



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane e  
postcoloniali

Tesi di Laurea

## ***Osen'* di Boris Pasternak**

Un'analisi critica dell'ultimo ciclo di poesie di *Temy i variacii*

**Relatore**

Dott. Alessandro Farsetti

**Correlatrice**

Dott.ssa Roberta Salvatore

**Laureanda**

Benedetta Capovilla

Matricola 867980

**Anno Accademico**

2023-2024



## Indice

AVVERTENZA.....	4
PEZIOME.....	5
INTRODUZIONE.....	13
Capitolo primo. <i>S TECH DNEJ STAL NAD NEDRAMI PARKA SDVIGAT'SJA</i> .....	19
Capitolo secondo. <i>POTELI STEKLA DVERI NA BALKON</i> .....	27
Capitolo terzo. <i>NO I IM SUŽDENO BYLO VYCVEST'</i> .....	31
Capitolo quarto. <i>VESNA BYLA PROSTO TOBOJ</i> .....	39
Capitolo quinto. <i>ZDES' PROŠELSJA ZAGADKI TAINSTVENNYJ NOGOT'</i> .....	53
CONCLUSIONE.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	68

## **Avvertenza**

Tutti i testi critici in lingua russa sono stati tradotti da noi. Per quanto riguarda le poesie oggetto di studio, riteniamo sufficiente la parafrasi da noi proposta, in quanto una nostra traduzione sarebbe risultata inevitabilmente approssimativa, trattandosi di testi poetici semanticamente complessi. Rappresentano un'eccezione le poesie (e i testi in prosa) citate a fini esplicativi o di confronto; in questi casi abbiamo ritenuto necessario inserire una traduzione – si tratta della nostra nella maggioranza dei casi –, non avendo proposto delle parafrasi utili alla comprensione dei testi.

## Резюме

Данная дипломная работа посвящена анализу «Осени: пять стихотворений», то есть последнего цикла четвертой книги стихов Бориса Пастернака (1890-1960), «Темы и вариации». С точки зрения композиции, текст состоит из введения, пяти глав и заключения.

Вступление вводит краткую презентацию «Тем и вариаций» и целей настоящей работы. В первую очередь «Темы и вариации» вышли в январе 1923 г. в берлинском издательстве «Геликон» и состоят из шести циклов («Пять повестей», «Тема с вариациями», «Болезнь», «Разрыв», «Я их мог позабыть» и «Нескучный сад»); «Нескучный сад» делится на следующие части: шесть стихотворений, не входящих в цикл; циклы «Зимнее утро: пять стихотворений», «Весна: пять стихотворений», «Сон в летнюю ночь: пять стихотворений»; стихотворение «Поэзия»; микроцикл «Два письма»; и, наконец, цикл «Осень: пять стихотворений».

Во вторую очередь «Темы и вариации» были созданы как музыкальная композиция, где оригинальная тема постоянно трансформируется в новые формы, то есть вариации; в нашем случае, темы – это мотивы поэтического вдохновения и творчества, болезни, смерти, расставания с возлюбленной и природы.

В последнюю очередь «Темы и вариации» тесно связаны с третьей книгой стихов Пастернака, «Сестра моя – жизнь» (1922); вначале поэт хотел опубликовать их вместе, как одно произведение. Кроме того, многие стихотворения, первоначально включенные в «Сестру», затем были перемещены в «Темы и вариации». Самая важная тема, объединяющая эти две книги, – мотив любви и, в частности, история любви между Пастернаком и Еленой Виноград в 1917 г. Они познакомились в 1910 году, но их любовные отношения начались весной 1917 г. Их роман был счастливым весной и мучительным летом, а затем закончился осенью. Елена все еще сильно переживала гибель своего жениха на войне и, по мнению Пастернака, делала неправильный выбор в своей жизни, не думая о своем счастье. Поэт очень старался помочь ей преодолеть этот кризис письмами и стихами, но в конце концов он не смог научить ее, как спастись самой.

Что касается целей в этом исследовании, первая заключается в тщательном анализе пяти стихотворений «Осени». Каждое стихотворение уже было проанализировано литературной критикой, однако, в большинстве случаев, кратко и не исчерпывающе. В этой работе особое внимание будет уделено образам, используемым для передачи определенного чувства или идеи. Вторая цель этого исследования – понять, почему Пастернак решил собрать в единое целое пять стихотворений «Осени». Несмотря на то, что подобную работу уже проделали О. Сененко (2007) и О. Мальцева (2019), считается необходимым, во-первых, опровергнуть мнение О. Сененко о том, что первые два стихотворения не имеют ничего общего с остальной частью цикла, а во-вторых, опровергнуть идею О. Мальцевой о том, что в «Осени» преобладают негативные образы возлюбленной и религиозные образы. Эта работа согласуется с мыслью двух ученых о том, что цикл говорит о конце романа Пастернака и Елены Виноград; однако это происходит через образы холодной осени.

В первой главе говорится о первом стихотворении «Осени», «С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...». Это стихотворение было написано Пастернаком осенью 1916 года, когда он находился в Тихих Горах на Каме. В этой работе показано, что это стихотворение описывает необычные октябрьские дни, когда утро морозное и туманное, а вечер ясный и чистый. Текст состоит из четырех четверостиший и его стихотворный размер – амфибрахический тетраметр. Кроме того, с точки зрения ритма, его можно разделить на две части: от первого стиха до восьмого стиха ритм медленный, а от девятого стиха до конца он быстрый по присутствию цепочки анжамбеманов. В первой строфе встречаются образы холодной осени: октябрь – метонимическое выражение мороза этого месяца – начинает замораживать природу (“С тех дней стал над недрами парка сдвигаться / Суровый, листву леденивший октябрь”), и реки закрыты для судоходства (“Зарями ковался конец навигации”); кроме того, через изображение сжатой гортани подчеркивается тишина природы – возможно, лишенная пения птиц (“Спирало гортань”) и поэта –, а через образ боли в локтях передается состояние страдания как природы, так и лирического героя, метонимически присутствующего в пейзаже (“ломило в локтях”). При анализе этой строфы особое внимание было уделено пониманию выражения “над недрами

парка”; по мнению этой работы существительное “недра” в этом контексте указывает на парк, видимый издалика, и, по этой причине, темный как недра. Во второй строфе представлены вечера без туманов и облаков (“Не стало туманов. Забыли про пасмурность”). В каждом вечернем сумраке открывается больной горизонт, осматривающий дворы (“Часами смеркалось. Сквозь все вечера / Открылся, в жару, в лихорадке и насморке / Больной горизонт – и дворы озирал”); этот горизонт может быть больным как потому, что он является частью страдающей природы, так и потому, что он появляется в теплой вечерней погоде (“Открылся, в жару, в лихорадке и насморке”), так и потому, что он находится “в мучительном ожидании перемен”<sup>1</sup>. В третьей строфе образ застывания крови (“И стынула кровь”) заставляет думать, что лирический субъект чувствует смертельный холод или что он боится. Далее через безличные конструкции переносятся впечатления лирического героя на этот холодный, но в то же время ясный и, возможно, теплый ландшафт. В эти нетипичные осенние вечера кажется, что зима не приближается (“Но, казалось, не стынут / Пруды”), что время остановилось (“и – казалось – с последних погод / Не движутся дни”) и что границы между небом и землей больше нет (“и, казалось – вынут / Из мира прозрачный, как звук, небосвод”). В последней строфе рассказывается, что этот пейзаж позволяет видеть далеко (“И стало видать так далеко”) – потому что он ясен – но также и то, что он захватывает дыхание (“так трудно / Дышать”) и вызывает боль (“и так больно глядеть”). Эти ощущения могут быть связаны с жуткостью перед ландшафтом, не следующего за течением времени. Однако это ошеломление, кажется, преодолевается распространением не смертельного, а звонкого покоя (“и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Настолько беспмятно звонкий покой!”). Тот факт, что этот покой звучит, может означать, что осенняя тишина мира в сознании наблюдающего лирического субъекта принимает новую музыку. Наконец, в настоящей работе говорится, что это стихотворение имеет автобиографическую основу; в октябре 1916 г. Пастернак написал два письма от Тихих Гор, информируя друзей и родителей о необычайно солнечной и теплой погоде этого месяца. Кроме того, сообщается о существовании образа похожей осени также в повести Пастернака, «Детство Люверс».

