abita, qui ma vi si è solo temporaneamente sistemato.⁹⁵ La figura femminile presente nella poesia appare sulla soglia della camera in questione solo nella terza strofa, e il primo contatto con l'altro" (ossia l'io lirico che qui non è nominato, ma si esprime solo al maschile) è quasi violento e spaventoso.⁹⁶ La *neženka* (e qui notiamo, ancora una volta la ripetizione del suono *ž* nei versi *o neženka, vo imja prežnik*) viene accomunata, nell'ultima quartina, a una vestale: Brojtman nota, come la simbologia eterea e delicata di questa figura sia in contrasto con le caratteristiche terrene degli oggetti presenti all'interno del componimento (*pomeranez, dub, fialki, podsnežik*): lo studioso sottolinea inoltre che tutti questi oggetti appartengono al piano naturale, inseparabile da quello spirituale, e rappresentano non il quotidiano, ma il piano comparativo dell'immagine.⁹⁷ Sullabase di queste considerazioni, è possibile affermare che questa poesia è costruita anche su una sorta di parallelismo, il cui secondo termine di paragone non è però la natura in sé e per sé, ma la natura che assume i contorni di metafore che pongono sullo stesso piano la casa e l'anima.⁹⁸ Davanti al lettore, dunque, si pone un mondo creato una seconda volta, come si evince dalla seconda strofa, in cui il poeta afferma, appunto, di essersi stabilito nuovamente in quella camera per scaramanzia. Nella quarta strofa l'atteggiamento dell'eroina è completamente differente rispetto a quello assunto in precedenza: le situazioni descritte, quindi, sono separate da una profonda e significativa distanza temporale. La prima e la seconda situazione descritta sono posti infatti in rapporto di trascendenza reciproca e rappresentano, rispettivamente, morte temporanea e una rinascita: questa metamorfosi non è vissuta solo dall'eroe, ma anche dall'eroina. A proposito di quest'ultima, Farino⁹⁹ suggerisce la presenza di un "gioco sonoro" in Pasternak e sull'uso del termine *vestalka*: *virgins/sanctae_vestalka e virga- vetka e conclude*: - "La vestale è un equivalente della ragazza e reca con sé l'incarnazione dell'anima e dell'ispirazione poetica. La *neženka vestalka*, alla fine del componimento, non si configura però più come tale: è proprio questa la trasformazione che suggerisce una sorta di rinascita, sperimentata, come accennato in precedenza, da entrambi i protagonisti della poesia: la vita dell'io lirico, infatti si rivela essere un libro da cui l'amata cui

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 265.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 266.

soffia via la polvere – e il libro in questione, ipotizza Brjotman, potrebbe essere proprio *Sestra moja- Žizn*.

Dal punto di vista formale, come evidenzia Vukanovič¹⁰⁰, è possibile notare che nella prima strofa vi sono ripetizioni sonore qui di seguito evidenziate:

Korobka s krasnym pomeranzem –

Moja kamorka,

O ne, ob nomera ž matratsja

Po grob, do morga!

Le parole korobka e kamorka formano inoltre una coppia minima, mentre le parole grob e morga creano una paronomasia grazie alla ripetizione delle sillabe GRO e ORG: Pasternak combina dunque parole diverse nell'etimologia, ma vicine nel significato: bare e obitori.

La studiosa prosegue analizzando la prima riga della terza strofa, in cui le ripetizioni di consonanti con vocali diverse:

I ruk ne vypuskal saščelki.

E' possibile, inoltre, segnalare qui la presenza della rima le parole del primo e del secondo verso: saščelki, čelki.

Passando all'analisi delle traduzioni italiane, è possibile notare che nella prima quartina Ripellino non mantiene la stessa alternanza metrica del testo originale, ma si attiene al registro piuttosto colloquiale in esso utilizzato. Egli riproduce in maniera analoga le ripetizioni sonore presenti nel testo originale, e, grazie alla somiglianza sonora dei termini bare e obitori, ottiene un effetto simile alla paronomasia presente nell'ultimo verso della quartina:

¹⁰⁰ E. P Vukanovič, *Zbykovaja faktura stichotvorenij sbornika "Sestra moja-Žizn" – B.L Pasternaka*, Russian Language Journal, 1971, p.73

Scatola con una rossa melarancia

È la mia cameretta.

Oh non imbrattarsi nelle stanze d'albergo

Sino alla bara, sino all'obitorio!

Anche Cicognini, similmente a Ripellino, mantiene un registro analogo a quello del testo originale, pur non rifacendosi allo stesso sistema metrico. Il registro, in questa strofa, viene reso particolarmente colloquiale dalla quasi scherzosa espressione *non vale* insudiciarsi presente nel terzo verso, immediatamente seguito, però dal verbo *insudiciarsi*, appartenente a un registro lievemente più alto *mah, io francamente non capisco bene questo “non vale”*: “*non vale la pena*”, *forse?*; la scelta del termine *tomba*, inoltre, impedisce il ricrearsi dell'effetto sonoro presente nel testo originale, e le ripetizioni di suono risultano meno marcate:

Scatola con una rossa melarancia

È la mia stanzetta.

Oh, non vale insudiciarsi nelle stanze d'albergo

Fino alla tomba, fino all'obitorio!

Ferretti sceglie, invece, di tradurre il titolo della poesia come *scaramanzia*, differentemente dagli altri due poeti, ben rendendo la sfumatura di significato contenuta nei versi originali.

La traduttrice riproduce abbastanza fedelmente l'alternanza di versi brevi e lunghi presenti nell'originale e mantiene un tono piuttosto colloquiale, come si evince dall'utilizzo del termine *stanzuccia*, che connota la stanza in questione di una sfumatura affettuosa. Come nel russo, Ferretti omette il verbo *essere*, per ricreare la stessa accentuazione del verso originale. Nel terzo verso Ferretti predilige l'uso dell'aggettivo *lerce* in riferimento alle camere, che ben rende la sensazione di squallore che aleggia nel testo russo e le permette, inoltre, di dar vita a un endecasillabo, in conformità col primo verso della quartina. pur non ripetendo le figure di suono, ricrea l'allitterazione presente nel testo originale attraverso l'accostamento di *bare* e *obitori* nell'ultimo verso.

Scatola con una rossa melarancia-

La mia stanzuccia,
non certo lerce camere d'albergo
(*bare, obitori!*)

L'alternanza metrica dei versi viene rispettata da Ripellino nella seconda quartina, in cui il traduttore ricalca in maniera abbastanza pedissequa l'ordine dei costituenti del testo originale. Non vi sono qui particolari espedienti retorici da segnalare, e anche il registro rimane piuttosto colloquiale:

Mi sono stabilito qui di nuovo
Per superstizione.
Il colore delle pareti è marrone come una quercia
e mi canta la porta.

Anche in Cicognini l'alternanza tra versi lunghi e versi breve risulta qui particolarmente evidente, e il registro si mantiene analogo a quello utilizzato nella prima quartina. La traduttrice, diversamente da Ripellino, utilizza nel primo verso, l'espressione *ho preso alloggio qui di nuovo*. Non vi sono particolari espedienti retorici da segnalare.

Ho preso alloggio qui di nuovo
Per superstizione.
La tappezzeria ha il colore marrone della quercia
E – la porta canta.

Ferretti prosegue nella traduzione della seconda quartina servendosi di un registro analogo a quello utilizzato in quella precedente. La traduttrice trasla *vtorično*, nuovamente, nell'espressione *è un ritorno*: conseguentemente, l'espressione *per scaramanzia* diviene nella sua traduzione un aggettivo riferito a questo sostantivo, che le permette di rispettare la scansione metrica adottata sin dalla prima quartina:

Alloggio nuovamente qui, è un ritorno,
e- scaramantico.

Tappezzeria color bruno quercia,
porta che canta.

Nella terza quartina Ripellino innalza lievemente il registro, come si può notare dall'uso del desueto sostantivo *nottolini* e del verbo *sgusciare*. Il traduttore, inoltre, ripete anche nella traduzione

l'anaforico e presente nell'originale:

Non mi lasciavi sfuggire di mano i nottolini,
tu sgusciavi,
e il mio ciuffo sfiorava la tua bizzarra frangetta
e le labbra, le viole.

Il registro colloquiale utilizzato da Cicognini risulta qui particolarmente evidente dall'uso dall'aggettivo *stramba*; la traduttrice, inoltre aggiunge il possessivo *tue* davanti al sostantivo *labbra* e mantiene anch'essa l'anaforico *e*:

Non ho lasciato andare il chiavistello,
Tu ti divincolavi,
e il mio ciuffo sfiorava la tua stramba frangetta
e le tue labbra – le viole.

Anche il registro utilizzato da Ferretti in questa quartina risulta abbastanza colloquiale. Per ragioni di equivalenza metrica, inoltre, la traduttrice, utilizza un'ellissi verbale nel terzo verso, così come l'articolo e i pronomi possessivi tra i sostantivi *viole e labbra*, conferendo così un lieve effetto di vaghezza ai versi in questione:

Io non mollavo il saliscendi alla porta,
tu scantonavi.
Contatto tra il mio ciuffo e la mia frangia,

tra viole e labbra.

Nella penultima quartina, Ripellino traduce *neženka* col piuttosto datato termine *vezzosa*, mentre utilizza, nel resto della quartina, un registro piuttosto letterale. Non vi sono qui particolaritiespedienti retorici da sottolineare.

O *vezzosa*, in nome di quelli di prima
Anche questa volta il tuo
Abbigliamento cinguetta come un bucaneve
“Buon giorno” all’aprile!

Cicognini, similmente, traduce questa quartina in maniera piuttosto letterale e crea l’anaforico ripetizione del termine *volta* tra primo e secondo verso:

O mia tenera, in nome di una volta
anche questa volta le tue
vesti cinguettano come un bucaneve
all’aprile “Buongiorno”!

Molto meno letterale è, invece, la traduzione di Ferretti, che, per mantenere una scansione metrica uniforme, crea un enjambement tra secondo e terzo verso. La traduttrice si serve inoltre di un’assonanza tra i termini *allora* e *ora* nei primi due versi e utilizza un francesismo servendosi del termine *mise*. Il discorso diretto presente nel testo originale viene inoltre qui omesso e l’assonanza tra *benvenuto* e *bucaneve*, spostata alla fine della quartina per ragioni metriche:

In nome di quel nostro allora, cara,
anche ora la tua mise
dà il benvenuto ad Aprile:
è un bucaneve.

Nell'ultima strofa il registro utilizzato da Ripellino si mantiene ancora piuttosto colloquiale: egli crea inoltre una rima tra primo e terzo verso (*scaffale/vestale*). E un'assonanza tra i termini *scaffale* e *vestale*.

È peccato pensare che tu non sia una *vestale*:
sei entrata con una sedia,
hai presa la mia vita come da uno *scaffale*
e ne hai soffiata via la polvere.

Cicognini utilizza la medesima assonanza, ma non ricrea la rima presente nell'originale. I primi due versi della sua traduzione sono molto simili a quelli di Ripellino, mentre gli ultimi due si differenziano per l'uso de termine *palchetto* e del verbo *afferrare*, molto più perentorio:

È peccato pensare che non sei una *vestale*:
sei entrata con una sedia,
come da un *palchetto* hai afferrato la mia vita
e hai scosso via la polvere

Nella traduzione di Ferretti è possibile invece notare, ancora una volta, l'omissione del verbo *essere* nel secondo verso.

È peccato pensarlo – non sei una *vestale*:
entrata con una sedia,
come da uno *scaffale* hai preso la mia vita
e ne hai soffiato via la polvere.

3.3 Složa vesla

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о погоди,
Это ведь может со всеми случиться!

Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

Это ведь значит – обнять небосвод,
Руки сплести вокруг Геракла громадного,
Это ведь значит – века напролет
Ночи на шелканье славок проматывать!

Il componimento preso in esame fa parte del cosiddetto “ciclo della barca”, in cui ricorre, per l'appunto, l'immagine di due amanti su una barca: benché il “quando”, in questa poesia, non sia definito da contorni netti, i primi versi suggeriscono un'ambientazione estiva che fa da cornice a un idilliaco quadretto, sebbene l'aspra sonorità di alcuni versi sembri talvolta in contrasto con ciò che in essi viene descritto. Come evidenzia Brojtman¹⁰¹, però, a differenza degli altri componimenti facenti parte del ciclo in questione, qui i due amanti sperimentano la discesa in terra, che si configura quale punto più alto della loro esperienza amorosa; i due amanti, inoltre, “vivono” nella poesia ma allo stesso tempo non sono presenti in essa, poiché non sono mai descritti e nessun verbo presente nei versi fa riferimento alle azioni compiute. La loro presenza è infatti da ricercarsi nelle metonimie e nelle parti del corpo descritte nella poesia, ossia il petto sonnolento, le clavicole e i gomiti sfiorati dai salici; gli amanti vengono, dunque, accomunati alla natura, alle stelle e all'universo (si pensi al riferimento alla costellazione di Eracle) a tutto ciò che porta il segno della vita. Una lettura attenta di questi versi permette di coglierne la raffinatezza delle immagini,

¹⁰¹ S. N Brojtman, *Poetika knigi Borisa Pasternaka “Sestra moja žizn’ ”*, Progress-Tradizii, 2007, p. 302.

dell'eufonia e della struttura della versificazione: è questa, infatti, una composizione in cui i diversi espedienti poetici contribuiscono alla creazione di una poesia molto densa e piena di significati, caratteristica del primo periodo di Pasternak. Niels Åke Nilsson, che esamina il motivo della barca sullo sfondo della poesia romantica e simbolista, ha dimostrato che questo componimento è contemporaneamente una continuazione della tradizione e una sfida ad essa: secondo lo studioso, infatti, egli eredita dalla tradizione la struttura del componimento, costituita da una descrizione nella prima strofa e un commento ad essa nelle due quartine successive.¹⁰²

All'inizio del componimento, il poeta si trova in barca con la sua amata e il ritmico ondeggiare richiama il palpito del suo cuore di innamorato. Da qui l'uso metaforico di "battere", usato per la barca, e il petto addormentato come traslazione dello specchio d'acqua. L'identificazione tra corpo umano e mondo circostante sembra risonare nell'allitterazione delle consonanti presenti nel primo verso (*lodka kolotit'sja v sonnoj grudi*), il cui suono, oltre a rendere più incalzante il ritmo del componimento, ricorda vagamente quello prodotto dal movimento della barca e, per esteso, dal cuore dell'io lirico. Risulta dunque immediatamente chiaro che Pasternak tenta di instillare nel lettore la consapevolezza della profonda connessione tra l'uomo, la realtà che lo circonda e la vita in tutte le sue manifestazioni: non esiste, per il poeta, alcun confine tra esseri viventi e non, poiché tutto è vita e tutto di essa fa parte. Lo stesso pensiero viene rimarcato nel verso successivo, in cui Pasternak si serve di due tecnicismi, rispettivamente di anatomia umana e nautica, per descrivere i salici che baciano contemporaneamente clavicole (*ključici*) e scalmi (*uključiny*): ancora una volta, il poeta utilizza un espediente sonoro, utilizzando appositamente parole dal suono molto simile e rendendo, in tal modo, il processo di identificazione tra i due oggetti molto differenti percepibile anche a livello fonetico. In questi primi due versi si intensifica inoltre l'atmosfera romantica creata nell'incipit della poesia, che si infrange però alla fine del terzo a causa di un prosaico *pogodi* (*aspetta*): questa tecnica viene utilizzata da Pasternak per cambiare improvvisamente l'umore del lettore, alterandone l'equilibrio prima che questo abbia avuto il tempo di stabilirsi. È possibile inoltre che l'io lirico, travolto da una sensazione di armonica pienezza e comunanza col creato, con quel *pogodi* si rivolga al suo stesso cuore e che le due strofe successive vengano pronunciate dal poeta stesso che, nel tentativo di definire l'emozione potente che riempie i due

¹⁰² Niels Åke Nilsson (1959) *Life as ecstasy and sacrifice two poems by Boris Pasternak*, Scando-Slavica, 1959, p. 183.

amanti, decide di servirsi di procedimenti metonimici in cui associa, ancora una volta, elementi terreni ad elementi più alti.

Dal punto di vista formale contribuisce, inoltre, all'intensificazione del cambio di atmosfera anche la sostituzione della rima femminile presente nella prima strofa con quella dattilica nelle due successive.¹⁰³ Ci troviamo, successivamente, in presenza di varie ellissi: alcune parti della situazione descritta vengono omesse, e il lettore è chiamato a completarle da solo.

Složa vesla, grazie ai climax e ai subitanei cambiamenti di atmosfera, si configura dunque come perfetto esempio dello stile poetico Pasternakiano, poiché coesistono in questi versi, una moltitudine di sentimenti e sensazioni in contrasto tra loro. Come sottolinea infatti ancora una volta Brojtman¹⁰⁴, tali giustapposizioni pongono amore, creatività e azione in rapporti di "corrispondenza", utili a determinare la struttura figurativa della poesia. Molti studiosi hanno dedotto conclusioni simili a partire dalla prima quartina del componimento:

Lodka kolotit'sa v sonnoj grudi
Ivy navjazali, zelujut v ključizy,
v lotki, v yključizy – o pogodi,
eto ved' možet so vsjakim slucit'sja!

a proposito della quale Nilsson¹⁰⁵, ad esempio, parla di un mondo in cui tutto sembra coesistere sullo stesso piano. Sinjavskij¹⁰⁶ e Katkov¹⁰⁷ affermeranno invece che l'intero componimento poggia su una struttura che si sovrappone al mondo esterno abbracciando così l'universo, e che il miscuglio di clavicole e scalmi può essere letto, più che come una metafora, come un'vera e propria identificazione di una donna con una barca.

Un principio simile viene mantenuto per tutta la poesia: lo si percepisce, in particolare, dall'ultima strofa, in cui il bacio concreto di labbra con altre labbra viene infatti scambiato con una proiezione verso l'enormità del creato, e l'abbraccio amoroso finale si trasfigura successivamente in abbraccio cosmico, teso all'intera volta celeste.

¹⁰³ S. N. Brojtman, *Poetika...*, p. 302.

¹⁰⁴ *Ivi*, p.303.

¹⁰⁵ Nils Åke Nilsson, *Life as ecstasy...*, p. 183.