---

<sup>1</sup> Е. Б. Пастернак (1989: 273).

Вторая глава посвящена второму стихотворению «Осени», «Потели стекла двери на балкон». Этот поэтический текст, как и первый, был написан поэтом в Тихих Горах в октябре 1916 г. В настоящей работе это стихотворение считается вариацией предыдущего, то есть тема такая же, но представлена в новой форме. Этот мотив – ощущение остановки времени в осенние вечерних сумерки. Текст состоит из трех четверостиший и его стихотворный размер – ямбический пентаметр; кроме того, в нем в первых двух строфах мужские и женские рифмы чередуются, а в третьей строфе рифмуются между собой соседние строки. Действие стихотворения происходит в комнате жилища в холодное время года. В первом четверостишии описываются особенности комнаты: стекла двери запотевают («Потели стекла двери на балкон»), и перед ними фикус («Их заслонял заметно зимний фикус»). В этом интерьере также присутствует сияющий графин, возможно, стоящий на столе («Сиял графин»). В третьем и четвертом стихе появляется женская фигура, встающая, вероятно, со стаканом в руке («С недопитым глотком / Вставали вы, веселая навывказ, –»). Наречие «навывказ» может быть неологизмом Пастернака или происходить из разговорного языка. Первое, второе и третье четверостишие связаны друг с другом; при переходе от одной строфы к другой речь никогда не прерывается точкой. Описание пейзажа и женщины сливаются воедино («Вставали вы, веселая навывказ, – // Смеркалась даль, – спокойная на вид, – / И дуло в щели, – праведница ликом, –»). Признаки присутствия холодной погоды узнаваемы в запотевших стёклах, зимнем фикусе и сквозняке, проникающей в комнату через щель («И дуло в щели»). От седьмого стиха до конца стихотворение, вероятно, говорит о вечернем закате, горящем над окружающей природой («И день сгорал [...] без конца горев / На остриях скворешниц и дерев, / В осколках тонких ледяных пластинок, / По пустырям») и над мебелью дома («и на ковре в гостиной»); изображение горения может быть связано с яркостью этих сумерек. В это время дня возникает ощущение, что время и течение жизни остановились («И день сгорал, давно остановив / Часы и ровь»); наречие «давно» подчеркивает, возможно, связь с предыдущим стихотворением. Эта приостановка времени кажется бесконечной и, по этой причине, мучительной («в мучительно великом // Просторе долго, без конца горев»). Центр этого поэтического текста не является ни лирическим героем, ни бездуховности

женской фигуры<sup>2</sup>, а состояние прерывания естественного времени и жизни всех существ мира, включая лирического субъекта и женщину. В отличие от первого стихотворения «Осени», здесь нет положительного финала: в этом почти зимнем пейзаже нет никаких признаков возобновления жизни. Наконец, в настоящей работе отмечается, что это стихотворение было посвящено Пастернаком Фанни Збарской, жене инженера Бориса Збарского. Однако внутри «Осени» женская фигура этого поэтического текста, кажется, больше не относится к Фанни, а к Елене Виноград.

В третьей главе речь идет о третьем стихотворении «Осени», «Но и им суждено было выпцвеств...». Этот поэтический текст был написан Пастернаком осенью 1917 г. В этом анализе говорится, что это стихотворение повествует о переходе от грозового лета к морозной осени. Однако его цель – говорить о творчестве поэта; в частности, лирический субъект-Пастернак сообщает о своем решении попрощаться с поэзией и начать писать роман. Любовная тема явно не присутствует в стихах, но можно утверждать, что она существует по двум причинам: потому что первая и третья строфы были частью любовного стихотворения «Послесловие» в версии «Сестры» 1921 г., и потому что Пастернак решил написать роман еще и для того, чтобы помочь Елене Виноград понять идеи, четко не выражаемые стихами. Стихотворение состоит из четырех четверостиший и его стихотворный размер – анапестический триметр; однако в стихах 13 и 14 он превращается в анапестический тетраметр. В первых трех строфах используется кольцевая рифмовка, а в четвертой строфе – смежная рифмовка. В первом четверостишии первый стих может относиться как к влюбленным, так и к поэтическим стихам и закатам предыдущих стихотворений. Далее кажется, что описан пейзаж после грозы. У туч больше нет громов, но, возможно, слышен шум ветра (“И у туч, громогласных до этого, – Фистула и надтреснутый присвист”). Изображение фиолетового налета может представлять грозные тучи летнего дня (“И на лете – налет фиолетовый”). Во второй строфе тучи уступают место облакам. Пейзаж становится почти туманным, и растения, кажется, теряют свой свет (“Облака над заплаканным флоксом, / Обволакивав даль, перетрафили”) и начинают замерзать (“Цветники как холодные кафли”);

---

<sup>2</sup> О. Мальцева (2019: 439-440).

кроме того, город отапливается (“Город кашляет школой и коксом”). Произошел переход от лета к осени. Образ заплаканного флокса напоминает не только изображение растения, мокрого от грозы, но и образ потухшего огня; существительное “флокс” происходит от древнегреческого слова “пламя”. Глагол “перетрафить” может быть неологизмом Пастернака или происходить из разговорного языка. В третьем четверостишии говорится, что редко в этой морозной природе бывают светлые и спокойные дни (“Редко брызжет восток бирюзою / Парников изразцы, словно в заморозки, / Застывают”); несмотря на то, что воздух роц пахнет жизнью, лирический субъект, кажется, не заинтересован в том, чтобы дышать им (“и ясен, как мрамор, / Воздух роц и, как зон, беспризорен”). Наконец, в последней строфе лирический субъект – впервые явно присутствующий в тексте – заявляет, что хочет написать роман, состоящий из прозы и стихов (“Я скажу до свиданья стихам, моя мания, / Я назначил вам встречу со мною в романе”). Даже в прозе источником вдохновения поэта остается истина природы (“Как всегда, далеки от пародий, / Мы окажемся рядом в природе”).

Четвертая глава анализирует четвертое стихотворение «Осени», «Весна была просто тобой». Этот поэтический текст был написан Пастернаком не ранее осени 1917 г. В настоящем комментарии говорится, что стихотворение было вдохновлено романом Пастернака и Елены Виноград; в частности, оно описывает “болезненные впечатления”<sup>3</sup> от поездки в Балашов, предпринятой Пастернаком в сентябре 1917 г., чтобы помочь Елене выйти из экзистенциального кризиса. Текст состоит из шести строф: первые три и последние две – четверостишия, а четвертая строфа – девятистишие. Стихотворный размер – амфибрахический триметр; однако в стихах 3, 5, 7, 9 и 11 присутствует амфибрахический тетраметр. В первой строфе описывается роман между лирическим субъектом и возлюбленной через образ смены времен года: счастье весны (“Весна была просто тобой”), трудности лета (“И лето – с грехом пополам”) и тяжесть осени (“Но осень, но этот позор голубой / Обоев, и войлок, и хлам!”). Во втором четверостишии женщину сравнивают с клячей, ищущей облегчения от своих страданий в ароматах природы (“Разбитую клячу ведут на махая, / И ноздри с

---

<sup>3</sup> Е. Б. Пастернак (1989: 310).

коротким дыханьем / Заслушались мокрой ромашки и мха, / А то и конины в духане”). Кажется, что в третьей строфе есть похожий образ возлюбленной (“В прозрачность заплаканных дней целиком / Губами и глаз полыханьем / Впиваешься, как в помутнелый флакон / С невыдохшимися духами”); женщина, вероятно, ищет счастья в физических удовольствиях и не понимает, что это не решение ее собственной печали. В четвертой строфе говорится, что смерть лучше, чем вспоминать моменты прошедшего лета: осенью любовь, как жизненные летние стрекозы, лишена жизни (“Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать. Не распаивать наспех / Окна, где в беспамятных зрехах / Июль, разгораясь, как яспис, / Расплавливал стекла и спаривал / Тех самых пунцовых стрекоз, / Которые нынче на брачных / Брусах – мертвей и прозрачней / Осыпавшихся папирос”). В пятой строфе описывается почти зимняя природа (“Как в сумерки сонно и зябко / Окошко! Сухой купорос. / На доньшке склянки – козявка / И гильзы задохшихся ос. // Как с севера дует! Как щупло / Нахохлилась стужа!”), а в шестой выражается желание лирического героя найти свою собственную “песню”, то есть свою жизненную и поэтическую силу (“ О вихрь, / Общупай все глуби и дупла, / Найди ю песню в живых!”).

Пятая глава посвящена пятому стихотворению «Осени», «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь». В этом исследовании говорится, что это стихотворение повествует о возрождении лирического героя-поэта и о своем возвращении к жизни. Этот поэтический текст состоит из трех четверостиший, а его стихотворный размер – анапестический тетраметр; однако в стихах 4 и 8 присутствует анапестический триметр. В первой строфе лирический субъект утверждает, что хочет перечитать таинственное письмо загадочной возлюбленной после того, как выспится (“Здесь прошелся загадки таинственный ноготь. / – Поздно, выплюсь, чем свет перечту и пойму”). Он хочет мечтать о женщине и пережить момент любовной страсти с ней (“А пока не разбудят, любимую трогать / Так, как мне, не дано никому”). Во втором четверостишии их поцелуи не только эротичны, но и имеют духовное и художественное содержание; по отношению к возлюбленной они катарсические (“Как я трогал тебя! Даже губ моих медью / Трогал так, как трагедией трогают зал”), а по отношению к лирическому герою они творчески вдохновляющие. Лирический субъект-поэт пьет страстную силу,

порожденную грозой поцелуя, и снова начинает петь, как птицы (“Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил, / Лишь потом разражалась гроза. // Пил, как птицы. Тянул до потери сознания”). Наконец, в третьей строфе есть изображение соловьев, пьющих воду из источника, отражающего звездное небо. Как эти птицы лирический герой поглощает окружающий мир и творчески преобразует его (“Звезды долго горлом текут в пищевод, / Соловьи же заводят глаза с содроганьем, / Осушая по капле ночной небосвод”).

В заключении подводятся итоги настоящего исследования. В этой последней части резюмируется содержание каждого стихотворения и объясняется, почему – по мнению этой работы – пять стихотворений образуют единое целое, несмотря на то, что «Осень» – вторичный цикл. Связь между этими поэтическими текстами заключается в романе Пастернака и Елены Виноград; их отношения послужили источником вдохновения для создания этого цикла, а также для создания «Тем и вариаций» в целом. Поэтому в «Осени» любовная тема самая важная. Несмотря на то, что первые два стихотворения не говорят о любви, они, кажется, играют определенную роль в цикле, то есть они описывают внутреннее душевное состояние лирического героя по отношению к окончанию романа с любимой и по отношению к экзистенциальному кризису женщины. Это достигается за счет изображения пейзажа, сочетающегося с настроением лирического героя. В первом стихотворении в образе “звонкого покоя” кроется сигнал о будущем возрождении лирического героя, а во втором стихотворении можно только ощутить его (и, возможно, женщины) страдания в ожидании изменения статической ситуации. В третьем стихотворении лирический субъект-поэт ищет решение своего и женского кризиса в смене коммуникативной среды и решает начать писать прозой. В четвертом поэтическом тексте страдания настолько болезненны, что лирический герой жаждет смерти; однако он всегда надеется, что сможет найти себя. Наконец, в последнем стихотворении это желание сбывается, потому что лирическому субъекту удастся преодолеть страдания через искусство и снова петь, как птицы.

## Introduzione

Il presente studio si pone l'obiettivo di analizzare *Osen': pjat' stichotvorenij* (*Autunno: cinque componimenti*), ovvero l'ultimo ciclo di liriche del quarto libro di poesie di Boris Pasternak (1890-1960), *Temy i variacii* (*Temi e variazioni*). Pubblicato nel gennaio del 1923 a Berlino dalla casa editrice Gelikon, *Temy i variacii* è formato da sei cicli di poesie: *Pjat' povestej* (*Cinque racconti*), *Tema s variacijami* (*Tema con variazioni*), *Bolezn'* (*La malattia*), *Razryv* (*Il distacco*), *Ja ich mog pozabyt'* (*Potevo dimenticarli*) e *Neskučnyj sad*<sup>4</sup>. A propria volta, quest'ultimo – definito da O. Senenko un “iperciclo” per la sua grande ampiezza (consta di ventinove poesie)<sup>5</sup> – è composto da sei componimenti iniziali seguiti, poi, dai cicli *Zimnee utro: pjat' stichotvorenij* (*Mattina d'inverno: cinque componimenti*), *Vesna: pjat' stichotvorenij* (*Primavera: cinque componimenti*) e *Son v letnjuju noč: pjat' stichotvorenij* (*Sogno di una notte d'estate: cinque componimenti*), dalla lirica *Poëzija* (*Poesia*), dal microciclo *Dva pis'ma* (*Due lettere*) e, infine, dal ciclo *Osen': pjat' stichotvorenij*, nostro oggetto di studio<sup>6</sup>.