¹⁰⁶ A. Sinjavskij cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 304.

¹⁰⁷ G. Katkov, cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p.304.

È importante inoltre soffermarsi sul registro utilizzato da Pasternak in questi versi: come evidenzia Nilsson¹⁰⁸, il termine posto in posizione incipitaria nel componimento, *lodka*, è di uso molto comune e quotidiano, tanto da suonare quasi come una sfida ai simbolisti, che erano soliti servirsi di vocaboli nettamente più suggestivi e altisonanti. Lo studioso sottolinea inoltre come egli suole inoltre utilizzare inserire termini poetici piuttosto tradizionali ("bacio", "lillà", "stelle") in contesti colloquiali e ordinari, creando un certo scambio di tensioni associative, in cui la formalità di termini "poetici" viene spezzata (e, se vogliamo, anche contaminata) dal registro di parole di uso più comune. Il bacio nel secondo verso di *složa vesla*, ad esempio, è in opposizione ai salici e a termini molto prosaici, come le clavicole, gli scalmi e i gomiti, così come i lillà nella strofa successiva sono bilanciati dalle più semplici margherite e, nell'ultimo verso alle stelle viene associato il verbo "barattare", insolito per il contesto descritto. Pasternak rivela, in questo aspetto, diverse similarità con i giovani poeti russi che scrissero dopo il 1910 e, reagendo al pomposo linguaggio metafisico dei simbolisti, si spinsero all'estremo opposto, introducendo, nei loro componimenti, anche parole ed espressioni brutali, scioccanti e volgari. Egli, in ogni caso, non osò mai spingersi in là come fecero alcuni futuristi la sua poesia non è affatto uno "schiaffo al gusto corrente": al contrario, Pasternak ne amplia i confini tradizionali, facendo pulsare, al suo interno, i luoghi comuni della vita e rendendoli poetici.

Per una comprensione più profonda del componimento in questione risulta necessario, inoltre, soffermarsi sull'eufonia e sugli espedienti sonori utilizzati all'interno di questi versi, poiché contribuiscono a evidenziarne la struttura e stimolare l'emotività e l'immaginario del lettore.

Nello specifico caso di *Složa vesla*, è possibile constatare che tutti i versi della prima strofa sono costruiti sulla ripetizione di una determinata vocale: il primo verso che descrive il movimento della barca e gli amanti sonnolenti è caratterizzato, oltre che dall'allitterazione citata in precedenza, anche dalla ripetizione della vocale O (*lodka kolotit'sa v sonnoj grudi corregga la traslitterazione*), mentre il verso successivo è costruito sulla ripetizione dei suoni I,Y,U e U palatalizzata (*Ivy navjazali zeluyt v klyučizy, v lotki, v uklyučizy*).

Tali ripetizioni vocaliche, unite all'incedere del ritmo dattilico, conferiscono un maggiore senso di continuità e alla situazione descritta. È possibile notare inoltre che, nel primo verso, l'atmosfera di sognante quiete creata dal ritmo ondeggiante della barca viene in qualche modo incrinata dalla

¹⁰⁸ Nils Åke Nilsson, *Life as ecstasy...*, p. 183.

ripetizione dissonante sillabe TKA – KA e LOD – LOT che, come già accennato in precedenza, ricordano il ritmo delle onde, sulle fiancate dell'imbarcazione e il battito del cuore degli amanti. Anche nel verso in cui viene descritto il bacio dei salici sono presenti simili dissonanze: KL – KL, C – Č, mentre nel terzo verso della strofa successiva (*roskoš krošeny romaški v rose*) suona evidente la ripetizione delle consonanti S – Š. È però importante specificare che, sebbene Pasternak sia stato accusato più di una volta di aver sacrificato la chiarezza espressiva a favore dei complessi espedienti sonori di cui è solito servirsi, egli intenda, attraverso essi, legare ancora più strettamente alcuni concetti tra loro e creare nuove possibilità di corrispondenze e associazioni.

Prima di passare a considerazioni riguardanti la traduzione italiana del componimento in questione, è interessante notare che il titolo stesso della poesia rimanda alle espressioni russe *složít veščí*, riordinare le cose, e *složa ruki*, a braccia conserte: Ripellino e Cicognini optano per la traduzione letterale *Deponendo i remi*, mentre Ferretti, rifacendosi alla seconda espressione citata in precedenza, propende per *A remi conserti*.

Attenendosi al testo originale e servendosi di un registro piuttosto colloquiale, Ripellino lascia il termine “barca” in posizione incipitaria e decide di tradurre il verbo *kolotit'sa* con l'italiano *palpita*, riuscendo così a rafforzare la sensazione di fusione tra il movimento della barca e il cuore dei due amanti. Il traduttore, inoltre, riproduce l'allitterazione presente nel primo verso scegliendo di tradurlo come “una barca palpita nel petto sonnolento”: è possibile dunque notare le ripetizioni delle consonanti P e T, oltre che delle sillabe PA e PE, che conferiscono un incedere piuttosto ritmato al verso. Il ritmo sembra poi rallentare nei versi successivi, in cui il traduttore si serve delle allitterazioni coi suoni S, C e Q. Anche l'effetto di interruzione creato dal *pogodi* russo risulta ben riprodotta tramite l'uso del colloquiale *aspetta*:

Una barca palpita nel petto sonnolento
strapiombano i salici, baciano sulle clavicole,
sugli scalmi, sui gomiti – oh, aspetta,
questo può accadere a chiunque!

Anche Cicognini, analogamente a Ripellino, opta per un linguaggio piuttosto colloquiale, sebbene l'incedere del verso risulti, nella sua traduzione, meno serrata rispetto all'originale. La traduttrice

compie, inoltre, nella traduzione di “palpita”, di “aspetta” e dell’ultimo verso della strofa, scelte lessicali molto simili a quelle di Ripellino:

La barca palpita nel petto addormentato
I salici pendono e baciano sulle clavicole,
sui gomiti, sugli scalmi – oh, aspetta,
questo può accadere a chiunque!

Nella sua traduzione, Ferretti utilizza un registro lievemente più alto rispetto al testo originale e agli altri due traduttori, come si intuisce, nel secondo verso, dalla scelta dell’aggettivo *penduli* e dell’espressione *un momento*, meno enfatica e colloquiale dell’*aspetta* utilizzato dagli altri due traduttori. Le scelte di Ferretti possono essere giustificabili alla luce di una forte volontà di aderenza a una scansione metrica precisa, serrata e regolare; dal punto di vista della sonorità, invece, la traduttrice opta, nel primo verso, per una soluzione di tipo analogo a quella di Ripellino, riproducendo, oltre all’allitterazione consonantica, anche quella della vocale O. (*barca che dondola nel grembo in sonno.*) Il ritmo della versificazione viene ulteriormente rafforzato, nella sua traduzione, anche grazie all’anaforico *baciano* ripetuto due volte e all’allitterazione delle consonanti S, M, Q e CH.

Barca che dondola nel grembo in sonno,
salici penduli: baciano scapole,
baciano scalmi e gomiti – un momento,
questo è qualcosa che capita a tutti.

Nella seconda strofa Ripellino mantiene, analogamente alla quartina iniziale, un registro abbastanza colloquiale; il traduttore sceglie di riprodurre le anafore presenti nel testo russo, disseminando accuratamente lungo i suoi versi termini in cui è presente la liquida L, quasi per conferire a questi ultimi un ulteriore senso di mollezza. Il traduttore decide, inoltre, di non riprodurre l’allitterazione presente nel terzo verso russo (*roskoš krošenoj romaški v rose*) e di riprodurla, grazie alla ripetizione delle consonanti B e L nel quarto della sua traduzione:

Di questo s'allietano tutti nelle canzoni.

Questo vuol dire cenere di lilla,
sfarzo di margherite sbriciolate nella rugiada,
labbra e le labbra barattare con le stelle!

Anche Cicognini, eccetto che per il *fasto* del terzo verso, mantiene lo stesso registro utilizzato nella prima quartina e opta, diversamente da Ripellino, per l'utilizzo dell'allitterazione delle consonanti R e T. La traduttrice aggiunge, nel secondo verso, un *pure* assente nel testo originale, probabilmente per compensare l'accentuazione e la lunghezza del verso in questione, che risulterebbe altrimenti troppo breve, oltre che molto meno enfatico:

Questo tutti consola nel canto.
Vuol dire pure cenere di lilla,
fasto di margherite sparpagliate nella rugiada,
labbra e labbra barattate con le stelle.

Similmente a Cicognini, Ferretti opta, nella traduzione della quartina in questione, per la più stridente ripetizione della liquida R, conferendo così maggiore enfasi all'incedere della strofa, marcata dall'allitterazione del suono in questione: inoltre, al fine di riprodurre la stessa allitterazione presente del verso russo, decide di tradurre il termine *romaška* come *matricaria*. La scelta di un termine piuttosto specifico e differente dal più comune *margherite* si ripercuote, in questo caso, non solo sulla sonorità dei versi, ma anche sullo stile, che risulta così lievemente innalzato sia rispetto al testo originale che alle scelte degli altri due traduttori:

Questo è il conforto di tutti, nel canto.
la cenere del glicine, lo sfarzo
Di matricarie macerate in rugiada,
e labbra e labbra a baratto con le stelle.

L'ultima strofa, in Ripellino, pur essendo molto meno ritmata della precedente, rende chiara la sua volontà di riprodurre l'anaforico *eto ved' značit'* e la serie di allitterazioni presenti in russo. Il verbo *avvicchiarsi*, molto più poetico e altisonante del colloquiale *obnjat'* presente nel testo originale e probabilmente scelto sia per il suo valore immaginifico che per il suo riferimento al termine *firmamento*. È possibile affermare che questo innalzamento di stile venga in un certo qual modo bilanciato dalla traduzione del termine *slavok* (letteralmente *di capinere*) con il più comune e noto termine *allodole*:

Questo vuol dire avvicchiarsi al firmamento,
stringere tra le braccia il gigantesco Eracle,
questo vuol dire per interi secoli
dissipare le notti per un canto di allodole!

Cicognini costruisce invece un altro tipo di anafora, rinunciando a ripetere il *questo vuol dire* utilizzato da Ripellino. Differentemente da quest'ultimo, Cicognini traduce il verbo *obnjat'* col più colloquiale e conforme all'originale *abbracciare*, mantenendo così una certa organicità stilistica con la traduzione delle quartine precedenti. La traduttrice, aggiunge inoltre per mantenere l'accentuazione e conferire enfasi al penultimo verso, un *pure* assente nel testo originale e traduce fedelmente il termine *slavok* presente nell'ultimo verso come *capinere*, differentemente da Ripellino:

Questo vuol dire abbracciare il firmamento,
cingere tra le braccia Eracle immenso,
vuol dire pure, per secoli interi
dissipare le notti per un trillo di capinere!

Ferretti, nell'ultima strofa, decide di rinunciare parzialmente all'anafora presente nel testo originale, scegliendo invece di utilizzare il rafforzativo *proprio* all'inizio del primo verso, che non solo conferisce enfasi al verso in questione, ma le permette di conferire un andamento organico e regolare alla versificazione della sua traduzione. Dal punto di vista del registro, anche Ferretti utilizza il termine *capinere* all'interno della traduzione, e innalza lo stile della quartina traducendo

l'espressione colloquiale *veka naprolet* col più solenne e altisonante *nei secoli dei secoli*, che conferisce una portata quasi biblica ai versi in questione e sembra voler sancire, oltre alla conclusione del componimento, anche l'importanza delle rivelazioni che il poeta ha ricevuto in questi versi:

È proprio questo – il firmamento cingere,
braccia che serrano un Eracle immane.
Questo – nei secoli dei secoli: lo scialo
di notti al richiamo delle capinere.

È possibile affermare, dunque, che le scelte stilistiche di Ripellino rifanno, in generale, a uno stile piuttosto colloquiale, come quello del testo originale: a fronte di una metrica perfetta, il traduttore predilige la chiarezza dello stile e le ripetizioni di suono, che spesso ricrea con effetti simili a quelli del testo originale. Anche Cicognini predilige un registro piuttosto colloquiale e non fa largo uso di allitterazioni, mentre Ferretti dimostra una maggiore volontà di attenzione alla metrica e utilizza una commistione di stili: nella sua traduzione, infatti sono spesso presenti termini appartenenti a sfere stilistiche differenti da quella quotidiana.

3.4 Pro èti stichi.

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудаществ, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месь,
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,

Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут окунал

In questi versi, scritti nell'estate del 1917, vi è una profonda volontà ricerca dell'identità delle cose: Pasternak accosta tra loro termini carichi di significati e vibrazioni differenti, riuscendo così ad abolire così lo scarto tra piani differenti e riesce a dar vita a immagini vivide e complesse. In questo componimento si parla, di poesia che sta sui marciapiedi, abbandonata come un pezzo di vetro illuminato dal sole, e di versi frantumati, che interessano al soffitto agli angoli umidi.

La poesia in questione non ha dunque alcun legame diretto con la contingenza terrena e, pur ponendosi scopi elevati, non necessariamente attinge il suo registro a sfere alte; il linguaggio utilizzato da Pasternak non appartiene infatti a un registro eccessivamente elevato, e lo stesso poeta, che alla fine del componimento ricorda di aver fumato con Byron e bevuto con Poe, sembra essere in grado di viaggiare attraverso lo spazio il tempo. Egli si trova, dunque, al di fuori del tempo e dello spazio e si colloca all'interno di un sistema di riferimenti che non è quello dell'uomo immerso nella convivialità e nella storia: vive piuttosto nel cosmo, in una dimensione in cui arte e natura si fondono indissolubilmente.

Commenterò, a tal proposito, Ripellino:

In un tempo si poesia tribunesca e pugnace Pasternak rimase in disparte e come smarrito. C'era in lui quasi un'incapacità fisica di accogliere il nuovo ordinamento. UN bisogno di solitudine, un acceso individualismo gli impedivano di conformarsi alle prescrizioni politiche, di riprodurre il ritmo di quei centocinquanta milioni che furono gli eroi di Majakovskij. Sembra talora che voglia persino sottrarsi ai legami col proprio tempo, come nel distico in cui, da uno sportello, domanda:

“Miei cari, qual millennio

è adesso nel vostro cortile?”¹⁰⁹

¹⁰⁹ A. M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Universale economica Feltrinelli, Milano, 1960, p. 71.

Nonostante Pasternak sia stato accusato di assenteismo e distacco, ciò non vuol dire che egli si trovi davvero al di fuori del suo tempo o che non lo rifletta in pieno: come non mancherà di puntualizzare lo stesso Ripellino, nonostante il rifiuto dei temi politici, non fu mai refrattario e impassibile ai tumulti della sua epoca. Aveva, piuttosto, accettato passivamente la Rivoluzione, temendo che essa avrebbe distrutto gli impulsi individuali e distrutto la fantasia dell'artista.¹¹⁰ Pasternak sceglie allora di filtrare e proteggere la sua realtà individuale con un fragile velo di vaga trasognatezza, che spesso diventerà il punto focale stesso della sua poesia e a proposito di cui la Cvetaeva affermerà:

Non si ricorda di sé stesso e d'improvviso a volte si sveglia, e allora sporgendo la testa fuori dallo sportellino, cioè sporgendola nella vita, ma, che meraviglia, non è un professore di Marburgo, strampalato, non è un cantore di cupole, ma è uno che ha la voce addormentata e dall'alto sporgendosi dall'abbaino nel cortile dice: Miei cari, qual millennio è adesso nel nostro cortile?" Siate pur certi che non aspetterà di udire la risposta.¹¹¹

E, difatti, Pasternak non attenderà la risposta dei bambini e rivolgerà, ancora una volta, la sua attenzione a un tempo ormai passato.

Scritto in prima persona, il componimento si presenta formalmente composto da sette quartine; frequente è, inoltre, la presenza di allitterazioni consonantiche (si veda, ad esempio, il primo verso) e di rime alternate e imperfette, presenti a partire dalla seconda quartina in poi. Il registro medio-colloquiale viene ripreso da Ripellino, che rispetta in maniera abbastanza pedissequa l'ordine dei costituenti nel testo originale, pur rinunciando all'utilizzo della rima: egli decide inoltre di riprodurre, nella sua traduzione, solo la morbida allitterazione della lettera M, omettendo quella delle più dure P e T presenti nel testo russo. Così facendo, riesce a conferire alla declamazione un ritmo e una solennità simile a quello del testo originale:

Sui marciapiedi li sminuzzerò

In un miscuglio di vetro e di sole,

¹¹⁰B. Pasternak, *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Giulio Einaudi Editori, Torino, 2009, p. XXII-XXIII.

¹¹¹ Cit. M Cvetaeva in *Un acquazzone di Luce, Poesia di Eterno Valore*, in *Mia sorella, la vita* a cura di N. Cicognini, Arnoldo Mondadori Editori SPA, Milano, 1999, p.IX-X.

d'inverno li rivelerò al soffitto,
li farò leggere agli angoli umidi.

Anche Cicognini adotta una soluzione simile a quella di Ripellino per l'uso delle allitterazioni, ma nei primi due, probabilmente per dare preponderanza alla presenza dell'io lirico, decide di celare la presenza dei versi in questione:

Sui marciapiedi calpesterò
Frammenti di vetro e sole insieme,
d'inverno li rivelerò al soffitto
e li darò da leggere agli angoli umidi.

Ferretti rinuncia invece alla riproduzione delle allitterazioni in italiano, ma a ciò compensa con la ripetizione anaforica del pronome "Li", che pone in posizione incipitaria, a voler rafforzare, contrariamente a Cicognini, l'importanza che proprio i versi assumono all'interno della strofa in questione. La traduttrice si serve, inoltre, di un linguaggio lievemente più formale di Ripellino e Cicognini: ciò viene accentuato anche dalla frequente inversione dei costituenti di cui spesso fa uso e che, oltre a conferire un tono lievemente più aulico alla versificazione, ne rafforzano la prosodia:

Li sfrangerò sui marciapiedi,
col vetro e il sole dividendoli.
Li svelerò al soffitto, d'inverno,
agli angoli umidi li farò leggere.