Prima di entrare nel vivo della nostra ricerca, riteniamo importante ai fini dell'indagine informare i lettori – o ricordare loro – di alcune caratteristiche generali di *Temy i variacii*. Innanzitutto, il titolo del libro è tratto dalla teoria musicale: in musica, il “tema e variazioni” è una composizione nella quale un'idea musicale di partenza, il “tema”, viene “variato”, ovvero modificato, ad ogni ripetizione. Profondo conoscitore del mondo musicale<sup>7</sup>, Pasternak costruisce *Temy i variacii* prendendo come modello proprio questa forma compositiva. A tal proposito, E. B. Pasternak (1989: 379) cita un passaggio del libro di V. Andreev (1903-1976), *Istorija odnogo putešestvija* (*Storia di un viaggio*), nel quale l'autore ricorda le seguenti parole del poeta: “[...] il libro [*Temy i variacii*] è stato costruito come una sorta di opera musicale nella quale le melodie

---

<sup>4</sup> La traduzione di questo titolo è “Giardino non noioso”; tuttavia, si è soliti non tradurlo poiché fa riferimento al nome di un parco di Mosca, ora parte del parco Gor'kij.

<sup>5</sup> Cfr. Senenko 2007: 125.

<sup>6</sup> Per comodità d'ora in poi citeremo *Osen'* senza il suo sottotitolo *pjat' stichotvorenij*.

<sup>7</sup> Durante l'adolescenza Pasternak studiò appassionatamente teoria della composizione per sei anni; abbandonò poi gli studi musicali per un senso di inadeguatezza nei confronti delle proprie capacità tecniche di musicista (cfr. Pasternak 1967: 209-211 o Pasternak 2007: 24-30).

principali si diramano e, non perdendo il legame con il tema originario, iniziano una vita indipendente”<sup>8</sup>; in *Temy i variacii* sono “melodie principali”, per esempio, i temi dell’ispirazione e della creazione poetica, della malattia, della morte, della separazione dalla donna amata e della natura.

In secondo luogo, è necessario sapere che *Temy i variacii* è strettamente legato al terzo libro di poesie di Pasternak, *Sestra moja – žizn’* (*Mia sorella, la vita*), pubblicato nel maggio del 1922 a Mosca dalla casa editrice Izdatel’stvo Z. I. Gržebina; nelle intenzioni iniziali del poeta i due libri avrebbero dovuto formare un’unica opera intitolata *Žažda v žar* (*La sete nella calura*)<sup>9</sup>. Nonostante le divergenze tra le due raccolte, soprattutto per quanto riguarda il tono degli eventi narrati – in *Sestra moja žizn’* brioso e vitale, mentre in *Temy i variacii* tragico e grave – è significativo sottolineare che queste condividono il nucleo tematico della storia d’amore ispirata alla relazione sentimentale nata tra Pasternak ed Elena Vinograd nel 1917.

Il poeta conobbe la donna nel 1910 tramite il cugino di lei Aleksandr (Šura) Štich. Tuttavia, i due iniziarono a frequentarsi più intimamente e sentimentalmente solo nella primavera del 1917; facevano lunghe passeggiate nei parchi di Mosca, spesso di notte, e assistevano insieme ai primi fermenti rivoluzionari, allo svolgersi della storia. Nel giugno dello stesso anno, Elena partì con il fratello per Romanovka, nel governatorato di Saratov, per occuparsi lì di politica. Dopo uno scambio epistolare dai toni accesi, all’inizio di luglio Pasternak decise di raggiungerla per qualche giorno nel tentativo di riappacificarsi. Come spiega E. B. Pasternak (1989: 305), le loro incomprensioni erano dovute al fatto che egli desiderava che “nei suoi progetti di vita lei fosse guidata solamente dai propri sentimenti e dal bisogno della felicità, senza compromettere la propria vita per i disegni di altre persone”<sup>10</sup>. La donna, nonostante i momenti spensierati trascorsi in primavera con Pasternak, stava attraversando un periodo difficile – in particolar modo per la morte in guerra del fidanzato Sergej Listopad nel 1916 – ed era

---

<sup>8</sup> Orig. ru. [...] книга построилась как некое музыкальное произведение, где основные мелодии разветвляются и, не теряя связи с основной темой, вступают в самостоятельную жизнь.

<sup>9</sup> I due libri furono pubblicati insieme solamente nel 1927 nella raccolta *Dve knigi* (*Due libri*).

<sup>10</sup> Orig. ru. Из отрывков писем Елены Александровны и пометок Пастернака видно, что основным пунктом взаимного непонимания было его желание, чтобы в своих жизненных планах она руководствовалась только собственными чувствами и потребностью счастья, не ломая свою жизнь чужими схемами.

in uno stato di profonda disperazione. Offuscata dal dolore, si abbandonò poi nelle braccia del cugino Šura Štich con il quale aveva già avuto una relazione prima del fidanzamento con Listopad<sup>11</sup>. Elena considerava Pasternak come un importante punto di riferimento; nel settembre del 1917 gli scrisse le seguenti parole:

Io Vi tratto in modo ingiusto, è vero. Il mio dolore mi appare più grande del Vostro, e questo è ingiusto, ma sento di aver ragione. Voi siete di gran lunga superiore a me. Quando soffrite, con Voi soffre anche la natura. Essa, come anche il senso della vita e Dio, non Vi abbandona. In questo momento per me non esistono né la vita né la natura. Si trovano in qualche luogo distante, silenziose e morte<sup>12</sup>.

Pasternak faticava ad accettare la rassegnazione di Elena, incapace di ritrovare la felicità, e desiderava fortemente salvarla e riportarla ad apprezzare la vita. Per questo, ricevuta la lettera, decise di partire per Balašov, dove ella viveva; quel viaggio e quell'incontro diventarono per il poeta un ricordo doloroso. Nonostante i due si fossero rivisti in seguito, l'autunno del 1917 può essere considerato come la fine della loro relazione e il momento della loro definitiva separazione.

Fornite queste necessarie informazioni preliminari, possiamo ora addentrarci nella spiegazione della nostra ricerca<sup>13</sup>. Come indicato dal suo sottotitolo, *Osen'* è composto da cinque poesie; le prime due furono scritte nell'autunno del 1916, la terza

---

<sup>11</sup> Cfr. Pasternak 2020: "La relazione intima tra il suo amico Šura Štich ed Elena non era una novità per Pasternak [...]. Nel corso degli anni questo legame divenne pesante per entrambi e ogni anno la sofferenza si faceva sempre più dolorosa. In questo contesto la morte al fronte di Sergej Listopad, che Elena Aleksandrovna sopportò con difficoltà fino alla fine della sua vita, fu una profonda catastrofe per la sua anima. Lei lo amò ardentemente, sognava di sposarlo e di liberarsi così dalla pesante relazione con Štich. [...] [In relazione a Štich] Pasternak le chiedeva di non sacrificare il suo futuro per una persona che non amava" (orig. ru. Близкие физические отношения его друга Шуры Штиха с Еленой не были для Пастернака новостью [...]. С течением лет эта связь стала для них обоих тягостным и с каждым годом все более мучительным страданием. На этом фоне гибель Сергея Листопада на фронте, которую Елена Александровна тяжело переживала до конца своей жизни, была глубокой душевной катастрофой. Она горячо полюбила его, мечтала выйти за него замуж и избавиться от тяжелых отношений со Штихом. [...] Пастернак просил ее не жертвовать своим будущим ради человека, которого она не любит).

<sup>12</sup> Cfr. la lettera del 1° settembre 1917 di Elena a Pasternak (Pasternak 2020): "Я несправедливо отношусь к Вам – это верно. Мне моя боль кажется больше Вашей – это несправедливо, но я чувствую, что я права. Вы неизмеримо выше меня. Когда Вы страдаете, с Вами страдает и природа. Она не покидает Вас, также как и жизнь и смысл, Бог. Для меня же жизнь и природа в это время не существуют. Они где-то далеко, молчат и мертвы".

<sup>13</sup> Per un'analisi approfondita di *Temy i variacii* rimandiamo in particolare agli studi di Senenko (2007) e Abramova (2013).

nell'autunno del 1917, la quarta non prima dell'autunno del 1917, mentre l'ultima nel 1918. Come risulta chiaro dalle date di composizione di queste liriche, l'idea di riunirle in un unico insieme fu successiva alla scrittura delle poesie stesse; utilizzando il lessico impiegato anche da O. Senenko (2007: 43), questo ciclo di componimenti può essere definito “secondario”, ovvero formato “qualche tempo dopo la creazione delle liriche”<sup>14</sup>.

Le singole poesie, come vedremo, sono state tutte oggetto della critica letteraria. Tuttavia, stando alle nostre ricerche, nessuno di questi componimenti è stato analizzato approfonditamente ed esaustivamente. Per questa ragione, il primo obiettivo del nostro lavoro è quello di commentare queste cinque liriche quanto più minuziosamente possibile. In particolare, proveremo a comprendere il contenuto di ciascuna poesia attraverso un attento studio delle sue immagini. Nel fare ciò, terremo soprattutto a mente che la poetica giovanile di Pasternak, come teorizzato da R. Jakobson (1987), si basa per lo più su un principio metonimico:

È la metonimia, e non la metafora, a dare alla sua opera “una fisionomia particolare”. Il suo lirismo, in prosa o in poesia, è imbevuto del principio metonimico, il fulcro del quale è l'associazione per contiguità. [...] La forma elementare dell'associazione per contiguità è il cogliere l'oggetto più vicino<sup>15</sup>.

Spiegando le osservazioni di R. Jakobson, R. Salvatore (2014: 4) scrive che “questo principio si manifesta nell'apparente scomparsa dell'eroe lirico, riflesso metonimicamente nell'ambiente; da ciò deriva non solo l'antropomorfismo del mondo inanimato, ma anche l'oggettivazione delle caratteristiche dell'io, come stati d'animo o qualità”; il risultato di ciò è una totale fusione tra il soggetto lirico e la natura animata e inanimata circostante. Il nostro compito sarà, pertanto, quello di tentare per ogni immagine di risalire al percorso associativo da cui ha avuto origine.

Il nostro secondo obiettivo è quello di comprendere quale sia l'anello di congiunzione tra i cinque componimenti e la motivazione per cui sono stati raggruppati in un medesimo ciclo. Questa tipologia di ricerca è già stata intrapresa

---

<sup>14</sup> Orig. ru. [...] вторичный (формируется автором, издателем или читателем через некоторое время после создания стихотворений),

<sup>15</sup> Cfr. R. Jakobson (1987: 329-330): “Система метонимий, а не метафор – вот что придает его творчеству «лица необщее выражение». Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности. [...] Элементарная форма ассоциации по смежности – захват ближайшего предмета.

indipendentemente da due studiose, ovvero da O. Senenko (2007) e O. Mal'ceva (2019).

O. Senenko (2007: 148-153) sostiene che l'iperciclo *Neskučnyj sad* racconti una storia d'amore – ovvero quella poeticamente trasformata di Pasternak ed Elena Vinograd – e segua il ciclo delle stagioni per narrarne le diverse fasi dal punto di vista del soggetto lirico: gli incontri felici, la separazione, i momenti nostalgici, la demitizzazione dell'amata, il distacco dalle emozioni sentimentali per dedicarsi alla poesia in tempi di disordini sociali, la rinnovata preoccupazione per la donna e, infine, la presa di consapevolezza che "l'amore, seppur infelice, è stato per lui benefico". Pertanto, *Osen'*, come ultima tappa di questo viaggio sentimentale rappresenta non solo il ritorno del pensiero dell'io lirico all'amata, ma anche il superamento di ogni sofferenza grazie all'azione catartica dell'arte. Tuttavia, la studiosa non considera *Osen'* come un ciclo di poesie, ma come una sezione di *Neskučnyj sad*, per il "basso livello di coesione" tra le poesie; in particolar modo, ritiene che, se gli ultimi tre componimenti contengono il tema amoroso, i primi due non parlano affatto d'amore.

Per O. Mal'ceva, *Osen'* è un ciclo poetico che racconta le sofferenze dell'io lirico-Pasternak legate al matrimonio, nel 1918, di Elena Vinograd con A. Dorodnov, un ricco imprenditore. Secondo la studiosa, il ciclo si basa sul conflitto di natura spirituale e morale interno all'io lirico in merito al proprio ruolo nel destino dell'amata.

Concordando con l'opinione delle due ricercatrici sul ruolo unificante del tema amoroso all'interno di *Osen'*, desideriamo, da un lato, mostrare come anche le prime due poesie del ciclo possano far parte del racconto poetico, nonostante l'assenza del motivo dell'amore, dall'altro, dimostrare che la crisi e il conflitto interno al soggetto lirico non vengono rappresentate, come scrive O. Mal'ceva, tramite la descrizione della grettezza e la mancanza di rettitudine della donna amata, ma attraverso le immagini di un freddo e mortale autunno metonimicamente corrispondente allo stato d'animo dell'io lirico-poeta.

Il nostro lavoro è suddiviso in cinque capitoli, ciascuno dei quali è dedicato all'analisi approfondita di una poesia del ciclo; nella conclusione non solo riassumeremo il contenuto di ogni componimento, ma spiegheremo anche perché e come è possibile considerare *Osen'* – nei limiti di un ciclo secondario – un'unità coesa.

In chiusura, desideriamo ringraziare profondamente Alessandro Farsetti e Roberta Salvatore per i preziosi contributi e suggerimenti dateci e per averci guidato in questa stimolante ricerca.

## Capitolo primo. *S tech dnej stal nad nedrami parka sdvigat'sja...*

С тех дней стал над недрами парка сдвигаться  
Суровый, листву леденивший октябрь.  
Зарями ковался конец навигации,  
Спирало гортань и ломило в локтях.

Не стало туманов. Забыли про пасмурность.  
Часами смеркалось. Сквозь все вечера  
Открылся, в жару, в лихорадке и насморке<sup>16</sup>,  
Больной горизонт – и дворы озирали.

И стынула кровь. Но, казалось, не стынута  
Пруды, и – казалось – с последних погод  
Не движутся дни, и, казалось – вынут  
Из мира прозрачный, как звук, небосвод.

И стало видать так далеко, так трудно  
Дышать, и так больно глядеть, и такой  
Покой разлился, и настолько безлюдный,  
Настолько беспмятно звонкий покой!<sup>17</sup> (Pasternak 2003: 207-208)

Questa e la seconda poesia di *Osen'* furono scritte nell'autunno del 1916 nel villaggio di Tichie Gory<sup>18</sup>, sulle rive del fiume Kama, dove Pasternak stava lavorando presso gli stabilimenti chimici Uškov<sup>19</sup>. Prima di essere inseriti in *Temy i variacii*, entrambi i componimenti erano già stati pubblicati nel 1922 nel primo numero della rivista *Žizn'* (*Vita*) con il titolo comune di *Nad Kamoj* (*Sulla Kama*)<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Variante del 1922: "Открылся в жару, в лихорадке и насморке".