Nella seconda strofa, caratterizzata dalla ripetizione della sibilante S, Ripellino traduce il primo verso come "prenderà a declamare il solaio", rendendo bene la sfumatura volta a indicare l'inizio dell'azione insita nel prefisso *-za* russo. Egli adotta, inoltre, una soluzione molto pertinente per la resa del termine *čecharda*, volto a indicare il gioco della cavallina, traduce con l'arcaico termine *salincervo*, gioco con regole molto simili a quelle della cavallina:

Prenderà a declamare il solaio
Con un saluto alle imposte e all'inverno,
sui cornicioni balzerà un salincervo
di stramberie, sventure e annotazioni.

Rifacendosi alla natura confusionaria e giocosa del termine in questione, Ferretti deciderà di invece di tradurre *čecharda* come *ottovolante*, anche al fine di marcare la ripetizione della dentale T, il cui suono è preponderante in questa quartina. L'anafora presente nel verso precedente è ripetuta anche in questa strofa, in cui la traduttrice, probabilmente per ragioni ritmiche, si serve nuovamente di un'inversione, riguardante, questa volta, l'ordine dei versi:

Con un inchino a infissi e inverno,
li declamerà la soffitta, e ai cornicioni
si scaglierà un ottovolante
fatto di note, guai e mattane.

Non vi sono rilevanti particolarità da evidenziare nella traduzione di Cicognini, se non la resa di *čecharda* con *vortice*: la traduttrice propende dunque per un termine che non ha alcun legame col gioco in questione, ma sceglie di rimandare semplicemente alla natura caotica dello stesso.

Declamerà il solaio
con un inchino alle imposte e all'inverno,
sui cornicioni rotolerà un vortice
di bizzarrie, note e guai.

Nella terza strofa, quella in cui il poeta realizza subitaneamente il cambio di scenario da poco avvenuto, Ripellino si mantiene, ancora una volta, molto aderente all'ordine dei costituenti del testo russo, rinunciando però a ricreare l'allitterazione della consonante M, a differenza di Ferretti e Cicognini, le cui soluzioni evidenziano in maniera marcata la ripetizione della consonante in questione:

Soffierà più d'un mese la tormenta,
ingombrando di neve le fini e i principi.
A un tratto mi ricorderò: c'è il sole,
mi accorgerò che la luce non è quella

Ferretti, inoltre, utilizza l'articolo determinativo in riferimento alla buriana, alla luce e al sole, quasi a voler marcare l'importanza del ruolo di ciascuno dei tre agenti in questione all'interno dei versi da lei tradotti:

Per mesi infurierà la buriana,
intaserà cominciamenti e fini.
Rammenterò di botto: c'è il sole.
Vedrò che ormai la luce è un'altra.

Nella quartina successiva, invece, Ripellino allunga la quantità sillabica del primo verso, traducendo in maniera molto letterale il *gljanet* russo in *darà un'occhiata* e rinunciando alla riproduzione marcata dei suoni presenti in *galčonkom* e *gljanet* del testo originale.

Come un piccolo corvo Natale darà un'occhiata,
e un dolce giorno rasserenato
schiarirà molto di quello
che a me e all'amata non venne in mente.

Interessante, ma meno marcata, è invece la soluzione adottata da Cicognini, che tradurrà il primo verso in *Come una taccola guarderà il Natale*, creando così l'allitterazione delle consonanti N e T.

Come una taccola guarderà il Natale,
e il giorno rasserenato
tanto rischiarerà

a me e all'amata di quel che non ci sfiorava.

Più interessante e completa, soprattutto dal punto di vista sonoro, risulta invece, la traduzione di Ferretti, che propende, nel tradurre *gljanet*, per un più compatto occhieggerà e riesce a ricreare un effetto sonoro simile a quello del russo, traducendo il primo verso in *Occhieggerà Natale, da cornacchia* e, propendendo per un'ottima soluzione dal punto di vista metrico e sonoro, sposta, l'aggettivo *inaspettate* riferito alle *circostanze* del terzo verso alla fine dell'intera quartina.

Occhieggerà Natale, da cornacchia,
e il breve, rischiarato giorno
su molte circostanze farà luce,
a me e alla mia amata inaspettate.

La quinta strofa, in cui è presente il famosissimo “miei cari, qual millennio è adesso nel vostro cortile?” è tradotta in maniera piuttosto letterale sia da Ripellino che da Cicognini e non evidenzia un particolare uso di espedienti retorici o sonori. Qui di seguito, la versione di Ripellino:

Nella sciarpa, riparandomi col palmo,
per lo sportello griderò ai bambini:
miei cari, qual millennio
è adesso nel vostro cortile?

E in Cicognini:

Nella sciarpa riparandomi col palmo
Dallo sportello griderò ai bambini:
che millennio abbiamo, cari,
adesso nel cortile?

Ferretti, invece, chiama affettuosamente *monelli* i bambini a cui si rivolge Pasternak e, pur non riproducendo le rime presenti nel testo originale, utilizza anche qui interessanti espedienti sonori: l'intera quartina è infatti dominata da una sapiente alternanza dei suoni M e L alternati alle più stridenti consonanti C e R:

Col palmo riparandomi, e la sciarpa,
dal finestrino griderò ai monelli:
sapete dirmi, cari, che millennio
corre nel nostro cortile?

Nella sesta strofa Ripellino è l'unico a riprodurre l'allitterazione dei suoni T ed R presenti nel testo originale, che traduce in *Tracciata una viottola verso la porta*. La stessa allitterazione meno evidente invece in Ferretti e Cicognini che traducono *rispettivamente Chi si aprì un viottolo fino alla porta* e *Chi un viottolo s'è aperto fino alla porta*.

I primi due, inoltre, mantengono l'anaforico *poka* presente nel testo russo traducendolo col corrispettivo italiano *mentre* e riproducendolo anche nella strofa successiva, caratterizzata, in entrambe le traduzioni, dalle ripetizioni del suono M e R. Si legge infatti, in Ripellino:

Mentre, accolto a Darjal come presso un amico,
come in un inferno, in un deposito e un arsenale,
la vita come un brivido di Lermontov
come labbra nel vermut immergevo.

E in Cicognini:

Approdando a Dar'jal, come da un amico,
inferno, deposito, arsenale,
come un fremuto di Lermontov la vita
come labbra immergevo nel vermouth.

Differenti sono invece le soluzioni per cui opta Ferretti nelle ultime due quartine: nella quarta ella rinuncia alla ripetizione di *mentre* a favore di un più formale e datato *frattanto*, ripetuto successivamente anche nell'ultima quartina, nella quale la traduttrice si serve di un'ulteriormente anaforico *come*, oltre che di ingegnose allitterazioni, qui di seguito evidenziate:

Frattanto che a Dar'jal -ade, deposito, arsenale-

Andavo come andassi da un amico,

la vita come un fremito di Lermontov,

come labbra bagnavo nel vermouth.

.

3.5 Ne trogat'

«Не трогать, свежевыкрашен», -
Душа не береглась,
И память — в пятнах икр и щек,
И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтый белый свет
С тобой — белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как-нибудь
Белей, чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу!

In questo componimento, come evidenzia Farino¹¹², la memoria è descritta come un miscuglio di tracce e impronte che, sebbene conservino una sequenza reale di ciò che viene ricordato, restituiscono un'immagine piuttosto caotica dell'amata in questione, fino a quasi disintegrarsi nei ricordi del poeta.

Farino¹¹³ nota inoltre che i protagonisti della poesia non sono due, come si potrebbe pensare a una prima lettura, ma tre: le due anime degli amanti e il mondo circostante, reso splendente dall'eroina. Per enfatizzare il contenuto di questo componimento, Pasternak, ricorre a vari espedienti ritmici e sonori: a questo proposito, è possibile notare che la prima strofa, che parla della memoria dell'io lirico, differisce ritmicamente dalla seconda e dalla terza strofa, in cui si parla invece del suo stato d'animo. Il primo verso è un trimetro giambico con desinenza dattilica, mentre il terzo verso della medesima strofa può essere letto in due modi: sia come trimetro giambico con desinenza dattilica (se l'accento è posto solo sul polpaccio per rendere la rima ugualmente sillabica), sia come

¹¹²E. Farino, *Vvedenie i literaturovedenie*, cit. in.204 cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 267.

¹¹³ *Ibid.*

tetrametro giambico con desinenza maschile (se si pone l'accento su *šček*). Come sottolinea ancora Farino¹¹⁴, quest'incertezza influisce sulla percezione del ritmo dell'intera strofa, poiché non è ben chiaro se ci si trovi in presenza di un trimetro giambico di tre piedi con finali dattilici e maschili alternati, o una combinazione di quattro piedi (dispari) e tre piedi (pari). L'incertezza in questione scompare col passaggio alla seconda e alla terza strofa, in cui si stabilisce una rigida alternanza di versi di quattro piedi e tre piedi con solide clausole maschili: ciò marca il passaggio da una sorta di stato d'animo incompleto e incerto a un'assertività più definita. Accade, poi, qualcosa di simile a livello sonoro-semanticamente nelle strofe successive: E' infatti possibile notare, in entrambe, la paronimia dei suoni Bl/LB, supportata dall'allitterazione della consonante B: *bol'se, lybil, belij, belej, belil, belej, belij, bred, abažur, bint*. bianco: tali radici paronimiche siano facilmente etimologizzabili nei termini *pamjat', belij e ljubov'*. Secondo lo studioso, la poesia ha come tema centrale quello della spiritualità dell'amore: a tal proposito, l'eroina stessa si configura contemporaneamente come soggetto e la condizione in grado di far brillare il mondo di luce accecante. Esattamente come in *Iz suever'ja*, l'eroina assume dunque un ruolo decisivo anche all'interno di questo componimento. E. Farino¹¹⁵ ha definito, inoltre, la particolarità della strofa finale e del verso precedente come confronto del poeta con sé stesso, interpretandola come una combinazione di due livelli ontologici, che giocano il ruolo di altissimo livello: si ha l'impressione, leggendo gli ultimi versi, di essere giunti alla fine di un percorso di innalzamento, intuibile anche grazie all'ascesa dalle parti del corpo menzionate nella prima strofa, agli occhi che, metaforicamente, compaiono nell'ultima, poiché grazie ad essi è possibile avere percezione della luce abbagliante del mondo.

Il breve componimento, inoltre, ascende in un climax di intime considerazioni e sentimenti, poichè inizia con un avvertimento e termina con un'appassionata promessa; nello spazio tra questi due momenti il poeta si serve, come di consueto, di ripetute allitterazioni disseminate lungo lo scorrere dei versi: il tono solenne della prima quartina, ad esempio è in contrasto con la leggerezza ripetuta dei suoni Č, Ž e CH, intervallate dalle occlusive G e K.

Esaminando la traduzione italiana, è possibile notare che Ripellino traduce il divieto iniziale senza inserire alcun segno di punteggiatura, rendendolo così ancora più rapido e incisivo: con un

¹¹⁴ E. Farino, *Vvedenie i literaturovedenie*, cit. in.204 cit. in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 268.

¹¹⁵ *Ibid.*

procedimento analogo a quello presente del testo russo, egli crea un'allitterazione della lettera M, e nel terzo verso della prima quartina egli aggiunge un *adesso* assente nel testo originale, probabilmente per rimarcare che gli effetti della trasgressione del divieto pesano sull'anima del poeta anche nel tempo presente. Nello stesso verso, il più lungo dell'intera traduzione, è presente inoltre la ripetizione della consonante C e delle sillabe CI-CE; mentre in quello successivo il traduttore si serve, per marcare contemporaneamente la prosodia del verso e per sottolineare ulteriormente la moltitudine di particolari rimasti impressi nell'anima del poeta, dell'anaforico *e di*. Il registro della traduzione è, in generale, medio-alto, grazie alla consueta commistione di parole appartenenti a sfere differenti di cui si accennava in precedenza:

“Non toccare vernice fresca”

L'anima non se n'è guardata,
e adesso la memoria è tutta macchie di polpacchi e guance,
e di mani e di labbra e di pupille.

Ferretti, invece, inverte l'ordine dei costituenti del divieto e inserisce un punto tra *fresca* e *non*, col conseguente effetto di rendere l'avvertimento ancora più perentorio. La traduttrice, inoltre sposta il termine *anima* nel primo verso della quartina, dando così vita a un enjambement e, quindi, a un maggiore senso di continuità col verso successivo. Dal punto di vista sonoro, la traduttrice si serve, della ritmica allitterazione della consonante T per intensificare l'andamento della versificazione, e della ripetizione della sillaba Chi negli ultimi due versi. Con un'intento simile a quello di Ripellino, anch'essa aggiunge, inoltre, il termine *ora* in finale di quartina, sia per ragioni metriche che per creare un'assonanza con la memoria presente del secondo verso. Lo stile della traduzione in questione è anch'esso medio, ma lievemente più alto di quello di Ripellino, come si può notare, ad esempio, dal data pena presente nel secondo verso:

“Pittura fresca. Non toccare.” L'anima
non se ne è data pena, e la memoria
è tutta chiazze di polpacchi e guance,
di mani, di occhi e labbra, ora.

Cicognini traduce invece il divieto, mantenendo lo stesso ordine dei costituenti del testo originale e inserendo, per ragioni analoghe a quelle di Ferretti, una virgola a metà di esso.

Differentemente dalle altre due traduzioni prese in esame, nel terzo verso ella omette il *tutta* riferito all'anima, e negli ultimi due versi si serve della ripetizione delle sillabe ME e MA, oltre che dell'anaforica E presente nell'ultimo verso. Il registro da lei utilizzato è lievemente più basso rispetto a quello di Ripellino e Cicognini:

“Non toccare, vernice fresca.”

L'anima non ha riguardo,
e la memoria è di polpacci e guance in macchie,
e mani, e labbra e occhi.

Il tono solenne viene mantenuto da Ripellino anche nella seconda strofa, in cui si serve di un anaforico *più d'ogni*, volto a rendere ancora più ridondante il significato dei versi in questione. Oltre alla ripetizione delle sillabe TI, TU, TO, il traduttore ben riproduce l'allitterazione della B presente nel testo originale, servendosi dell'ingegnoso utilizzo della parola *biacche*, dal suono, oltretutto, lievemente simile al *perché* del verso precedente. Nel primo verso, inoltre, è presente un enjambement, subito seguito dal breve e incisivo *ti ho amata* di quello successivo secondo, che nella sua brevità sembra voler conferire ulteriore preponderanza alla profondità del sentimento del poeta.

Più d' ogni fortuna, più di ogni sventura
Ti ho amata,
perché il bianco mondo ingiallito
tu rendi più bianco delle biacche.

Ferretti invece conferisce un senso lievemente diverso a questa strofa, lasciando intendere che la vera motivazione dell'amore del poeta risiedeva non nelle disfatte o nei trionfi legati al loro rapporto, quanto piuttosto nella differente sfumatura di colore che l'amata riusciva a regalare al mondo. La quartina in questione è dominata dalla molle ripetizione del suono L, a sfavore della più

dura B, preponderante invece nel testo originale; il registro è inoltre, in questo in questo frangente, è lievemente più altisonante dell'originale e delle versioni degli altri due traduttori (si pensi all'uso dei termini *disfatta*, *trionfo* e *albedo*):

Più che per ogni disfatta o trionfo,
ti ho amata perché con te la luce
del mondo, da gialliccia, diventava
pura e bianca come albedo.

Cicognini condensa in maniera molto più breve condensata degli altri due traduttori il significato di questa quartina: come Ripellino, anch'ella propende per tradurre in maniera molto secca il secondo verso. Aggiungendo inoltre il pronome personale *io*, la traduttrice sottolinea ulteriormente la profondità dell'amore del poeta e, al contempo, la disparità tra il sentimento di quest'ultimo rispetto a quello dell'amata. Anche lei sceglie, infine, di servirsi del termine *biacca*, ma in questa traduzione l'allitterazione del suono B risulta molto meno evidente che in quello delle versioni precedentemente analizzate:

Più d'ogni successo e d'ogni sventura
Io ti ho amata
Perché il mondo ingiallito
Con te è più bianco della biacca.

Nella terza strofa Ripellino si serve della ripetizione della consonante M e, nuovamente, della B, inserendo nel terzo verso il pronome personale *io* assente nel testo russo per conferire maggiore credibilità e solennità alla promessa ivi contenuta. Egli crea inoltre un'assonanza tra le parole *bruma* e *paralume*, e si serve di un'anaforico e struggente *mia* in riferimento all'amata, qui già trasfigurata in amica:

Ed io ti giuro, amica mia, mia bruma,
che un giorno o l'altro diventerà
più bianco d'un delirio, d'un paralume,

d'una bianca benda sulla fronte.

Per rimarcare a voler rimarcare il tono di certezza di cui si carica l'intera promessa, Ferretti opta invece per un'inversione tra il contenuto del secondo e del primo verso: anche lei si serve, inoltre, dell'anaforica ripetizione dell'aggettivo *mia* e della consonante B, e crea inoltre tra primo e terzo verso un'assonanza diversa e molto più simile all'originale di Ripellino:

E verrà un giorno che sarà – *lo giuro*,
mia bruma, *mia* amica –
bianca più che delirio, che *abat- jour*,
che bianca benda sulla fronte.

Molto più conforme al testo russo è invece la soluzione di Cicognini, che per rimarcare la solennità della promessa e conferire ad essa un tono ancora più struggente sposta il *ti giuro* in posizione incipitaria. Anch'essa si serve, nella sua traduzione, dell'allitterazione della B:

E ti giuro, mia bruma, amica mia,
che si farà un giorno
Più bianco del delirio, del paralume,
della bianca benda sulla fronte.

3.6 Uroki anglijskogo

Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде, она –
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии, –
А горечь слез осточертела, –
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

Come evidenza Brojtman,¹¹⁶ Qui il poeta ricorre alla forma preferita del folklore russo del parallelismo negativo, ma lo fa ripensando significativamente alla forma tradizionale, che richiede

¹¹⁶ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 321.

necessariamente che il primo termine di paragone appartenga al mondo naturale. In una canzone popolare, dunque, verrebbe negata l'immagine naturale e si affermerebbe quella umana, spirituale: Brojtman nota invece che Pasternak crea una sorta di parallelismo negativo e a rovescio, che inizia con la negazione di un termine spirituale (l'amore) cui segue un elemento naturale, (il salice) che viene successivamente seguito dall'ipostasi eroine-salice.