<sup>17</sup> Variante del 1922: "Настолько беспмятно звонко сквозной".

<sup>18</sup> Cfr. Pasternak (2003: 498): "Le poesie furono scritte poco dopo l'arrivo [di Pasternak] a Tichie Gory sulla Kama" (orig. ru. Стихи написаны вскоре после приезда в Тихие Горы на Каме). Il villaggio si trovava nella provincia di Elabuga, nel governatorato di Vjatka. Dal 1967 Tichie Gory appartiene alla città di Mendeleevsk, attualmente situata nella Repubblica autonoma del Tatarstan.

Pasternak giunse agli stabilimenti chimici Uškov nei primi dieci giorni dell'ottobre del 1916 (cfr. E. Pasternak 1989: 272-273).

<sup>19</sup> Cfr. Pasternak (2007: 72): "Presso l'amministrazione della ditta diressi per qualche tempo l'ufficio militare ed esonerai dal servizio moltissimi richiamati, che facevano parte dell'organico aziendale e lavoravano per la difesa" (cfr. Pasternak (1967: 225) per orig. ru. В конторе заводов я вел некоторое время военный стол и освобождал целые волости военнообязанных, прикрепленных к заводам и работавших на оборону).

<sup>20</sup> Cfr. Pasternak 2003: 497.

La rivista *Žizn'*, il cui sottotitolo era *Ežemesjačnyj literaturno-chudožestvennyj i naučno-populjarnyj žurnal* (*Rivista mensile artistico-letteraria e scientifico-popolare*), vide in totale solamente tre uscite. Il suo direttore era lo scrittore Valerij Jazvickij (1883-1957).

La letteratura critica relativa a questa poesia consta di analisi brevi e poco approfondite; a tal proposito, ci riferiamo ai commenti di E. B. Pasternak (1989: 273), E. B. Pasternak ed E. V. Pasternak (Pasternak 2003: 497-498), O. Senenko (2007: 148) e O. Mal'ceva (2019: 439). Gli obiettivi di questo capitolo sono quelli di analizzare dettagliatamente il primo componimento di *Osen'*, nel tentativo di colmare le mancanze degli studi sopra citati, e di mostrare che è possibile interpretare la lirica come la descrizione sintetica di un insieme di giornate autunnali caratterizzate contemporaneamente dai primi segnali dell'arrivo del freddo invernale e da un tempo atmosferico a tal punto sereno da creare l'illusione che il tempo si sia fermato e l'inverno non si stia avvicinando. Inoltre, proveremo a confutare l'opinione di O. Mal'ceva (2019: 439), la quale ritiene che la poesia parli della fine dell'estate e dell'abbandono della terra da parte dello spirito santo. Dal nostro punto di vista, non solo il componimento non descrive la fine dell'estate – bensì l'autunno come preludio della stagione invernale –, ma non sembra nemmeno terminare con l'immagine negativa di un'entità divina che lascia il mondo privo di vita. Infatti, oltre all'assenza di una dimensione religiosa all'interno della lirica, la stagione autunnale pare essere legata anche all'immagine positiva di un paesaggio quieto che, nonostante la mancanza di suoni reali, appare all'io lirico-poeta come un mondo sonante.

La poesia è composta da quattro quartine a rima alternata e segue lo schema metrico del tetrametro anfibrachico<sup>21</sup>. Al v. 1 è possibile segnalare la presenza di un accento extrametrico (*stal*), sebbene questo non alteri ritmicamente il verso. La prima e la seconda strofa sono caratterizzate da un'alternanza tra versi sdruccioli (vv. 3, 5 e 7) e versi tronchi (vv. 2, 4, 6 e 8); la terminazione piana del v. 1 rappresenta un'eccezione.

---

<sup>21</sup> Cfr. Gasparov (2022: 788-811) per una spiegazione dettagliata riguardo alle scelte metriche nell'opera giovanile di Pasternak, in particolare: "L'esperienza [maturata] dal lavoro su *Bliznec v tučach* (*Gemello tra le nuvole*) gli mostrò che, nonostante l'originalità del contenuto, [utilizzando] il tetrametro giambico era difficile sfuggire all'intonazione di Brjusov e dei suoi studenti, mentre [utilizzando] metri trisillabi era più semplice: e si precipita a lavorare con questi ultimi, avendo infallibilmente scelto prima di tutto il tetrametro anfibrachico, il più anonimo tra questi (questo metro rappresenta la metà di tutti i metri trisillabi [utilizzati da Pasternak] negli anni 1914-1916)" (orig. ru. Опыт работы над «Близнецом в тучах» показал ему, что в 4-ст. ямбе при всей оригинальности содержания трудно избежать интонаций Брюсова и его учеников, а в трехсложных размерах это легче: и он бросается в работу над трехсложниками, безошибочно выбрав прежде всего 4-ст. амфибрахий, самый безликий из них (на него приходится половина всех трехсложников 1914-1916 годов).

Nella terza e nella quarta strofa, invece, le clausole piane si alternano in modo regolare a quelle tronche. Per quanto concerne le rime, queste sono imperfette nella prima e nella seconda quartina (*sdvigat'sja-navigacii; oktjabr'-loktjach; pasmurnost'-nasmorke; večera-oziral*), perfette nella terza (*stynut-vynut; pogod-nebosvod*) e sia imperfette sia perfette nella quarta (*trudno-bezljudnyj; takoj-pokoj*). Il componimento è ritmicamente vario per l'utilizzo dell'enjambement e di una punteggiatura (punti fermi, virgole e lineette) generatrice di pause ritmiche diversificate. Inoltre, il ritmo sembra essere più lento dal v. 1 al v. 8 per via delle lunghe pause segnate dai frequenti punti fermi e per la lunghezza di alcuni versi – i vv. 5 e 7 sono tredecasillabi<sup>22</sup> –, mentre dal v. 9 al v. 16 questo accelera per la presenza di una punteggiatura per lo più debole e di numerosi enjambement<sup>23</sup>. Infine, si può osservare che nella lirica prevalgono le costruzioni impersonali e mancano riferimenti espliciti all'io lirico. Tuttavia, l'assenza del soggetto lirico a livello grammaticale – caratteristica frequente della poesia giovanile di Pasternak – non coincide con la sua assoluta assenza nel componimento. Infatti, come detto in precedenza, la poetica pasternakiana racconta di una fusione tra l'io lirico e la natura; pertanto, in questa poesia la sensibilità del soggetto lirico è rinvenibile nella descrizione di un paesaggio che corrisponde al suo sentire interiore.

La prima strofa descrive l'arrivo del gelo a ottobre. Ai vv. 1 e 2 la comparsa del freddo è rappresentata dall'immagine di un ottobre severo – tale evidentemente perché espressione metonimica del clima rigido di questo mese – che comincia a spostarsi sopra le viscere di un parco, gelando le foglie sugli alberi (“С тех дней стал над недрами парка сдвигаться / Суровый, листву леденивший октябрь”). L'indicazione temporale *s tech dnej* (“da quei giorni”) evidenzia il punto di partenza di questo cambiamento climatico; inoltre, *dnej* risulta essere foneticamente rilevante all'interno

---

<sup>22</sup> Anche il v. 3 ha tredici sillabe, tuttavia, questa sua caratteristica non lo fa risaltare tra i versi di lunghezza inferiore; infatti, la tredicesima sillaba è formata da una sola vocale.