Dal punto di vista della "trama", il ricercatore¹¹⁷ ha definito la situazione descritta dalla poesia come un momento tragico e solenne, in cui la vanità dei desideri lascia una persona, e il componimento in sé come la descrizione di un passaggio a un nuovo stato mentale: alla luce di queste considerazioni, *Uroki anglijskogo* si configura come un momento di comunione tra natura ed eternità. Egli sottolinea anche che Pasternak vuole sottolineare, che sola può diventare una condizione per il passaggio: la prospettiva inversa, sacrificale e di sofferenza attiva del modello femminile.

È possibile dunque affermare che in *Uroki anglijskogo* sono presenti due principali nuclei tematici: l'amore tragico e la premonizione della morte: l'amore, qui presentato come una combinazione di arte e vita, inteso come significato ultimo dell'intera esistenza umana.

Il componimento inizia con una solenne anafora dall'aria di premonizione che ha come protagonista Desdemona, l'eroina della tragedia Shakespeariana Otello. Pasternak usa in questi versi il colore nero per descrivere il futuro dell'eroina, forse anche in riferimento alla pelle scura dell'amante dell'eroina in questione: egli utilizza, inoltre, la metafora del *černejšij demon*, che, sebbene i due demoni siano di natura molto diversa, suona come un richiamo a *Pamjati Demona*, la poesia posta in apertura della raccolta. Quattro delle cinque strofe del poema sono chiaramente divise in due parti simmetriche: La prima parte riguarda, appunto, Desdemona, mentre la seconda riguarda Ofelia, l'eroina di Amleto. Tutte e quattro le strofe iniziano in maniera identica, eccetto che per il nome dell'eroina, posto alla fine del primo verso di ogni strofa; nelle strofe dispari, il secondo verso è interamente ripetuto (*a žit' tak malo ostavalos'*) e ciò stabilisce un parallelismo tematico tra le trame delle due eroine: entrambe intonano il loro canto di morte, legato al simbolismo del salice e dunque, per esteso, del lamento. Desdemona canta una canzone sul salice e piange, mentre Ofelia annega insieme a un fascio di celidonie e vetrice, particolare specie di salice. Nella terza e quarta strofa di *Uroki Anglijskogo* sono presenti rimandi alla quinta scena del

¹¹⁷ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p. 323.

quarto atto dell'Amleto, in cui Ofelia canta stralci di ballate amorose:¹¹⁸ qui Pasternak allude inoltre alla malattia mentale di Ofelia e alle sue cause attraverso la metafora *suš' duši*, in profondo contrasto con lo stesso atto del cantare, che tradizionalmente lenisce e quasi nobilita la follia.

Nella quarta strofa, invece, il rimando piuttosto chiaro è alla scena dell'annegamento di Ofelia.

Pasternak enfatizza e drammatizza dunque il destino comune di Desdemona e Ofelia non solo attraverso i parallelismi, ma anche attraverso le immagini presenti nel componimento: le eroine protagoniste di *Uroki Anglijskogo* vengono entrambe tradite da coloro che amano, poiché Otello crede alle bugie di Iago, mentre Amleto accusa Ofelia di dissolutezza e fa ricadere i peccati della madre sulla ragazza che lo ama veramente. Le due donne muoiono dunque entrambe a causa dei loro amanti, poiché Desdemona viene uccisa da Otello e Ofelia si toglie la vita a causa delle accuse ricevute da Amleto. È necessario precisare, comunque, che il canto delle due eroine di Pasternak non lamenta la loro morte imminente, poiché, come dimostra l'ultima strofa, esse si stanno in realtà preparando per entrare nella *basseyn vseleennyj* e completare, così, il loro il loro passaggio nella vita ultraterrena.

La celidonia citata alla fine della quarta strofa, inoltre, è una pianta associata alla purificazione, alla guarigione, alla trasformazione benefica e, in ultima analisi, alla rinascita e alla resurrezione dai morti: è importante sottolineare, a tal proposito, che gli elementi facenti parte della natura citati in questo componimento sono riconducibili anche alla presenza della natura altre poesie del ciclo, oltre che alla poetica di di Pasternak in generale, secondo cui la natura convive con l'uomo, lo osserva e partecipa al suo dolore, come gli alberi che, in questo componimento, piangono eroine innocenti diventate vittime delle passioni umane. Inoltre, il poeta associa molto spesso l'immagine femminile alla natura e alle sue manifestazioni, e l'immagine femminile - il fenomeno elementare della natura" ci rimanda all'epigrafe del ciclo. La raccolta "Mia sorella - La vita" di Pasternak è preceduta dai versi della poesia *Das Bild* del poeta austriaco Lenau, in cui l'immagine della ragazza emerge sullo sfondo della tempesta e l'eroe lirico ricrea i suoi tratti come parte degli elementi tempestosi. Non è un caso, dunque, che nel ciclo *Sestra moja- Žizn'* ricorrano le immagini di eroine eterne come Ofelia, Tamara e Desdemona elevate a emblema simbolo di amore puro ed eterno.

Scritto in un registro piuttosto elevato e solenne, in rimando alle vicende tragiche cui il contenuto fa riferimento, il componimento è formato da cinque quartine, le prime quattro delle quali marcate

¹¹⁸ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, 322.

dalla ripetizione anaforica del *kogda slucilos' pet'*. La causa del pianto di Desdemona viene svelata nell'ultimo verso della prima quartina, il cui ritmo è marcato dalla ripetizione anaforica delle sillabe ILOS', ALO e ALOS', che nella traduzione di Ripellino è marcata dalla ripetizione della T e della V nei primi due versi, della P e della S nei successivi; per ragioni metri e per rendere la ripetizione più evidente, egli sposta inoltre l'anforico *per un salcio* nel terzo verso. Il registro utilizzato, proprio come quello del testo originale, è piuttosto elevato.

Quando toccò di cantare a Desdemona

-e da vivere così poco le restava-

Non per l'amore, sua stella, ma per un salcio,

per un salcio proruppe in singhiozzi.

Ferretti, invece, inserisce il nome di Desdemona subito dopo il *quando* iniziale, creando così la marcata ripetizione delle sillabe DE, DA, TA, TO e TA di seguito: inserisce, poi, il *così* come secondo costituente, a rimarcare la brevità del tempo rimasto a disposizione dell'eroina. Proseguendo, sceglie di chiamare il sole "astro", innalzando ulteriormente lo stile e contribuendo così all'allitterazione della S presente negli ultimi due versi. Interessante è anche la scelta dell'espressione *si sciolse in singhiozzi* che, oltre a rafforzare l'allitterazione già citata, ben rende l'idea di "andare in più direzioni" contenuto nel prefisso RAZ- del verbo presente nel testo originale. La traduttrice rafforza inoltre il contrasto tra la presunta motivazione delle ragioni del pianto dell'eroina e quella reale, inserendo l'amore in posizione incipitaria e il salice alla fine del quarto verso.

Quando a Desdemona toccò di cantare

-E così poco le restava da vivere-

Non per l'amore, suo astro, in singhiozzi

Si sciolse; fu per il salice, per il salice.

Cicognini adotta una soluzione differente: utilizza parole di uso più comune rispetto a quelle degli altri due traduttori e, pur creando la ripetizione delle sillabe MON e MAN, non marca troppo

ritmicamente la strofa in questione. Interessante, nella sua traduzione, è la contrapposizione tra il *cantare* del primo verso e il *singhiozzare* del quarto, in assonanza tra loro:

Quando toccò a Desdemona cantare
- E da vivere così poco le mancava-
Non per amore, né per la sua stella
Prese a singhiozzare, ma per il salice, per il salice.

Ripellino procede, nella seconda strofa, traducendo *zavela* come *avvia* e ben rendendo la sfumatura di inizio dell'azione contenuta all'interno del prefisso del suddetto verbo: simultaneamente, crea anche la ripetizione della sillaba FA e FO. Nel terzo verso, invece, traduce in maniera letterale l'aggettivo *nero* e il suo superlativo, riproducendo dunque il medesimo effetto anaforico presente nel testo originale; il fatto che nella sua traduzione *Desdemona* e *Demone* siano posti alla fine del verso crea, inoltre, un'assonanza quasi ossimorica e piuttosto evidente.

Quando toccò di cantare a Desdemona
e avviò la sua voce, facendosi forza,
sulla nera giornata un nerissimo demone
un salmo di alvei piangenti le provvide.

La strofa di Ferretti è invece dominata dalla ripetizione consonantica del suono R e, dalla presenza piuttosto evidente della vocale O, che conferisce pienezza e rotondità al ritmo della versificazione:

Quando a Desdemona tocò di cantare
E con fermezza sprigionò la voce,
nel nero giorno, un demone nerissimo
con salmi d'alvei piangenti la soccorse.

Cicognini, invece, non giustappone l'aggettivo *černij* al suo superlativo, ma decide di tradurlo col più aulico "fosco" e creare una ripetizione anaforica dello stesso:

Quando toccò a Desdemona cantare
E la voce modulò sforzandosi
Sul giorno più fosco, più fosco del suo demone
Un salmo di alvei piangenti la soccorse.

Nella terza strofa, la prima dedicata ad Ofelia, Ripellino riproduce piuttosto fedelmente l'allitterazione della Š presente nel testo russo sostituendolo con quella della S, riproducendo così in maniera quasi onomatopeica il suono del vento che spazza via la siccità dell'anima dell'eroina:

Quando toccò di cantare a Ofelia
-e da vivere così poco le restava-
Tutta la siccità dell'anima fu d'un soffio spazzata
Come in una burrasca gli steli da un fienile.

La stessa anafora viene riprodotta sia da Ferretti, ma in maniera molto meno marcata ed evidente, come si può notare:

[...]ne fu spazzato il deserto dell'anima
Come gli steli di un fienile in tempesta.

Vale quanto detto anche per Cicognini, che invece scrive:

[...] tutta l'aridità della sua anima trascinò e sollevò
In aria come steli di fienile la tempesta.

Non vi sono particolari espedienti da sottolineare nella traduzione della quarta strofa di Ripellino e Cicognini; Ferretti, invece, nel secondo verso pone in allitterazione le sillabe MA e ME, omette il riferimento alla bracciata presente in entrambi i traduttori nel quarto verso e, ricollegandosi al significato di *čistotela* presente nel testo originale, il suddetto termine come *celidonia purifica*:

Quando a Ofelia toccò di cantare,

l'amaro delle chimere ormai in malora,
quali trofei portò con sé annegando?
Fasci di vetrici e celidonia purifica.

L'ultima quartina è, proprio come nel testo originale, caratterizzata da un registro piuttosto aulico e da una ricca di allitterazioni e ripetizioni sillabiche volte anche nelle versioni di Ripellino, Ferretti e Cicognini, come emerge dal testo riportato qui di seguito:

Scrollate dalle spalle come cenci le passioni,
entrarono con una stretta al cuore nella piscina dell'universo,
per aspergere e assordare
coi mondi il proprio corpo innamorato.

Scrollate dalle spalle le passioni-cilici
Nella piscina dell'universo si immersero,
inondando e assordando di mondi
i corpi amorevoli, con una fitta al cuore.

Scrollandosi di dosso le passioni come cenci,
entravano, con una stretta al cuore,
nel bacino dell'universo, il corpo amante
bagnante e di monti stordendo.

3.7 Ljubimaja moja - žut'!

Любимая, — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.
Он застлан. Он кажется мамонтом.
Он вышел из моды. Он знает — нельзя:
Прошли времена и — безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, — паюсной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,
Умеют обнять табакеркою.
И мстят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают,
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.

И таянье Андов волеет в поцелуй,
И утро в степи, под владычеством
Пылящихся звезд, когда ночь по селу

Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнёт по тифозной тоске тюфяка,
И хаосом зарослей брызнется.

Come nota O'Connor¹¹⁹, il componimento preso in esame inizia con un'iperbole brillante e sicura di sé, che contribuisce a permeare sin da subito il tono della poesia di pathos e sarcasmo, com'è possibile evincere, ad esempio, dal verso *on zastlan. On kažetsja mamontom*. La studiosa è propensa a ritenere a ritenere che l'ironia abbia solo lo scopo di attenuare il pathos tipico di alcune liriche pasternakiane, e ritiene inoltre che in questo componimento vi sia la compresenza di tre soggetti: *On*, il poeta, *my*, nel cui significato è sottintesa la presenza dell'amata a cui è rivolto il discorso, e *Oni*, riferito probabilmente a quelle vecchie persone anziane nominate anche nel componimento *Sestra moja-Žizn*. Dopo due strofe introduttive, indirizzate dal poeta innamorato all'eroina, le cinque quartine rimanenti risultano divise simmetricamente: due e mezzo contengono l'invettiva del poeta, in cui, come sottolinea Brojtman¹²⁰, egli adotta un tono parodico volto a ridicolizzare la piccolezza del mondo circostante con tutte le frivolezze che di esso fanno parte, mentre le restanti contengono una sorta di apologia del poeta. Pur conservando un tono lievemente ironico nel parlare dei suoi sentimenti, Pasternak non riesce dunque ad accettare completamente la crudeltà del mondo che lo circonda e non può fare a meno di notare che davanti a sé si sta aprendo un abisso in cui migliaia di persone si gettano volontariamente.

La società appare dunque a Pasternak putrida e immorale: le comunissime uova di rana che vengono spacciate come caviale simboleggiano metaforicamente la distorsione del reale e la falsità dietro cui la gente è solita celarsi.

Dal punto di vista formale, il componimento è suddiviso in sette quartine scritte in rima imperfetta e, talvolta, incrociata. Nella traduzione italiana, Ripellino si adegua allo stile medio utilizzato nel

¹¹⁹ O' Connor, Katherine T., "Sestra moja Žizn" B. Pasternaka: kniga posle stichov, in S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p.535.

¹²⁰ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p.535.

testo originale, e traduce *žut'* come raccapriccio, creando così la dominanza suoni C e CH lungo i primi due versi, volto a sottolineare la crudeltà del sentimento amoroso in questione.

Egli mantiene, inoltre, la ridondante ripetizione dei termini riferibili al sentimento amoroso, il primo dei quali è posta in posizione incipitaria, proprio per sottolineare la preponderanza di tale tematica all'interno della poesia. Il suono rotondo della vocale O, dominante per gran parte del componimento, risulta essere altrettanto preponderante anche nella traduzione di Ripellino, che suona così:

Amata, che raccapriccio! Quando ama un poeta,
è un Dio smanioso che si innamora.
E il caos nuovo sbuca alla luce
come nei tempi dei fossili.

Ferretti si serve invece di un linguaggio più alto, come si evince dall'espressione *è un dio che non ha requie*; ella pone in posizione iniziale l'aggettivo Terrificante e trasfigura il sostantivo *lybimaja* presente nel testo russo con il sostantivo *amore*, dando così vita a un ossimoro che contribuisce a intensificare l'effetto ridondante e iperbolico dato dal significato dei versi della prima quartina, dominata, nel suo caso, dalla vocale O e dalle consonanti R e S.

Terrificante, amore! Quando un poeta ama,
è un Dio che non ha requie, a innamorarsi
- E il caos di nuovo affiora nel creato,
come nelle ere primordiali dei fossili.

Cicognini opta, nel tradurre *zut'*, per la scelta del termine *orrore*, che pone in posizione incipitaria. Mantenendosi molto fedele all'ordine dei costituenti originale, crea inoltre la martellante ripetizione anaforica dei termini *amata, ama e amore*. La scelta di alcuni dei termini utilizzati (*forsennato, caso, antediluviane*) tuttavia, smorza l'effetto ridondante dell'intera quartina, conferendo, una maggiore brevità ai versi sia rispetto all'originale, che rispetto alle soluzioni adottate dagli altri due traduttori, riscontrabile anche in ambito fonico:

Orrore, amata! Quando un poeta ama
È un dio forsennato in amore.
E il caso si riaffaccia nel mondo
come in ere antediluviane.

Nonostante l'iperbole presente anche all'inizio della seconda quartina, la suddetta assume come già accennato in precedenza, un tono velatamente ironico quando si giunge alla similitudine tra il poeta e il mammut. La ripetizione anaforica del pronome riferito al soggetto, volta a sottolineare la diversità tra il modo di amare del poeta e quello del resto del mondo, sebbene lievemente cacofonica in italiano, viene fedelmente ricreata da Ripellino, che marca gli ultimi versi della quartina con la ripetizione del suono S:

Tonnellate di nebbia fan lacrimare i suoi occhi.
Egli è offuscato. Ha l'aria di un mammut.
Egli è fuori di moda. Sa che ciò non è lecito.
I tempi son trascorsi, e in maniera incipiente.

Ferretti rinuncia invece all'anafora del soggetto presente nel testo originale e propende per la sola ripetizione della voce verbale ad esso riferita, rendendo così la lettura più agile la lettura. Vi è inoltre, nella traduzione di questa strofa, una marcata ripetizione delle consonanti M e B, R e delle sillabe a quest'ultima legate, ricreando un effetto sonoro molto simile a quello del testo:

Dagli occhi lacrimano quintali di brume.
È obnubilato. Ha l'aspetto di un mammut.
È fuori moda. Sa che è impossibile:
le ere trascorrono – e c'è arretratezza.

Cicognini opta per una soluzione simile, servendosi di brevi e un linguaggio piuttosto comune e di una punteggiatura frequente, volta alla creazione di frasi brevi e che conferiscono ai versi un ritmo piuttosto immediato. Analogamente a Ferretti, anch'essa omette il soggetto presente in russo. È

interessante, inoltre, la soluzione che alla fine del terzo verso (*sa che così non va*), molto rimata e volta a marcare la prosodia:

La nebbia a tonnellate gli vela gli occhi.

È offuscato. Sembra un mammut.

Non è più di moda. sa che così non va:

epoche sono trascorse – nell'ignoranza.

Ripellino riproduce l'anafora del soggetto anche nella quartina successiva, rinunciando però a quella del *kak* presente in russo. Egli crea, inoltre, l'allitterazione delle consonanti S, V e L, e intensifica il senso di continuità della versificazione grazie all'enjambement presente alla fine del terzo verso. Il registro medio diventa, nell'ultimo verso, piuttosto colloquiale grazie all'utilizzo del termine *ranocchia*:

Egli vede che attorno festeggiano sponsali,

spingono al bere, si disubriacano nel sonno.

E, acconciandole, chiamano caviale

Queste volgari uova di ranocchia.

Nella traduzione di Ferretti, invece, l'anaforico *kak* viene sostituito in italiano, con la ripetizione del verbo *vede*. Il ritmo risulta inoltre marcato e accelerato dalla ripetizione della S e dalle sillabe DE e DI, e il linguaggio più formale rispetto a quello utilizzato da Ripellino, come si nota nell'utilizzo dell'espressione *a guisa di*:

Vede sponsali festeggiarsi intorno,

vede le ubriacature ed i risvegli.

Uova di rana delle più ordinarie

Vede acconciarsi a guisa di caviale.

Cicognini ripete anch'essa il *vede* e, a differenza degli altri due traduttori, invece che *sponsali* utilizza il più comune *nozze*. Anche lei si serve, analogamente a Ripellino, del termine *ranocchia*, a conferma di una consapevole scelta di un registro volutamente informale:

Vede intorno a sé celebrare *nozze*,
ubriacarsi e risvegliarsi.

Vede con pompa uova comuni di *ranocchia*

Ribattezzare come caviale.

Nella quarta strofa, Ripellino accentua ritmicamente il primo verso grazie alla ripetizione del suono CH, riproducendo così un effetto simile all'allitterazione presente nel testo originale. Rimanendo, come di consueto, piuttosto fedele anche all'ordine dei costituenti, egli ricrea nell'ultimo verso la medesima ripetizione della R presente in russo:

Che sanno chiudere in una tabacchiera
la vita come un perlaceo scherzo di Watteau.
E si vendicano di lui forse soltanto
Perché dove gli altri torcono e storpiano,

Ferretti, invece, sceglie di mantenersi fedele all'anaforico *kak* presente nel testo originale e riproduce, inoltre, dell'allitterazione del suono e R lungo tutti e quattro i versi, intensificandola, nell'ultimo, grazie all'aggiunta della S e delle combinazioni RC e RP.

La vita stringere come una tabacchiera,
come uno svago di Watteau di madreperla.
Di lui si vendicano forse soltanto
Perché laddove altri storcono e storpiano,

Cicognini rinuncia all'allitterazione del *kak* e opta invece per l'inversione tra primo e secondo verso e si serve della ripetizione delle sillabe CHIU e CHIE nel secondo verso. Anch'essa, inoltre, riproduce l'allitterazione della R nel finale della strofa:

Come un perlaceo scherzo di Watteau, la vita
Sanno racchiudere in una tabacchiera.
E si vendicano di lui forse soltanto
perché dove altri torcono e deformano

Nella quartina successiva, Ripellino si serve, per marcare il tono polemico dei versi in questione, di un anaforico dove, assente nell'originale e ripete nuovamente l'*egli* presente nelle strofe precedenti, marcando infine gli ultimi due versi con l'allitterazione della consonante L.

Dove l'agio mentisce e incensa ghignando,
dove armeggiano e strisciano fannulloni,
egli alzerà dal suono per usarla
vostra sorella come baccante di un'anfora.

Ferretti Costruisce invece l'intera quartina sulla ripetizione del suono L e delle sillabe grazie a essa createsi:

Laddove l'agio mente, incensa e ghigna,
e come fuchi quelli strisciano accalcandosi,
lui solleverà da terra vostra sorella
come la baccante di un'anfora, onorandola.

Cicognini, analogamente a Ripellino, ripete l'anaforico dove e, servendosi di numerose virgole, rallenta lievemente il ritmo della poesia.

Dove l'agio mente incensando e sogghigna,
dove si trascinano i perdigiorno,
lui, vostra sorella, baccante dell'anfora,
solleverà da terra e userà.

Sono invece le consonanti L e B a dominare, in maniera più o meno marcata la penultima quartina in tutte e tre le soluzioni soluzioni qui di seguito riportate e appartenenti rispettivamente a Ripellino, Ferretti e Cicognini:

E verserà in un bacio il disgelo delle Ande
E l'alba della steppa sotto il dominio
Di stelle polverose, quando la notte al villaggio
Pichia con un bianheggiante belato.

E struggerà in un bacio il disgelo delle Ande
E la steppa al mattino, sotto il reame
Di stelle scintillati, quando al villaggio
La notte incalza belando sbiancata.

E il gelo delle Ande fonderà il suo bacio,
e la steppa del mattino, sotto il dominio di stelle scintillanti,
quando la notte alle porte del villaggio batte
col suo candido belato.

Analogamente, il suono delle consonanti B e S dominerà invece l'ultima quartina:

E con tutto ciò che respirarono i burroni nei secoli,
con tutto il buio della sagrestia botanica
soffierà sulla tipica angoscia del materasso,
spruzzando il caos delle bosciaglie.

E con ciò di cui alitarono i baratri nei secoli,
con tutto il buio della sagrestia botanica,
soffierà sull'ansia tificica della trapunta
e sprizzerà come caos di bosciaglie.

E con tutta la fragranza secolare dei burroni,
e con tutta l'ombra della botanica sagrestia,
soffierà via la tifica angoscia del materasso
e zampillerà il caos delle boscaglie.

3.8 Popytka dušu razlucit'

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка,
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты,
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме - кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?
О, мой ли? Нет, душою - твой
Он улетучивался с губ
Воздушной капли спиртовой.

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

L'intero componimento è pervaso da un tormentoso sentimento di angoscia mista ad impotenza e nostalgia: Il poeta, nelle prime tre quartine, servendosi come di consueto di una sovrabbondanza di procedimenti metaforici, si lancia in un'appassionata dichiarazione d'amore, in cui afferma di amare quei due luoghi più di sé stesso e dell'amata, con tutta la forza della vanità e

dell'offuscamento che la mancanza dell'amata gli provocava. Le ultime due quartine sono invece pervase dalla malinconia: Pasternak ricorda, con intima nostalgia, l'intimità dei loro incontri e la sensazione di serenità provata quando, durante il viaggio in treno, scorgeva, attraverso il finestrino e il cielo nuvoloso, il familiare paesaggio della città in cui viveva l'amata.

Come sottolinea Brojtman¹²¹ il poeta opera un' inversione temporale e inverte l'inizio e la fine della trama, "alienando" così poesia e costringendoci a vederla come appiattita tra i confini della trama e dell'evento raccontato. Molto interessante è il complesso assetto fonico del componimento, in cui la continua connessione sonoro-semanticamente dà origine al sincretismo del suono e della semantica, e le parole interessate da questi fenomeni perdono il loro isolamento e diventano coaguli energetici che si scambiano significato e attività extrasemantica¹²². Viene dunque a crearsi un sincretismo tale per cui *razlucit'* significa *svucit'*, e *smyčka*, *mučitel'no* e *Mučkap* sono percepiti come varianti di un'unica parola.¹²³ L'essenza di tale connessione suono-semanticamente è rivelata nella seconda strofa, che introduce il motivo dell'identità del nome dei luoghi che il poeta ricollega all'amata. Lo studioso sottolinea inoltre che il *kak budto* che viene ripetuto due volte nella seconda strofa non è una metafora nel senso tradizionale del termine, ma risulta, in realtà, più analitica e persino più scettica della più familiare particella comparativa *kako*: in questa strofa, secondo Brojtman¹²⁴, lo scetticismo prosaico incontra l'annebbiamento della mente e la saggezza poetica dell'amore, che compie l'apparentemente impossibile, comparando l'identità generosa dell'eroina e della vita.¹²⁵ La terza strofa, invece risulta, sintatticamente incompleta e semanticamente non chiarita. Le metafore sviluppate in questa strofa non seguono una struttura tradizionale, e, a parte la prima, risultano quasi agrammaticali.

Lo studioso sottolinea inoltre come, rispetto alle strofe precedenti, in questa quartina non cambi solo la sintassi, ma anche il suono delle vocali nelle rime (AAOO invece di IAIA) e come il paronimo (*ustavšuju- astma*) riduca al minimo la distanza tra natura e uomo al limite.¹²⁶ Nella quartina successiva, l'azione diventa "interna": non solo un odore, ma un sussurro passa di bocca

¹²¹ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p.464.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

in bocca, come fosse un qualcosa di non ancora del tutto articolato o una parola appena nata. Ciò è evidenziato anche dal nesso tra *šepota* e *gub*, che sembrano sancire il confine tra l'io e l'altro.¹²⁷ Analizzando la traduzione italiana del componimento, è possibile notare che nella prima strofa Ripellino traduce, in maniera molto letterale, il verbo *razlucit'* come staccare: essendo la prima strofa dominata dalla ripetizione delle lettere R e T, risulta particolarmente fortuita la decisione di tradurre *mučitel'no* come tormentosamente, poiché i suoni dell'avverbio ricordano, per assonanza, quello dei due luoghi nominati nel verso successivo. Il tono solenne e malinconico crea un equilibrato contrasto con l'immediatezza del linguaggio utilizzato da Ripellino:

Il tentativo di staccare l'anima
da te, come il lamento di un archetto,
echeggia ancora tormentosamente
nei nomi Ržaksa e Mučkap.

Ferretti utilizza invece, per la traduzione di *razlucit'*, l'altrettanto letterale verbo *scollare*, volto a creare l'allitterazione della lettera L nel primo verso. L'assonanza consonantica tra i nomi dei luoghi e i termini precedenti è in questa versione meno evidente rispetto a quella di Ripellino, poiché Ferretti pone in contrapposizione ai nomi delle città i termini *strazio* e *lamentosamente*. Molto calzante è poi la scelta di utilizzare nel terzo verso il verbo *risuona*, in richiamo al violino e agli echi di dolore ancora avvertiti dal poeta. Anche in questa traduzione è possibile riscontrare il medesimo contrasto tra la solennità del tono e l'immediatezza del linguaggio:

Il tentativo di scollare l'anima da te,
come lo strazio di un violino,
risuona ancora lamentosamente
nei nomi Ržaksa e Mučkap.

Cicognini omette invece il determinativo di fronte a *tentativo*, rendendo il suddetto termine ancora più generico e caricandolo di una sfumatura di sfiducia e scarsa speranza. Molto calzante è la scelta

¹²⁷ S. N. Brojtman, *Poetika knigi...*, p.569.

di utilizzare il termine *separare* per la traduzione del verbo *razlucit'*, poiché in esso è contenuto un richiamo molto più esplicito alla separazione fisica dell'amata. La traduttrice adotta inoltre a una soluzione simile a quella di Ripellino, contrapponendo il termine Tormentoso a quello delle due città e servendosi, analogamente a entrambi i traduttori citati in precedenza, di un linguaggio molto semplice e immediato:

Tentativo di separare l'anima
Da te, come il lamento dell'arco,
ancora tormentosamente risuona
nei nomi di Ržaksa e Mučkap.

Nella seconda strofa, Ripellino sposta in posizione incipitaria il primo *come* della sua traduzione, e procede successivamente invertendo, nel secondo verso, l'ordine dei costituenti, creando così una ripetizione anaforica nella prima metà della strofa:

Come se tu fossi loro,
come se fossi tu stessa,
li amo con tutta la mia vanità,
così da averne offuscata la mente.

Nella seconda quartina, Ferretti innalza lo stile, servendosi dei termini *vanagloria* e *ottenebrarsi*; adotta inoltre una soluzione analoga a quella di Ripellino per la costruzione della similitudine presente nei primi due versi ma, diversamente da lui, pone il *loro* alla fine del secondo verso, in modo da rendere i termini di paragoni ancora più evidenti:

Come tu fossi loro, li amo,
come fossi tu stessa, loro –
con la forza della mia vanagloria,
fino all'ottenebrarsi della mente.

Cicognini cita invece i *loro* nel terzo verso, e aggiunge nel secondo un *veramente* assente nel testo originale, sia per ragioni metriche che per marcare l'effetto della similitudine presentata in questi versi. La traduttrice, inoltre, utilizza negli ultimi due versi un termine e uno stile analogo a quello di Ferretti:

Come fossi tu,
come fossi tu veramente,
li amo, con tutto l'impeto della vanità
fino all'ottenebramento.

Nella terza strofa, Ripellino riproduce fedelmente l'anafora del *kak* presente nel testo originale e crea, inoltre, l'allitterazione delle consonanti S e M:

Come la notte stanca di risplendere,
come la certezza che la mussola ha l'asma,
che ha tremato persino il mezzanino
vedendo le tue spalle.

Anche Ferretti riproduce la medesima anafora presente in russo e, per enfatizzare il contenuto dei versi e compensare la lunghezza metrica del verso, aggiunge nel terzo verso un *tutto* e un *sola* assenti nel testo originale: quest'ultima parola, inoltre, creerà un'evidente assonanza col termine *mussola* presente nel secondo verso della strofa in questione:

Come la notte stanca di rifulgere,
come l'asma che viene alla mussola,
o il tremito di tutto il mezzanino
alla sola vista delle tue spalle.

L'anaforico *come* è ripetuto 3 volte anche da Cicognini, che procede la traduzione senza cambiare in alcun modo il registro stilistico:

Come la notte stanca di brillare,
come la mussola che ha l'asma,
come il mezzanino che ha tremato
scorgendo le tue spalle.

Ripellino marca il primo verso della quartina con l'allitterazione della consonante R e alza lievemente il registro del linguaggio, utilizzando il termine *albore* per tradurre il russo *brezgu*. Egli aggiunge inoltre nel terzo verso un enfatico *tutta l'anima* assente nel testo originale, e riporta il registro a un livello più colloquiale traducendo nell'ultimo verso *kaplin* come gocciola:

Di chi era quel sussurro al primo albore?
Oh, forse mio? No, tuo con tutta l'anima,
si volatilizzava dalle labbra
Più lieve di una gocciola di spirito.

La traduzione di Ferretti è invece contrassegnata dalla ripetizione della consonante L: anche la traduttrice innalza il registro del linguaggio, ponendo nella medesima posizione *all'alba* e *dall'anima* nei primi due versi e servendosi della poetica espressione *aveva preso il volo dalle labbra* del terzo verso, che ben rende l'idea di allontanamento contenuta nel prefisso U del russo *uletučivalsja*:

Era mio quel sussurro che all'alba
Aleggiava? No, era tuo – dall'anima.
Aveva preso il volo dalle labbra,
più etereo di una goccia di spirito.

Cicognini mantiene un registro analogo anche in questa quartina e non ricorre a particolari espedienti retorici oltre che all'anaforica ripetizione della sillaba CHI nel primo verso:

Di chi era quel sussurro al primo chiarore?
Forse il mio? No, dall'anima, tuo,

si dileguava dalle labbra
più aereo di una goccia di spirito.

Nell'ultima strofa i tre traduttori ricorrono a differenti soluzioni semantiche, ma ad analoghi espedienti retorici: tutti e tre, infatti riproducono fedelmente l'anaforico *kak* presente nel testo originale e creano una marcata allitterazione della consonante M.

Di seguito, la versione di Ripellino, Ferretti e Cicognini:

Come si schiariva il pensiero fra le carezze!
Meravigliosamente. Come un gemito.
Come ad un tratto, a mezzanotte, da tre lati
Il promontorio illuminato dalla schiuma.

Come la voluttà rischiarava la ragione!
Inappuntabilmente. Come un gemito.
Come di colpo, da tre capi, la spuma
a mezzanotte il promontorio illumina.

Come nella voluttà si rischiarava il pensiero!
Ineccepibile. Come un lamento.
Come nella schiuma, a mezzanotte, da tre lati
A un tratto il promontorio illuminato.

Conclusioni.

È doveroso premettere, prima di passare alle conclusioni finali, che le pagine seguenti non costituiscono un dato scientifico assoluto e immune da eventuali errori: queste ultime possono essere lette, piuttosto, alla stregua di considerazioni derivate da approfondite e attente letture incentrate sui vari metodi di approccio alla traduzione poetica, che non è da considerarsi una scienza esatta, ma piuttosto un'abilità soggetta alle capacità, al gusto e alla sensibilità del singolo traduttore. Dopo un excursus riguardante la vicenda biografica, poetica e ideologica di Pasternak, il seguente lavoro giunge infine all'obiettivo primario che si prefigge: l'analisi comparata delle traduzioni di otto componimenti tratti dalla raccolta *Sestra moja – Žizn*.

Dall'analisi è risultato subito chiaro che avvicinarsi alla traduzione di una poesia raffinata e complessa come quella di Pasternak non è affatto semplice e richiede, anzitutto, un'approfondita conoscenza dell'ideologia dell'autore in questione, una spiccata sensibilità per gli artifici retorici e, soprattutto, un orecchio vigile e pronto a cogliere la fitta rete del tessuto musicale che si cela dietro ai suoi versi. Le traduzioni prese in esame sono risultate differenti per anno di pubblicazione, metodologia d'approccio e risultato finale: di ciascuna traduzione sono stati evidenziati i punti di forza, le scelte linguistiche, semantiche, retoriche e sonore più appropriate e quelle soggettivamente migliorabili. L'analisi in questione ha inoltre evidenziato la non esistenza oggettiva di traduzione perfetta: da essa è risultato chiaro, infatti, che tutti e tre i traduttori hanno scelto di scendere a patti, oltre che coi limiti linguistici posti dalla differenza delle due lingue di partenza, anche con l'invalidabilità dello spazio che talvolta intercorre tra di esse.

Ciascuno di essi ha infatti consapevolmente scelto di conferire maggiore rilevanza a uno o più aspetti (semantici, retorici, metrici) della sua traduzione.

Le traduzioni di Angelo Maria Ripellino, che conobbe personalmente Pasternak e iniziò a tradurre le sue opere in italiano per la prima volta nel 1947, pur rischiando di risultare ad un lettore moderno lievemente anacronistiche per la presenza di alcuni termini ormai desueti, risultano squisitamente godibili per la raffinatezza delle scelte lessicali e l'attenzione agli espedienti retorici e sonori al loro interno riscontrabili, che testimoniano spesso la volontà di riprodurre ed emulare quelli presenti nel testo originale. La scelta di non tradurre l'intera raccolta, ma solo le poesie che più gli erano congeniali, è correlata inoltre dalla volontà di non riprodurre un andamento metrico (e poetico) simile a quello dell'originale: leggendo le sue traduzioni si ha infatti l'impressione che

egli colga a pieno soprattutto l'indole e la poetica del Pasternak iniziale, particolarmente ricca di metafore argute e le sue sonorità accentuate. Dal suo lavoro risultano, dunque, traduzioni scritte perlopiù in versi sciolti, che constano spesso di un andamento più lento e meno ritmato di quello originale, ma di un registro che si adegua perfettamente a quello utilizzato nel testo russo.