<sup>23</sup> Gli enjambement più forti si trovano tra il v. 9 e il v. 10 (“И стынула кровь. Но, казалось, не стынут / Пруды [...]”), tra il v. 13 e il v. 14 (“И стало видать так далеко, так трудно / Дышать [...]”) e tra il v. 14 e il v. 15 (“Дышать, и так больно глядеть, и такой / Покой разлился [...]”), mentre gli enjambement più deboli tra il v. 10 e il v. 11 e tra il v. 11 e il v. 12 (“Пруды, и – казалось – с последних погод / Не движутся дни, и, казалось – вынут / Из мира прозрачный, как звук, небосвод”).

È possibile osservare un evidente enjambement anche tra il v. 1 e il v. 2 (“С тех дней стал над недрами парка сдвигаться / Суровый, листву леденивший октябрь”); tuttavia, trattandosi di un caso isolato ed essendo il v. 1 già di per sé lungo da pronunciare, l'enjambement sembra dilatare e non accelerare il ritmo della strofa.

del verso poiché rinforza l'effetto musicale prodotto dall'allitterazione dei suoni /n/ e /d/ nelle parole *nad* e *nedrami*. Per quanto riguarda il sostantivo *nedra*, nella lingua russa questo può indicare sia concretamente “il sottosuolo della terra” sia figurativamente “la parte interna di qualcosa”<sup>24</sup>. Dal nostro punto di vista, nel componimento qui analizzato, l'espressione *nedra parka* potrebbe riferirsi alla rappresentazione di un parco che osservato in lontananza appare come una macchia scura il cui colore ricorda quello del sottosuolo<sup>25</sup>. A tal proposito, è interessante notare che nel seguente passaggio tratto dalla *povest'* di Pasternak *Detstvo Ljuvers (L'infanzia di Ljuvers)* – scritta nell'inverno 1917-1918 – è possibile trovare un uso simile della parola *nedra*: “Le bocche da cannone delle profondità nordiche nereggiano dietro le case: sono puntate sul cortile, cariche di un enorme novembre. Ma pure è solo ottobre”<sup>26</sup>. Anche in questo testo *nedra* risulta essere associato ad un'immagine scura: infatti, la frase “le bocche da cannone delle profondità nordiche (*severnnye nedra*) nereggiano” pare rappresentare un cielo nero che si profila in direzione nord.

Come descritto al v. 3, il gelo d'ottobre interessa anche i corsi d'acqua: in russo l'espressione *konec navigacii* (“la fine della navigazione”) è utilizzata per indicare il momento a partire dal quale i fiumi non sono più navigabili a causa del loro congelamento<sup>27</sup>. La presenza del verbo *kovat'*, il cui significato principale è quello di “forgiare i metalli”, potrebbe avere non soltanto ragioni fonetiche – ovvero l'allitterazione della sillaba /ko/ presente nella parola *konec* –, ma anche semantico-culturali. Infatti, come spiega A. Afanas'ev (1970: 583), nella mitologia slava questo predicato è associato all'incatenamento della natura con catene di ferro e

---

<sup>24</sup> Cfr. S. Ožegov (2023: 609): “NEDRA, nedr, nedram. 1. Ciò che si trova, che c'è sotto la superficie terrestre. *Nel sottosuolo della terra. Attività mineraria.* 2. *fig.* La parte interna, l'ambiente, la zona nella quale accade qualcosa, dalla quale proviene qualcosa. *Nella profondità dell'anima*” (orig. ru. НЕДРА, недр, недрам. 1. То, что находится, имеется под земной поверхностью. *В недрах земли. Разработка недр.* 2. *перен.* Внутренность, среда, область, в к-рой что-н. происходит, из к-рой что-н. исходит. В недрах души).

<sup>25</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore.

<sup>26</sup> Cfr. Pasternak (2004: 69) per orig. ru.: “Дула северных недр чернеются за домами; они наведены на их двор, заряженные огромным ноябрем. Но все октябрь еще только”. La traduzione riportata nel testo appartiene a Clara Coisson (cfr. Pasternak 1988: 103-104).

Sebbene la parola *dula* indichi le bocche delle armi da fuoco in generale, riteniamo efficace la resa della traduttrice “bocche da cannone”.

<sup>27</sup> Trovandosi a Tichie Gory, è probabile che Pasternak nello scrivere questo verso avesse in mente il congelamento del fiume Kama.

chiodi a opera dell'inverno. Sulla base di questa osservazione, la frase *kovalsja konec navigacii* sembra significare che i corsi d'acqua venivano incatenati – ovvero immobilizzati – dal gelo. Per quanto riguarda lo strumentale plurale *zarjami*, nel verso questo può fungere sia da complemento di causa efficiente sia da complemento di mezzo; in entrambi i casi, il sostantivo *zarja* (“aurora”) potrebbe essere una metonimia per il gelo mattutino, responsabile della fine della navigazione. Tuttavia, non è da escludere che *zarjami* sia qui un complemento di tempo con significato di iterazione (“per aurore e aurore”).

La prima proposizione del v. 4, attraverso una costruzione impersonale, pare raffigurare il silenzio di questo paesaggio autunnale. L'immagine di una laringe – organo responsabile della fonazione – che viene stretta (“Спирало гортань”) potrebbe alludere alla quiete della natura congelata, privata dei propri suoni, come quello del canto degli uccelli. Tuttavia, qui la perdita della voce sembra riguardare non solo il mondo naturale, ma anche l'io lirico-poeta e la sua possibile difficoltà nel cantare i propri versi<sup>28</sup>. La seconda proposizione del v. 4 – anche questa è una frase impersonale – parla di un dolore ai gomiti (“ломило в локтях”); in questo contesto, la parola *lokot'* (“gomito”), scelta forse per formare un'allitterazione con i verbi *spiralo* e *lomilo*, potrebbe indicare genericamente un indolenzimento dovuto al cambio di stagione.

Nella seconda strofa la natura gelata lascia il posto a cieli sereni e limpidi. Dal nostro punto di vista, seppur possa apparire come il contrario, anche questa quartina è dedicata alla descrizione delle medesime giornate ottobrine; infatti, riteniamo possibile che la prima strofa si occupi del freddo e nebbioso paesaggio del primo mattino (cfr. *zarjami*), mentre le strofe seguenti di quello terso della sera<sup>29</sup>. Al v. 5 le proposizioni “Non c'erano più nebbie” (“Не стало туманов”) e “Ci si dimenticò della nuvolosità” (“Забыли про пасмурность”) sembrano evidenziare il fatto che la nebbia e le nuvole della mattina non figurano più nella parte successiva del giorno. Il contenuto autobiografico di questo verso pare essere messo in rilievo dai seguenti due passaggi

---

<sup>28</sup> Come nota N. Fateeva (2020: 42), anche in altre poesie di Pasternak la laringe (o la gola) è legata all'immagine degli uccelli canori; quest'ultima è tradizionalmente conosciuta come metafora del poeta-cantore. Cfr., per esempio, la lirica *Vesna (Primavera)*: “Il bosco è stretto alla gola da un cappio di pennute / laringi, come un bufalo da un laccio” (orig. ru. Лес стянут по горлу петлюю пернатых / Гортаней, как буйвол арканом).