Le traduzioni di Nadia Cicognini, risalenti al 1999, risentono indubbiamente dell'influsso di quelle di Ripellino, com'è possibile intuire dalla similarità di alcune scelte linguistiche e di registro evidenziate all'interno del capitolo 3. Dall'analisi è emerso che, più che alla metrica e agli espedienti retorici, in buona parte assenti nelle sue traduzioni, Ferretti dà grande importanza all'aspetto semantico delle sue traduzioni, in cui utilizza quasi sempre un registro piuttosto colloquiale e mai eccessivamente altisonante, sebbene i suoi versi generalmente non rispettino una rigida e ritmata scansione metrica, essi risultano comunque sempre piuttosto brevi e "condensati". Ne risultano dunque testi poetici di comprensione piuttosto immediata, il cui rischio è però, talvolta, che il senso del testo originale si "perda" e venga lievemente banalizzato a causa di alcune scelte linguistiche utilizzate.

Le traduzioni di Ferretti, pubblicate nel 2019, si discostano molto da quelle di Ripellino e Cicognini: la traduttrice presta, difatti, cura molto tutti gli aspetti del testo poetico, prediligendo particolarmente l'aspetto metrico e sonoro. Ferretti dà vita a traduzioni dalla scansione metrica e ritmica molto precisa, creando, talvolta, un lieve innalzamento dello stile non presente nel testo originale: Pasternak predilige difatti generalmente un linguaggio piuttosto semplice, scevro da termini complessi e altisonanti, che è talvolta possibile invece riscontrare in Ferretti. Tali scelte sono imputabili appunto a ragioni metriche, poiché la propensione verso un termine più aulico a favore di un altro più comune è spesso data dalla maggiore/minore quantità sillabica dello stesso, che la traduttrice utilizza per dare vita a una scansione metrica precisa e omogenea: è stato possibile, difatti, riscontrare un largo uso dell'endecasillabo all'interno delle sue traduzioni. La commistione di stili tuttavia, non crea nel lettore un effetto straniante: sebbene spesso la traduttrice si serva di meccanismi tipici della lingua russa (si pensi all'uso del trattino e all'omissione del verbo essere, con conseguente creazioni di ellissi non troppo comuni in italiano) le traduzioni di Ferretti risultano difatti molto scorrevoli, chiare e ritmate.

Alla luce di queste considerazioni è possibile affermare dunque, in ultima istanza, che tutti e tre i traduttori hanno scelto di lavorare all'interno del loro personalissimo "sistema di compensi e compromessi", scegliendo accuratamente (e consapevolmente) a quali aspetti dare priorità, con

l'intento di dar vita a una traduzione che risultasse non solo "buona" e di godibile lettura, ma fedele, contemporaneamente, alla loro personale sensibilità artistica e, soprattutto, a quella di Boris Pasternak.

Резюме.

Данная диссертация была создана с целью анализа восьми стихотворений из сборника Бориса Пастернака *"Сестра моя-жизнь"* и последующего сравнения их итальянских переводов, выполненных Анджело Мария Рипеллино, Надей Чиконьини и Паолой Ферретти.

В первой главе работы, которая является введением к теме диссертации, обсуждается поэтический перевод. Важно сначала подумать над тем, возможно ли создать "достойный" поэтический перевод, имея в виду многочисленные импликации, которые он содержит. Кроме того, также рассматриваются объективные трудности, с которыми переводчику приходится сталкиваться при переводе поэтического текста. Главный вопрос этой главы - понять, может ли переводчик приобрести чувствительность, которую можно считать похожую на ту, которая имплицитно заложена в его родном языке, и таким образом создать перевод, который более или менее точно повторяет замысел оригинального текста. Далее в главе анализируется конкретный случай перевода русской поэзии: исходя из того, что русский язык отличается от итальянского в плане системы (в итальянском нет системы падежей, на которой основана структура русского языка), ударения и сонорности, выделяются различия между двумя разными поэтическими традициями. В связи с этим будут рассмотрены вопросы о различных метрических системах и об использовании свободного стиха и рифмы, и вопрос о поэтическом регистре, который отражает стиль эпохи, в который жил автор. Следует тогда рассмыслить, лучше ли использовать в переводе регистр, отражающий тот оригинального текста, или адаптировать его к современному, чтобы не испытывать ощущения отчуждения.

В последующей главе речь идет о жизни, сложной поэтической идеологии и сборнике *"Сестра Моя - Жизнь"* Бориса Пастернака.

В третьей и последней главе, в которой анализируется основная тема данного исследования, будут рассмотрены восемь выбранных стихотворений. В каждом параграфе приводится оригинальный текст стихотворения, после которого можно найти параграф комментария, в котором обсуждается сюжет стихотворения, повод его создания и риторические и звуковые приемы. Затем будет проведено сравнение трех переводов, при этом анализируя каждая отдельная итальянская строфа и выделяя используемый регистр,

лексический и метрический выбор, сделанный переводчиком. К тому же, также пытаются понять возможные причины склонения к тому или иному выбору, и расхождения и сходства между оригинальным текстом и различными итальянскими версиями.

Наконец, делаются выводы о рассматриваемой работе и исследовании.

Первая глава начинается с рассмотрения негативной коннотации, которая часто используется в разговоре о поэтическом переводе, поскольку существует тенденция рассматривать перевод как механический и дефектный процесс, при котором просто преобразовываются слова одного языка в эквивалентные слова в другом языке. В действительности это сложная задача, поскольку необходимо тщательно изучить оригинальный текст, обратить внимание на синтаксис и найти слова, прилагательные и поэтические приемы, которые лучше всего подходят к стихам.

На самом деле, очень важно не рассматривать оригинальный текст как статичный объект, а сравнивать его с сущностью, находящейся в непрерывной и изменяющейся трансформации, потому что таким образом процесс поэтического перевода станет одновременно производением и воспроизведением, критическим анализом и поэтическим синтезом.

Необходимо также учитывать особую чувствительность переводчика, задача которого - озвучить слова и стихи поэта на другом языке и решить проблемы, связанные с ними: по этой причине очень трудно определить, что делает перевод "точным" или "достойным". Важно отметить, что 75% всего корпуса переводов поэзии на итальянский язык ограничиваются, прежде всего, передачей содержания поэтического текста, рискуя при этом опустить замысел самого стихотворения: цель этих переводов, как правило, чисто академическая или используется людьми, не владеющими языком, чтобы получить представление о семантических аспектах того или иного текста. Существует и другой способ перевода, согласно которому поэт пассивно переводит строки и частично воспроизводит метрические приемы оригинала, но не заботится о риторических приемах и ритме, таким образом не удовлетворяя эстетический вкус читателя. Этот вид перевода, на самом деле может портить характер поэтического стиха и замысел стихотворения и самого автора. Учитывая все вышесказанное, важно, чтобы переводчик доказал свою способность адекватно передать поэтическое послание, содержащееся в тексте, не пренебрегая, однако, особенностями поэтического текста и его метрической системы. Важно также учитывать,

что эти целесообразности касаются как обоих языков, поэтому при процессе перехода с одного языка на другой нужны некоторые изменения. Поэтому невозможно говорить о полной верности тексту, поскольку текст на самом деле состоит из множества элементов, в отношении друг к другу. Перевод означает реорганизацию элементов текста в соответствии с приоритетами, предпочтением определенных элементов и стилистических решений. Перевод русской поэзии представляет, по сравнению с переводом с других иностранных языков, ряд проблем, связанных, во-первых, с разницей в количестве слогов, а во-вторых, с используемыми в нем риторическими, образными и звуковыми средствами. Есть еще и проблемы в зависимости от века, к которому относится литературное произведение: например, самая большая проблема поэтического перевода в XVIII-XIX веках – вполне лингвистическая. Нужно поэтому тщательно подумать над тем, как правильнее переводить такие стихи, то есть на основе итальянского языка XIX века или адаптируясь к современным итальянским нормам.

Другая проблема заключается в различии русской метрической системы и ее воспроизведения в итальянском языке. В этом отношении важно учитывать количество препятствий, которые необходимо преодолеть, чтобы попытаться сохранить эквивалентность между метриками: поскольку итальянский язык является неолатинским языком, необходимо учитывать, что он обладает артиклями и артикулированными предложениями, а также то, что этот язык не богат односложными словами и склонен растворять причастия настоящего и прошедшего времени относительными предложениями. Поэтому можно сделать вывод, что слогов в итальянском языке будет примерно на 1/5 больше. Самым распространенным метром в русской лирической поэзии XIX века является ямбический тетраподий, и можно считать, что в русском языке его необходимо передать эндекасиллабическим. Можно еще думать, что лучшим стихом, учитывая метрическую эквивалентность, будет декасиллабический, но если исключить его по причинам, связанным исключительно с ритмической разметкой стиха, а также исключить новенарный из-за связанной с ним метрической недостаточности, то остается другое решение: использование свободного стиха или эндекасиллабического.

Даже воспроизведение рифмы всегда сопряжено с определенными трудностями, поскольку она очень важна в русской литературной традиции, но не так важна в

итальянской: чтобы не достичь нежелательных результатов, необходимо не воспринимать рифму как обязанность, но и не исключать ее использование априори. Важно помнить, что его можно заменить определенными ритмическими и фоническими риторическими приемами, которые компенсируют его. Те же самые рассуждения можно применить к морфологическим и лексическим вариантам, которые могут быть заменены ритмическими и фоническими устройствами.

Далее обсуждается жизнь и творчество Бориса Пастернака. Родился в Москве 10 февраля 1890 г. Его родители, Розалия и Леонид, принадлежали к одной из крупнейших еврейских общин того времени - одесской, которая стала важным центром российской еврейской культуры. Его семья происходила из буржуазной и интеллектуальной среды: его отец был художником, который переехал в Москву благодаря дружбе с коллекционером Павлом Третьяковским. Борис увлекался музыкой и научился играть на фортепиано: в июне 1903 года он завершил музыкальное образование. Он изучал право и философию в Московском университете, и в 1912 году переехал в Марбург, чтобы изучать теологию. В 1913 году вернулся в Москву, где окончил философский факультет. После окончания университета решил полностьюгрузиться в литературе: сначала он обратился к некоторым литературным движениям, возникшим в 1910-х годах, и решил присоединиться к группе умеренных футуристов, тяготевших к журналу *Центрифуга*. Пастернак написал три сборника стихов: *Близнецы в тучах* (1914), в котором присутствует сильный компонент формального антифутуризма, известный довольно новаторским использованием рифм и метрики, *Поверх в барьеров* (1917), благодаря которому он получил признание в литературных кругах, и, наконец, *Сестра моя - жизнь*, опубликованный в 1922 году, в котором были и тексты 1917 года. В 1917-1918 годах он также написал несколько прозаических рассказов в том числе *Детство Люверс*.

В августе 1921 года он встретил Евгению Лурье, на которой женился 24 января следующего года. В 1943 году он опубликовал сборник "В утренних поездах", а в 1946 году начал работать над романом, который позже назовет *Доктор Живаго*: В 1954 году, когда в журнале *Знамя* появились десять стихотворений, опубликованных под именем главного героя романа. Публикация *Доктора Живаго* была сложной и проблемной: журнал *Новый мир* определил роман как враждебный духу революции и социализма и отказался его публиковать. Тогда переводчик Пьетро Цветмич, которому была доверена рукопись

романа, в свою очередь передал ее Джанджакомо Фельтринелли, который опубликовал ее в Милане сначала на языке оригинала, а затем на итальянском. В следующем году поэт был удостоен Нобелевской премии по литературе, но был вынужден отказаться от нее из-за очернительной кампании советских критиков, которая привела, в частности, к его исключению из Союза писателей. В том же году поэт заболел раком, а 30 мая 1960 года умер на своей даче в Переделкино.

Как уже упоминалось ранее, поэзия Пастернака уходит корнями в русский кубофутуризм: основной целью этой группы было максимально свободное использование слов. Члены этой группы рассматривали слово как автономный элемент, наравне с цветом и объемом в кубистической живописи, и благодаря этому проводили многочисленные лингвистические эксперименты. Одним из главных выразителей этого движения был Хлебников, от которого Пастернак прежде всего воспринял тенденцию к фрагменту как художественному приему. Однако главной особенностью композиций Пастернака является его большое внимание к звуку. Звуковой материал его стихов настолько плотен и актуален, что многие его тексты поражают совершенством фонетической структуры которая их поддерживает. Следует, однако, отметить, что у Пастернака слово также приобретает большое значение: его стихи кажутся сложными и не очень непосредственными, поскольку состоят из очень дискурсивного синтаксиса со сложным ритмом. Многие критики также говорят об импрессионистическом лиризме, из которого часто проистекает его увлечение музыкой, а также интерес к философским доктринам и западной поэзии. По этой причине сборник *Сестра моя - жизнь* является прекрасным примером поэтики Пастернака, поскольку в нем переплетаются любовные отношения и личная жизнь поэта, а это видно в подзаголовке сборника: *Лето 1917*, а также ряд очень дорогих ему поэтических мотивов: знакомые предметы и места, постоянное присутствие растительного мира в его коварной двойственной природе, атмосферные явления. В сборнике можно выделить эти основные темы:

- преобладание мотива любви;

- вездесущность определенной сезонной обстановки, лета;

- ссылка на Лермонтова;

- повторные аллюзии на революции 1917 года.

Последняя дата, в частности, приобретает для поэта определенную актуальность: произведения, содержащиеся в сборник, фактически задуманы во время революции, но не с целью ее отображения.

Единство сборника заключается не в хронологической или биографической верности определенной части жизни поэта, а в структуре глав и выбор стихотворений. Можно сказать, что начальная глава книги выполняет функции, сходные с начальной главой романа, поскольку знакомит читателя с основными темами сборника и очерчивает контуры их взаимоотношений, а конец *Сестра моя - жизнь* совпадает с окончанием отношений и концом лета. Что касается анализа стихотворений, будет приведен практический пример, основанный на анализе стихотворения *Из суевья*. Стихотворение построено на чередовании длинных (четырёхстопных) и коротких (двухстопных) ямбов. С самого первого четверостишия обнаруживаются образы, отсылающие к смерти: этот мотив акцентируется не только на лексическом уровне (гроб, морга), но и на звуковом повторением сочетаний мор, мер, мар. (померанцем, каморка, номера, маратся, морга, коробка) и слогов РОБ (коробка-гроб). Можно утверждать, что семантические образы здесь "сильнее" слов и синтаксиса, как заметно уже в первой строфе: *каморка* фактически связана со смертью, потому что она пуста и не полна жизни, поскольку лирическое "я", как видно из использования глагола, здесь не живет, а временно поселилось. Женская фигура в поэме появляется только в третьей строфе, и первый контакт с "другим" (то есть с лирическим "я", здесь не названо, а выражено только в мужском роде) почти насильственный и пугающий. Неженка (и здесь снова отмечается повторение звука *ж* в стихах *О неженка, во имя прежних*) в последнем четверостишии уподобляется весталке: в четвертой строфе отношение героини совершенно иное, чем раньше. Таким образом, описываемые ситуации разделены глубокой и значительной временной дистанцией, временное пространство между первой и второй описываемой ситуацией находится в отношениях взаимной трансцендентности и представляет собой, соответственно, временную смерть и возрождение: эту метаморфозу переживает не только герой, но и

героиня.

С формальной точки зрения можно отметить, что в первой строфе есть звуковые повторы, выделенные ниже:

Коробка с красным померанцем —

Моя каморка.

О, не об номера ж мараться

По гроб, до морга!

Слова *коробка* и *каморка* также образуют минимальную пару, а слова *гроб* и *морга* создают эффект паронимии благодаря повторению слогов ГРО и ОРГ: таким образом Пастернак объединяет слова разные по этимологии, но близкие по значению: *гроб* и *морг*.

Переходя к анализу итальянского перевода, можно отметить, что в первом четверостишии Рипеллино не сохраняет метрическое чередование, как в оригинальном тексте, а придерживается довольно разговорного регистра, используемого в нем. Он также воспроизводит звуковые повторы, присутствующие в оригинальном тексте, и, благодаря звуковому сходству терминов *bare* и *obitorio*, также воспроизводит паронимию, присутствующую в последнем стихе четверостишия:

Scatola con una rossa melarancia

È la mia cameretta.

Oh non imbrattarsi nelle stanze d'albergo

Sino alla bara, sino all'obitorio!

Чиконьини, как и Рипеллино, придерживается регистра, аналогичный оригиналу, хотя и не обращается к той же метрической системе. Регистр в этой строфе становится особенно разговорным, благодаря выражению *non vale insudiciarsi* в третьем стихе, за которым, однако, сразу следует глагол *insudiciarsi*, относящийся к несколько более высокому

регистру; выбор слова *tomba*, кроме того, предотвращает воссоздание паронимии, присутствующей в оригинальном тексте, и звуковые повторы менее заметны:

Scatola con una rossa melarancia

È la mia stanzetta.

Oh, non vale insudiciarsi nelle stanze d'albergo

Fino alla tomba, fino all'obitorio!

Вместо этого Ферретти переводит название поэмы как "scaramanzia" (суеверие), в отличие от двух других поэтов, хорошо передавая оттенки смысла оригинальных стихов

Переводчик довольно точно воспроизводит чередование коротких и длинных стихов, присутствующих в оригинале, и сохраняет разговорный тон, о чем свидетельствует использование слова *stanzuccia*, которое обозначает данную строфу с ласковым оттенком. Как и в русском тексте, Ферретти опускает глагол *быть*, чтобы воссоздать то же ударение, что и в оригинале. В третьей строфе Ферретти по метрическим причинам предпочитает использовать прилагательное *lerce* в отношении комнат, что хорошо передает ощущение убогости, которое витает в русском тексте, и, не повторяя фигуры звучания, воссоздает аллитерацию через сопоставление *гробов* и *моргов* в последней строфе.

Scatola con una rossa melarancia-

La mia stanzuccia,

non certo lerce camere d'albergo

(*bare, obitori!*)

Чередование метра лучше соблюдается Рипеллино во втором четверостишии, в котором переводчик довольно рабски следует порядку составляющих оригинального текста. В этом четверостишии нет особых риторических приемов, и регистр также остается разговорным:

Mi sono stabilito qui di nuovo
Per superstizione.
Il colore delle pareti è marrone come una quercia
e mi canta la porta.

Чиконьини Также чередование длинных и коротких стихов особенно заметно: регистр однороден. Переводчик, в отличие от Рипеллино, использует выражение *ho preso alloggio qui di nuovo*, а в первом четверостишии, и здесь нет особых риторических приемов, которые следует отметить.

No preso alloggio qui di nuovo
Per superstizione.
La tappezzeria ha il colore marrone della quercia
E - la porta canta.

Ферретти продолжает перевод второго четверостишия, сохраняя однородное расширение стиха, используя более короткую метрику и регистр, аналогичный тому, что был использован в начале. Переводчица снова переводит *вторично* как *è un ritorno*: следовательно, выражение *scaramanzia* становится в ее переводе прилагательным, относящимся к этому существительному, что позволяет ей соблюдать метрическую развертку:

Alloggio nuovamente qui, è un ritorno,
e- scaramantico.
Tappezzeria color bruno quercia, porta che canta.

В третьем четверостишии Рипеллино немного повышает регистр, а это можно заметить использованием слова *nottolini* и глагола *sgusciare*. Переводчик также повторяет в переводе анафору *E* присутствует в оригинале:

Non mi lasciavi sfuggire di mano i nottolini,
tu sgusciavi,
e il mio ciuffo sfiorava la tua bizzarra frangetta
e le labbra, le viole.

Чиконьини придерживается довольно разговорного регистра, что также можно понять по прилагательному *stramba*; переводчик также добавляет притяжательное *tue* перед существительным *labbra*, а также сохраняет анафорическое *e*:

Non ho lasciato andare il chiavistello,
Tu ti divincolavi,
e il mio ciuffo sfiorava la tua stramba frangetta
e le tue labbra - le viole.

Регистр, используемый Ферретти в этом четверостишии, также разговорный. Кроме того, по метрическим причинам переводчик использует многоточие и опускает глагол в третьем стихе, а также артикль и притяжательные местоимения между существительными *viole* и *labbra*, что придает небольшой эффект неясности данным стихам:

Io non mollavo il saliscendi alla porta,
tu scantonavi.
Contatto tra il mio ciuffo e la mia frangia,

tra viole e labbra.

В предпоследнем четверостишии Рипеллино переводит *неженка* устаревшим термином *vezzosa*, а в остальной части четверостишия использует довольно буквальный регистр. Здесь нет особых риторических приемов, на которых следует обращать внимание.

O *vezzosa*, in nome di quelli di prima
Anche questa volta il tuo
Abbigliamento cinguetta come un bucanave
“Buon giorno” all’aprile!

Чиконьини также переводит это четверостишие буквально и создает :

O mia tenera, in nome di una volta
anche questa volta le tue
vesti cinguettano come un bucanave
all’aprile “Buongiorno”!

Менее буквальным, однако, является перевод Ферретти, который, для того чтобы сохранить единый метрический сканворд, создает перебивку между второй и третьей строками. Переводчик также использует ассонанс между словами *тогда* и *сейчас* в первых двух стихах и использует французизм со словом *mise*. Прямая речь, присутствующая в оригинальном тексте, здесь также опущена, а ассонанс между *benvenuto* и *aprile* перенесен в конец четверостишия по метрическим соображениям:

In nome di quel nostro allora, cara,
anche ora la tua mise dà il benvenuto ad Aprile:
è un bucanave.

È peccato pensarlo – non sei una vestale:
entrata con una sedia,
come da uno scaffale hai preso la mia vita
e ne hai soffiato la polvere.

В последней строфе регистр Рипеллино остается довольно разговорным: он также создает рифму между первым и третьим стихом (*полка/весталка*). И созвучие между терминами *полка* и *весталка*.

È peccato pensare che tu non sia una *vestale*:
sei entrata con una sedia,
hai presa la mia vita come da uno *scaffale*
e ne hai soffiata via la polvere,

Чиконьини использует тот же ассонанс, но не воссоздает рифму, присутствующую в оригинале. Первые два стиха его перевода очень похожи на перевод Рипеллино, а последние два отличаются использованием слова *palchetto* и глагола *afferrare*, который гораздо более императивен:

È peccato pensarlo – non sei una vestale:
entrata con una sedia,
come da uno scaffale hai preso la mia vita
e ne hai soffiato via la polvere.

В переводе Ферретти, однако, можно отметить отсутствие глагола во втором стихе.

È peccato pensarlo – non sei una vestale:
entrata con una sedia,
come da uno scaffale hai preso la mia vita
e ne hai soffiato via la polvere.

Прежде чем перейти к заключительным рассуждениям, необходимо отметить, что данные выводы не являются научной данностью, защищенной от ошибок: поскольку перевод не является точной наукой, а скорее навыком, зависящим от способностей, вкуса и чувствительности переводчика, их можно рассматривать как соображения, полученные в результате тщательного и внимательного прочтения научных статей, посвященных различным методам подхода к поэтическому переводу. Сместив фокус исследования на биографическую, поэтическую и идеологическую жизнь Пастернака, работа, наконец, приходит к своей основной цели: сравнительному анализу переводов восьми стихотворений из сборника *Sestra moja - Žizn*. Из анализа сразу стало ясно, что подойти к переводу такого изысканного и сложного стихотворения, как стихотворение Пастернака, отнюдь не просто. Рассмотренные переводы различались по году публикации, методологии подхода и результату: в каждом переводе были выделены сильные стороны, подходящие языковые, семантические, риторические и звуковые решения, а еще и те, которые можно субъективно улучшить. Этот анализ также показал, что объективно совершенного перевода не существует. Также стало ясно, что все три переводчика решили примириться не только с лингвистическими ограничениями, но и с собственными способностями и непреодолимым пространством между одним языком и другим.

Фактически, каждый из них решил придать большее значение разным аспектам своего перевода. Переводы Рипеллино, который лично знал Пастернака и впервые начал переводить его на итальянский язык в 1947 году, хотя и рискуют быть анахроничными для современного читателя из-за присутствия некоторых терминов, которые сейчас устарели, изысканно приятны из-за утонченности лексического выбора и внимания к риторическим

и звуковым приемам, используемым в них, которые часто свидетельствуют о желании воспроизвести и подражать тем, которые присутствуют в оригинальном тексте. Решение перевести не весь сборник, а только близкие ему стихи, также влияет на его желание не воспроизводить метрическую (и поэтическую) прогрессию, аналогичную оригиналу: читая его переводы, создается впечатление, что он предпочитает и полностью воспринимает характер раннего Пастернака, с его умными метафорами и подчеркнутыми созвучиями. В результате получились переводы, которые приятно читать, в основном в свободном стихе, в котором стихосложение часто становится медленнее и менее ритмичным, чем в оригинале, но язык прекрасно адаптируется к тому, что используется в русском тексте.

Переводы Нади Чиконьини, датируемые 1999 годом, несомненно, находятся под влиянием переводов Рипеллино, о чем можно судить по сходству некоторых лингвистических и регистровых решений, отмеченных в главе 3. Анализ показал, что Ферретти придает большое значение не метрике и риторическим приемам, которые в его переводах практически отсутствуют, а смысловому аспекту своих переводов, в которых он почти всегда использует разговорный регистр, но никогда не бывает чрезмерно напыщенным. Хотя ее стихи обычно не придерживаются жесткой и ритмичной метрической схемы, они всегда довольно короткие и "сжатые".

В результате получаются поэтические тексты, которые довольно быстро становятся понятными, однако риск этого заключается в том, что смысл оригинального текста иногда "теряется" и слегка тривиализируется из-за используемых языковых средств.

Переводы Ферретти, опубликованные в 2019 году, сильно отличаются от переводов Рипеллино и Чиконьини. На самом деле переводчик уделяет большое внимание всем аспектам поэтического текста, особенно отдавая предпочтение метрическим и сонорным аспектам. Ферретти оживляет перевод точным метрическим и ритмическим расширением, иногда создавая небольшое повышение стиля, которого не было в оригинальном тексте. Пастернак предпочитает простой язык, без сложных и высокопарных терминов, которые иногда встречаются у Ферретти. Этот выбор обусловлен именно метрическими причинами, поскольку выбор более куртуазного термина вместо другого, более распространенного, часто связан с его большим/меньшим количеством слогов, которое переводчик использует

для создания симметричного и однородного стихосложения: в ее переводах можно найти широкое использование концевых слогов. Смещение стилей, однако, не создает отчуждающего эффекта на читателя: хотя она часто использует механизмы, характерные для русского языка (например использование дефиса и пропуск глагола быть, с последующим созданием многоточий, не слишком распространенных в итальянском), переводы Ферретти на самом деле очень беглые, точные и хорошо акцентированные. Поэтому в конечном итоге можно сказать, что все три переводчика работали в рамках своей очень личной "системы компенсаций и компромиссов", о которой говорилось в начале, тщательно выбирая, каким аспектам отдать предпочтение, чтобы создать перевод, верный как не только собственным чувствам, но и чувствам Пастернака.

Appendice.

Testi delle poesie prese in esame e relative traduzioni

Sestra moja- Žizn

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнает мне.

И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Mia sorella la vita anche oggi nella piena S'è frantumata in pioggia primaverile contro tutti, ma le persone coi ciondoli sono altamente burbere e pungono cortesi come serpi tra l'avena.</p> <p>Gli anziani hanno per questo le proprie ragioni. Ma di certo ridicola è la tua Che nella burrasca siano lilla gli occhi e le aiuole E odori di umida reseda l'orizzonte.</p> <p>Che a maggio, quando l'orario dei treni Leggi nella vettura di Kamyšin, esso sia più grandioso della Sacra Scrittura e dei divani neri di polvere e tempeste.</p> <p>Che appena il freno, latrando, s'imbatte nella placida gente dei campi in una vigna sperduta, guardino dai divani se non sia la mia stazione e il sole, calando, si dolga con me.</p> <p>E spruzzando per la terza volta, nuota via il campanello Con scuse incessanti: mi rincresce, non è questa. Sotto la tendina soffia la notte che brucia, e la steppa crolla dai gradini che salgono a una stella.</p> <p>Sfavillando, ammiccando, chi sa dove dormono dolcemente E come fata morgana l'amata riposa,</p>	<p>Mia sorella la vita, anche oggi in piena Si è franta su tutti in pioggia primaverile Ma la gente inciondolata dall'alto disdegna E come serpe tra l'avena punge gentile.</p> <p>I vecchi hanno in questo le loro ragioni. Così, così ridicola la tua ragione Che nel temporale sono lilla gli occhi e le aiuole E sa di umida reseda l'orizzonte.</p> <p>Che a Maggio, quando l'orario dei treni Sulla linea di Kamyšin leggi nel vagone, più grandioso pare della Sacra Scrittura e dei canapè anneriti di polvere e tempeste.</p> <p>Che appena il freno, latrando, incrocia i miti campestri di una vigna sperduta dai divani guardano se non è mia la fermata, e il sole, calando, mi compiangono.</p> <p>E per tre volte guizzando, scivola via il campanello In un profluvio di scuse: spiacente, non è qui. Oltre la tendina alita la notte rovente e la steppa rovina dai gradini incontro alle stelle.</p> <p>Scintillando, ammiccando, ma dormono dolci sonni E come fata morgana l'amata dorme Mentre il cuore, guazzando per le banchine, gli sportelli dei vagoni disperde nella steppa.</p>	<p>Mia sorella, la vita, anche oggi scroscia -piena primaverile- addosso a ognuno, ma chi è in brillocchi burbero la sdegna, e, quale biscia di spiga, morde a modo.</p> <p>Ne avranno di certo motivo, i vecchi, Quanto risibile è però la tua ragione: che la bufera renda lilla occhi e aiuole, e odori di umida reseda l'orizzonte.</p> <p>Che a Maggio, quando in treno leggi l'orario Della tratta di Kamyšin, ti appaia Grandioso più delle Sacre Scritture, più dei sedili neri di polvere e bufere.</p> <p>Che appena il freno incappa, con un latrato, nei quieti villici, col loro vino rustico, dai divani guardino se è la stazione giusta, e nel calare il sole mi compiangano.</p> <p>Al terzo squillo salpa il campanello. È tutto scuse: mi spiace, non è questa. Dietro la tenda alita, riarsa, la notte E dalla scala alla stella ruzzola la steppa.</p> <p>Rilucono, ammiccano, ma dormono beate. Fata morgana in sonno è anche la mia diletta, nell'ora che il cuore sciaborda alle banchine e sparge di sportelli di vagoni la steppa.</p>

<p>mentre il cuore, guazzando per le piattaforme, sparge nella steppa gli sportelli dei vagoni.</p>		
---	--	--

Iz suever'ja

Коробка с красным померанцем —
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!

Я поселился здесь вторично
Из суевья.
Обоев цвет, как дуб, коричнев
И — пенье двери.

Из рук не выпускал зашелки.
Ты вырывалась.
И чуб касался чудной челки
И губы — фиалок.

О неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник
Апрелю: «Здравствуй!»

Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула.

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Scatola con una rossa melarancia È la mia cameretta. Oh non imbrattarsi nelle stanze d'albergo Sino alla bara, sino all'obitorio!</p> <p>Mi sono stabilito qui di nuovo Per superstizione. Il colore delle pareti è marrone come una quercia e mi canta la porta.</p> <p>Non mi lasciavi sfuggire di mano i nottolini, tu sgusciavi, e il mio ciuffo sfiorava la tua bizzarra frangetta e le labbra, le viole.</p> <p>O vezzosa, in nome di quelli di prima Anche questa volta il tuo Abbigliamento cinguetta come un bucaneve "Buon giorno" all'aprile!</p> <p>È peccato pensare che tu non sia una vestale: sei entrata con una sedia, hai presa la mia vita come da uno scaffale e ne hai soffiata via la polvere.</p>	<p>Scatola con una rossa melarancia È la mia stanzetta. Oh, non vale insudiciarsi nelle stanze d'albergo Fino alla tomba, fino all'obitorio!</p> <p>Ho preso alloggio qui di nuovo Per superstizione. La tappezzeria ha il colore marrone della quercia E – la porta canta.</p> <p>Non ho lasciato andare il chiavistello, Tu ti divincolavi, e il mio ciuffo sfiorava la tua stramba frangetta e le tue labbra – le viole.</p> <p>O mia tenera, in nome di una volta anche questa volta le tue vesti cinguettano come un bucaneve all'aprile "Buongiorno"!</p> <p>È peccato pensare che non sei una vestale: sei entrata con una sedia, come da un palchetto hai afferrato la mia vita e hai scosso via la polvere</p>	<p>Scatola con una rossa melarancia- La mia stanzuccia, non certo lerce camere d'albergo (<i>bare, obitori!</i>)</p> <p>Alloggio nuovamente qui, è un ritorno, e- scaramantico. Tappezzeria color bruno quercia, porta che canta.</p> <p>Io non mollavo il saliscendi alla porta, tu scantonavi. Contatto tra il mio ciuffo e la mia frangia, tra viole e labbra.</p> <p>In nome di quel nostro allora, cara, anche ora la tua mise dà il benvenuto ad Aprile: è un bucanave.</p> <p>E' peccato pensarlo – non sei una vestale: entrata con una sedia, come da uno scaffale hai preso la mia vita e ne hai soffiato la polvere.</p>

Složa vesla

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о погоди,
Это ведь может со всеми случиться!

Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

Это ведь значит – обнять небосвод,
Руки сплести вокруг Геракла громадного,
Это ведь значит – века напролет
Ночи на щелканье славок проматывать!

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Una barca palpita nel petto sonnolento strapiombano i salici, baciano sulle clavicole, sugli scalmi, sui gomiti – oh, aspetta, questo può accadere a chiunque!</p> <p>Di questo s’allietano tutti nelle canzoni. Questo vuol dire cenere di lilla, sfarzo di margherite sbriciolate nella rugiada, labbra e le labbra barattare con le stelle!</p> <p>Questo vuol dire avviticchiarsi al firmamento, stringere tra le braccia il gigantesco Eracle, questo vuol dire per interi secoli dissipare le notti per un canto di allodole!</p>	<p>La barca palpita nel petto addormentato I salici pendono e baciano sulle clavicole, sui gomiti, sugli scalmi – oh, aspetta, questo può accadere a chiunque!</p> <p>Questo tutti consola nel canto. Vuol dire pure cenere di lilla, fasto di margherite sparpagiate nella rugiada, labbra e labbra barattate con le stelle.</p> <p>Questo vuol dire abbracciare il firmamento, cingere tra le braccia Eracle immenso, vuol dire pure, per secoli interi dissipare le notti per un trillo di capinere!</p>	<p>Barca che dondola nel grembo in sonno, salici penduli: baciano scapole, baciano scalmi e gomiti – un momento, questo è qualcosa che capita a tutti.</p> <p>Questo è il conforto di tutti, nel canto. la cenere del glicine, lo sfarzo Di matricarie macerate in rugiada, e labbra e labbra a baratto con le stelle.</p> <p>È proprio questo – il firmamento cingere, braccia che serrano un Eracle immane. Questo – nei secoli dei secoli: lo scialo di notti al richiamo delle capinere.</p>

Pro èti stichi

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месь,
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут окунал

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Sui marciapiedi li sminuzzerò In un miscuglio di vetro e di sole, d'inverno li rivelerò al soffitto, li farò leggere agli angoli umidi.</p> <p>Prenderà a declamare il solaio Con un saluto alle imposte e all'inverno, sui cornicioni balzerà un salincervo di stramberie, sventure e annotazioni.</p> <p>Soffierà più d'un mese la tormenta, ingombrando di neve le fini e i principi. A un tratto mi ricorderò: c'è il sole, mi accorgerò che la luce non è quella.</p> <p>Come un piccolo corvo Natale darà un'occhiata, e un dolce giorno rasserenato schiarirà molto di quello che a me e all'amata non venne in mente.</p> <p>Nella sciarpa, riparandomi col palmo, per lo sportello griderò ai bambini: miei cari, qual millennio è adesso nel vostro cortile?</p> <p>Mentre, accolto a Darjal come presso un amico, come in un inferno, in un deposito e un arsenale, la vita come un brivido di Lermontov come labbra nel vermut immergevo.</p>	<p>Sui marciapiedi calpesterò Frammenti di vetro e sole insieme, d'inverno li rivelerò al soffitto e li darò da leggere agli angoli umidi.</p> <p>Con un inchino a infissi e inverno, li declamerà la soffitta, e ai cornicioni si scaglierà un ottovolante fatto di note, guai e mattane.</p> <p>La bufera mulinerà più d'un mese, sommergerà i principi e le fini. Di colpo rammenterò che il sole c'è, e vedrò che la luce non è più quella.</p> <p>Come una taccola guarderà il Natale, e il giorno rasserenato tanto rischiarerà a me e all'amata di quel che non ci sfiorava.</p> <p>Nella sciarpa riparandomi col palmo Dallo sportello griderò ai bambini: che millennio abbiamo, cari, adesso nel cortile?</p> <p>Approdamo a Dar'jal, come da un amico, inferno, deposito, arsenale, come un fremito di Lermontov la vita come labbra immergevo nel vermouth.</p>	<p>Li sfrangerò sui marciapiedi, col vetro e il sole dividendoli. Li svelerò al soffitto, d'inverno, agli angoli umidi li farò leggere.</p> <p>Declamerà il solaio con un inchino alle imposte e all'inverno, sui cornicioni rotolerà un vortice di bizzarrie, note e guai.</p> <p>Per mesi infurierà la buriana, intaserà cominciamenti e fini. Rammenterò di botto: c'è il sole. Vedrò che ormai la luce è un'altra.</p> <p>Occhieggerà Natale, da cornacchia, e il breve, rischiarato giorno su molte circostanze farà luce, a me e alla mia amata inaspettate.</p> <p>Col palmo riparandomi, e la sciarpa, dal finestrino griderò ai monelli: sapete dirmi, cari, che millennio corre nel nostro cortile?</p> <p>Frattanto che a Dar'jal -ade, deposito, arsenale- Andavo come andassi da un amico, la vita come un fremito di Lermontov, come labbra bagnavo nel vermouth.</p>

Ne trogat'

«Не трогать, свежевыкрашен», -
Душа не береглась,
И память — в пятнах икр и щек,
И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтый белый свет
С тобой — белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как-нибудь
Белей, чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу!

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>“Non toccare vernice fresca” L’anima non se n’è guardata, e adesso la memoria è tutta macchie di polpacci e guance, e di mani e di labbra e di pupille.</p> <p>Più d’ ogni fortuna, più di ogni sventura Ti ho amata, perché il bianco mondo ingiallito tu rendi più bianco delle biacche.</p> <p>Ed io ti giuro, amica mia, mia bruma, che un giorno o l’altro diventerà più bianco d’un delirio, d’un paralume, d’una bianca benda sulla fronte.</p>	<p>“Pittura fresca. Non toccare.” L’anima non se ne è data pena, e la memoria è tutta chiazze di polpacci e guance, di mani, di occhi e labbra, ora.</p> <p>Più che per ogni disfatta o trionfo, ti ho amata perché con te la luce del mondo, da gialliccia, diventava pura e bianca come albedo.</p> <p>E ti giuro, mia bruma, amica mia, che si farà un giorno Più bianco del delirio, del paralume, della bianca benda sulla fronte.</p>	<p>“Non toccare, vernice fresca.” L’anima non ha riguardo, e la memoria è di polpacci e guance in macchie, e mani, e labbra e occhi.</p> <p>Più d’ogni successo e d’ogni sventura Io ti ho amata Perché il mondo ingiallito Con te è più bianco della biacca.</p> <p>E verrà un giorno che sarà – lo giuro, mia bruma, mia amica – bianca più che delirio, che abat- jour, che bianca benda sulla fronte.</p>

Uroki anglijskogo

Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде, она –
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии, –
А горечь слез осточертела, –
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Quando toccò di cantare a Desdemona -e da vivere così poco le restava- Non per l'amore, sua stella, ma per un salcio, per un salcio proruppe in singhiozzi.</p> <p>Quando toccò di cantare a Desdemona e avviò la sua voce, facendosi forza, sulla nera giornata un nerissimo demone un salmo di alvei piangenti le provvide.</p> <p>Quando toccò di cantare a Ofelia -e da vivere così poco le restava- Tutta la siccità dell'anima fu d'un soffio spazzata Come in una burrasca gli steli da un fienile.</p> <p>Quando a Ofelia toccò di cantare, l'amaro delle chimere ormai in malora, quali trofei portò con sé annegando?</p> <p>Fasci di vetrici e celidonia purifica. Scrollate dalle spalle le passioni, Scrollate dalle spalle come cenci le passioni, entrarono con una stretta al cuore nella piscina dell'universo, per aspergere e assordare coi mondi il proprio corpo innamorato.</p>	<p>Quando a Desdemona toccò di cantare -E così poco le restava da vivere- Non per l'amore, suo astro, in singhiozzi Si sciolse; fu per il salice, per il salice.</p> <p>Quando toccò a Desdemona cantare E la voce modulò sforzandosi Sul giorno più fosco, più fosco del suo demone Un salmo di alvei piangenti la soccorse.</p> <p>Quando toccò a Ofelia cantare E di amare fantasie ella era stanca Con quali trofei scomparve? Con una bracciata di celidonia e vetrici.</p> <p>Scrollandosi di dosso le psioni come cenci, entravano, con una stretta al cuore, nel bacino dell'universo, il corpo amante bagnando e di mondi stordendo.</p> <p>Scrollate dalle spalle le passioni-cilici Nella piscina dell'universo si immersero, inondando e assordando di mondi i corpi amorevoli, con una fitta al cuore.</p>	<p>Quando toccò a Desdemona cantare - E da vivere così poco le mancava- Non per amore, né per la sua stella Prese a singhiozzare, ma per il salice, per il salice.</p> <p>Quando a Desdemona toccò di cantare E con fermezza sprigionò la voce, nel nero giorno, un demone nerissimo con salmi d'alvei piangenti la soccorse.</p> <p>Quando a Ofelia toccò di cantare -e così poco le restava da vivere- Ne fu spazzato il deserto dell'anima. Come gli steli di un fienile in tempesta.</p> <p>Quando a Ofelia toccò di cantare l'amaro delle chimere ormai in malora, quali trofei portò con sé annegando? Fasci di vetrici e celidonia purifica.</p> <p>Scrollandosi di dosso le passioni come cenci, entravano, con una stretta al cuore, nel bacino dell'universo, il corpo amante bagnante e di monti stordendo.</p>

Ljubimaja moja - žut'!

Любимая, — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.
Он заслан. Он кажется мамонтом.
Он вышел из моды. Он знает — нельзя:
Прошли времена и — безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, — паусной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,
Умеют обнять табакеркою.
И мстят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают,
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.

И таянье Андов вольет в поцелуй,
И утро в степи, под владычеством
Пылящихся звезд, когда ночь по селу
Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнёт по тифозной тоске тюфяка,
И хаосом зарослей брызнется.

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Amata, che raccapriccio! Quando ama un poeta, è un Dio smanioso che si innamora. E il caos nuovo sbuca alla luce come nei tempi dei fossili.</p> <p>Tonnellate di nebbia fan lacrimare i suoi occhi. Egli è offuscato. Ha l'aria di un mammut. Egli è fuori di moda. Sa che ciò non è lecito. I tempi son trascorsi, e in maniera incipiente.</p> <p>Egli vede che attorno festeggiano sponsali, spingono al bere, si disubriacano nel sonno. E, acconciandole, chiamano caviale Queste volgari uova di ranocchia.</p> <p>Che sanno chiudere in una tabacchiera la vita come un perlaceo scherzo di Watteau. E si vendicano di lui forse soltanto Perché dove gli altri torcono e storpiano,</p> <p>Dove l'agio mentisce e incensa ghignando, dove armeggiano e strisciano fannulloni, egli alzerà dal suono per usarla vostra sorella come baccante di un'anfora.</p> <p>E verserà in un bacio il disgelo delle Ande E l'alba della steppa sotto il dominio Di stelle polverose, quando la notte al villaggio Picchia con un biancheggiante belato.</p> <p>E con tutto ciò che respirarono i burroni nei secoli,</p>	<p>Orrore, amata! Quando un poeta ama È un dio forsennato in amore. E il caso si riaffaccia nel mondo come in ere antediluviane.</p> <p>La nebbia a tonnellate gli vela gli occhi. È offuscato. Sembra un mammut. Non è più di moda. sa che così non va: epoche sono trascorse – nell'ignoranza.</p> <p>Vede intorno a sé celebrare <i>nozze</i>, ubriacarsi e risvegliarsi. Vede con pompa uova comuni di <i>ranocchia</i> Ribattezzare come caviale.</p> <p>Come un perlaceo scherzo di Watteau, la vita Sanno racchiudere in una tabacchiera. E si vendicano di lui forse soltanto perché dove altri torcono e deformano</p> <p>Dove l'agio mente incensando e sogghigna, dove si trascinano i perdigiorno, lui, vostra sorella, baccante dell'anfora, solleverà da terra e userà.</p> <p>E il gelo delle Ande fonderà il suo bacio, e la steppa del mattino, sotto il dominio di stelle scintillanti, quando la notte alle porte del villaggio batte col suo candido belato.</p> <p>E con tutto ciò che respirarono i burroni nei secoli, con tutto il buio della sagrestia botanica soffierà sulla tipica angoscia del materasso, spruzzando il caos delle boscaglie.</p>	<p>Terrificante, amore! Quando un poeta ama, è un Dio che non ha requie, a innamorarsi - E il caos di nuovo affiora nel creato, come nelle ere primordiali dei fossili. Dagli occhi lacrimano quintali di brume. È obnubilato. Ha l'aspetto di un mammut. È fuori moda. Sa che è impossibile: le ere trascorrono – e c'è arretratezza.</p> <p>Vede sponsali festeggiarsi intorno, vede le ubriacature ed i risvegli. Uova di rana delle più ordinarie Vede acconciarsi a guisa di caviale.</p> <p>La vita stringere come una tabacchiera, come uno svago di Watteau di madreperla. Di lui si vendicano forse soltanto Perché laddove altri storcono e storpiano,</p> <p>Laddove l'agio mente, incensa e ghigna, e come fuchi quelli strisciano accalcandosi, lui solleverà da terra vostra sorella come la baccante di un'anfora, onorandola.</p> <p>E struggerà in un bacio il disgelo delle Ande E la steppa al mattino, sotto il reame Di stelle scintillanti, quando al villaggio La notte incalza belando sbiancata</p> <p>E con ciò di cui alitarono i baratri nei secoli, con tutto il buio della sagrestia botanica, soffierà sull'ansia tifica della trapunta e sprizzerà come caos di boscaglie.</p>

con tutto il buio della sagrestia botanica soffierà sulla tipica angoscia del materasso, spruzzando il caos delle boscaglie.		
--	--	--

Попытка dušu razlucit'

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка,
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты,
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме - кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?
О, мой ли? Нет, душою - твой
Он улетучивался с губ
Воздушной капли спиртовой.

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

Angelo Maria Ripellino	Nadia Cicognini	Paola Ferretti
<p>Il tentativo di staccare l'anima da te, come il lamento di un archetto, echeggia ancora tormentosamente nei nomi Ržaksa e Mučkap.</p> <p>Come se tu fossi loro, come se fossi tu stessa, li amo con tutta la mia vanità, così da averne offuscata la mente.</p> <p>Come la notte stanca di risplendere, come la certezza che la mussola ha l'asma, che ha tremato persino il mezzanino vedendo le tue spalle.</p> <p>Di chi era quel sussurro al primo albore? Oh, forse mio? No, tuo con tutta l'anima, si volatilizzava dalle labbra Più lieve di una gocciola di spirito.</p> <p>Come si schiariva il pensiero fra le carezze! Meravigliosamente. Come un gemito. Come ad un tratto, a mezzanotte, da tre lati Il promontorio illuminato dalla schiuma.</p>	<p>Tentativo di separare l'anima Da te, come il lamento dell'arco, ancora tormentosamente risuona nei nomi di Ržaksa e Mučkap.</p> <p>Come fossi tu, come fossi tu veramente, li amo, con tutto l'impeto della vanità fino all'ottenebramento.</p> <p>Come la notte stanca di brillare, come la mussola che ha l'asma, come il mezzanino che ha tremato scorgendo le tue spalle.</p> <p>Di chi era quel sussurro al primo chiarore? Forse il mio? No, dall'anima, tuo, si dileguava dalle labbra più aereo di una goccia di spirito.</p> <p>Come nella voluttà si rischiarava il pensiero! Ineccepibile. Come un lamento. Come nella schiuma, a mezzanotte, da tre lati A un tratto il promontorio illuminato.</p>	<p>Il tentativo di scollare l'anima da te, come lo strazio di un violino, risuona ancora lamentosamente nei nomi Ržaksa e Mučkap.</p> <p>Come tu fossi loro, li amo, come fossi tu stessa, loro – con la forza della mia vanagloria, fino all'ottenebrarsi della mente.</p> <p>Come la notte stanca di rifulgere, come l'asma che viene alla mussola, o il tremito di tutto il mezzanino alla sola vista delle tue spalle.</p> <p>Era mio quel sussurro che all'alba Aleggiava? No, era tuo – dall'anima. Aveva preso il volo dalle labbra, più etereo di una goccia di spirito.</p> <p>Come la voluttà rischiarava la ragione! Inappuntabilmente. Come un gemito. Come di colpo, da tre capi, la spuma a mezzanotte il promontorio illumina.</p>

Bibliografia

- Avirovič L., (a cura di) B., A., E., Pasternak, *La nostra vita*, Excelsior 1881, Milano, 2009.
- Brojtman S. N, *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moja žizn"*, Progress-Tradizii, 2007.
- Bykov V., *Boris Pasternak*, Molodaja gvardija, Mosca, 2008.
- Beltrami P.G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Brojtman S., *Poëtika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moja – žizn"*, Moskva, Progress-Tradicija, 2007.
- Buffoni F., (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.
- Cicognini N., (a cura di) *Mia sorella la vita*, B. Pasternak, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A Milano, 1999.
- Cvetaeva M., *Svetovoj liven'*, *Epopeja n.3*, 1922, ora nel volume *Proza*, New York, 1953.
- Elagin I., *The artistic devices of Pasternak before 1940*, Russian Language Journal/*Russkij Jazik*, 1978, Vol. 32, No. 113.
- Erlich V., *The Concept of the Poet in Pasternak*, *The Slavonic and East European Review*, Jun., 1959, Vol. 37.
- Farino E., *Vvedenie i literaturovedenie*, Warszawa, 1991.
- Ferretti P. (a cura di) *Mia sorella, la vita*, B. Pasternak, Passigli Editori, Firenze, 2019.
- Gasparov B., *Boris Pasternak: po tu storonu poëtiki (Filosofija. Muzyka. Byt)*, Moskva, NLO, 2013.
- Gasparov M., Podgaeckaja I., *"Sestra moja – žizn'" Borisa Pasternaka. Sverka ponimanija*, Moskva, RGGU, 2008;
- Gasparov M., Polivanov K., *"Bliznec v tučach" B. Pasternaka: opyt kommentarija*, Moskva, RGGU, 2005.
- Gumilëv N., *O stichotvornych perevodach*, Werden, Ausburg 1999.
- Jakobson R. *Aspetti linguistici della traduzione*, cit. in A. Niero, *Tradurre la poesia Russa, Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 15.

Jakobson R., *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922)*, photocity.it, 2014.

Krasil'nikova T., Uspenskiy P. *Poeticheskiy jazik Pasternaka: Sestra moja — Žizn', skvoz' prizmu idiomatiki*. — M.: Izdatel'skiy Dom YASK, 2021. — 176 c., il. — (Studia philologica. Series minor).

Lotman J., *Analiz stichotvorenija B. Pasternaka «Zamestitel'nica»*, in Id., *O poëtach i poézii*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2011.

M. Colucci, *Del tradurre i poeti russi (e non solo russi)*, Europa Orientalis 12, 1993; Macmillan, 1969.

Majmieskulov A., *Stichotvorenje Pasternaka Obrasez//Puškin I Pasternak*, Studia filologiczne, Filologia Rosyjska. 1989.

Niero A., *Alla ricerca di una zona franca: considerazioni sul tradurre poesia russa*, Comunicare letteratura 4, 2011.

Niero A., *Kak zvučat russkie stichi na ital'janskom segodnja?* Znamja 3, 2014.

Niero A., *Tempo non più di antologie, ma di «una» antologia: considerazioni sulla poesia russa del secondo novecento tradotta in italiano*, in: G. Benelli, M. Raccanello (a cura di), *Tradurre la letteratura. Studi in onore di Ruggero Campagnoli*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Nilsson N. Å., (1959) *Life as ecstasy and sacrifice two poems by Boris Pasternak*, Scando-Slavica, 1959.

Niero A., *Tradurre la poesia Russa, Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2019.

O' Connor K. T., "Sestra moja Žizn" B. Pasternaka: kniga posle stichov//Slavjanskoe revju n 3, settembre 1978.

Pasternak B., *Stixotvorenija i poémy Moscoa: "Sovetskij pisatel"*, 1965.

Ripellino A.M., (a cura di) *Poesie*, B. Pasternak, Giulio Einaudi Editori, Torino, 2009.

Ripellino A.M., *Poesia russa del Novecento*, Universale economica Feltrinelli, Milano, 1960.

Salvatore R., *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922). Linguaggio poetico e mimesi del reale*, Milano, Photocity.it, 2014.

Sinjavskij A., *Poesia Pasternaka//B. Pasternak: stichotvorenja i poemy*, 1965.

Tynyanov Y., *Promezhutok, Arkhaisty i novatory (Leningrad, 1929)*; translated as "Pasternak's

Mission, " in *Pasternak: Modern Judgements*, ed. Donald Davies, New York 1929.

Vukanovič E.P, *Zvykovaja faktura stichotvorenij sbornika Sestra moja-Žizn – B.L Pasternaka*, *Russian Language Journal*, 1971.