<sup>29</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore.

tratti dalle lettere di Pasternak, spedite da Tichie Gory, nei quali il poeta descrive un mese d'ottobre insolitamente caldo e sereno:

Per ora il tempo qui è eccezionalmente caldo, soleggiato, mite. Persino in modo anormale. Talmente tanto che il silenzio ha il sapore di una silenziosa follia e il caldo di un'inebetita pazzia (orig. ru. Пока что погоды здесь на редкость теплые, солнечные, мягкие. Даже ненормально. Настолько, что тихим помешательством отдает тишина и тупым полоумьем – тепло)<sup>30</sup>.

Dal giorno del [mio] arrivo a Kazan' ad oggi il tempo è sereno e soleggiato, l'aria è costantemente sgombra di nubi e fa caldo. [...] qui è così tranquillo e sereno che fa paura per davvero! E la Kama poi! (orig. ru. Со дня приезда в Казань до нынешнего – ясные солнечные погоды, ровная, теплая безоблачность. [...] здесь так спокойно и ясно, что страшно просто! А Кама какая!)<sup>31</sup>.

Al v. 6 la frase impersonale *časami smerkalos'*, come nota P. Ferretti (Pasternak 2018: 169), sembra indicare un "lento abbuiare d'ore", ovvero, probabilmente, un lungo crepuscolo serale. Come descritto successivamente, ogni sera è contraddistinta dall'aprirsi di un orizzonte malato ("Сквозь все вечера / Открылся [...] / Больной горизонт"); la presenza di un verbo all'aspetto perfettivo ("Открылся") per indicare un'azione iterata può essere giustificata qui dalla necessità di sottolineare che questa apertura ha il carattere di una rivelazione improvvisa e folgorante. L'orizzonte potrebbe essere definito malato o perché parte di una natura sofferente e dolente per l'arrivo del freddo (cfr. "ЛОМИЛО В ЛОКТЯХ"), oppure, al contrario, perché appare in un clima serale a tal punto caldo – rispetto alla norma – da ricordare il calore di uno stato febbrile; in questo secondo caso, *v žaru* ("nella calura"), *v lichoradke* ("nella febbre") e *[v] nasmorke* ("nel raffreddore") dovrebbero essere considerate espressioni delle alte temperature serali. Infine, l'immagine dell'orizzonte che scruta i cortili ("и дворы озирал") ci ricorda un altro passaggio tratto da *Detstvo Ljuvers*:

Ma è pur solo ottobre. Non si ricorda un inverno simile. Dicono che le semine autunnali sono andate in malora e temono una carestia. È come se qualcuno agitasse e toccasse con la sua bacchetta i camini, i tetti e le casette in legno per gli uccelli. Là ci sarà fumo, là neve, qui brina. Ma per adesso non c'è né una

---

<sup>30</sup> Cfr. la lettera a M. I. Bobrova dell'11 ottobre 1916 (Pasternak 2005: 267). Segnaliamo che in Pasternak (2003: 498) la data viene erroneamente segnata al 1° ottobre 1916.

<sup>31</sup> Cfr. la lettera ai genitori del 13 ottobre 1916 (Pasternak 2005: 266-267).

cosa né l'altra. I crepuscoli vuoti, emaciati si struggono di nostalgia. Essi aguzzano la vista [...]»<sup>32</sup>.

Sulla base di questo brano, sembra anche possibile affermare che gli orizzonti siano malati proprio perché nostalgici e desiderosi che il tempo atmosferico torni a coincidere con il regolare susseguirsi delle stagioni.

Nella terza strofa prosegue la descrizione del paesaggio serale presentata nella quartina precedente; la congiunzione coordinante copulativa *i* (“e”), posta all’inizio del v. 9, svolge la funzione di evidenziare l’esistenza di un nesso tra le due strofe. L’espressione fraseologica “il sangue si gelava” (“стынула кровь”) pare avere qui più significati; infatti, potrebbe indicare sia una reazione di paura alla vista di un simile orizzonte, sia una sensazione di freddo provata a causa del gelo sia, come nota K. Abramova (2012: 71), una condizione di stasi simile alla morte<sup>33</sup>. A partire dalla metà del v. 9 e fino alla fine della quartina, attraverso la ripetizione della costruzione impersonale espressa dal verbo *kazat'sja* (“sembrare”), vengono riportate le impressioni dell’io lirico sul paesaggio che ha di fronte; la congiunzione *no* (“ma”) al centro del v. 9 sottolinea il momento di separazione tra la descrizione “oggettiva” del paesaggio e quella delle percezioni legate ad esso. In particolar modo, risulta che il tempo sia rimasto fermo alle giornate precedenti l’arrivo di quel *surovyj oktjabr'* del v. 2; infatti, per la limpidezza – e, forse, calura – delle sere sembra che, nonostante l’inverno stia avanzando, gli stagni non stiano gelando (“Но, казалось, не стынют / Пруды, и – казалось – с последних погод / Не движутся дни”). Inoltre, pare che la trasparente

---

<sup>32</sup> Cfr. Pasternak (2004: 69) per orig. ru.: “Но все еще только октябрь. Такой зимы не запомнят. Говорят, погибли озими и боятся голодов. Будто кто взмахнул и обвел железом трубы, и кровли, и скворешницы. Там будет дым, там – снег, здесь – иней. Но нет еще ни того, ни другого. Пустынные, осунувшиеся сумерки тоскуют по ним. Они напрягают глаза [...]”.

La traduzione riportata nel testo appartiene a Clara Coisson (cfr. Pasternak 1988: 104); tuttavia, nel caso della parola *skvorešnicy*, abbiamo modificato la traduzione della studiosa “nidi degli stornelli” nella resa più accurata “casette in legno per gli uccelli”.

<sup>33</sup> Trad. it. Il tempo immobile, gelato risulta essere sempre un’allusione alla morte dell’eroe, pertanto, è accompagnato dalle immagini del sangue che “gela”. Il fraseologismo “il sangue gela (nelle vene)” perde il proprio significato e non viene più associato ad un sentimento di terrore o paura; l’eroe non ha paura, ma è come se morisse (orig. ru. Недвижущееся, застывшее время всегда оказывается намеком на смерть героя, поэтому сопровождается образами «стынувшей» крови – фразеологизм «кровь стынет <в жилах>» теряет свое значение, и уже не ассоциируется с чувством страха или ужаса – герой не боится, он как будто погибает).

volta celeste venga estratta dal mondo (“и, казалось – вынут / Из мира прозрачный, как звук, небосвод”), ovvero, probabilmente, che la terzietà del cielo rende i confini tra cielo e terra impercettibili. Il fatto che il firmamento sia trasparente come un suono (“прозрачный, как звук, небосвод”), oltre a creare un effetto sinestetico, sembra evidenziare il ritorno della voce della natura; tuttavia, essendo quest’immagine originata da una sensazione, dal nostro punto di vista, è possibile affermare che il suono sia riflesso nel paesaggio dalla mente dell’io lirico-poeta.

La congiunzione *i*, tramite una ripetizione anaforica, apre anche la quarta strofa, creando così un legame di consequenzialità tra la seconda, la terza e la quarta quartina del componimento. La limpidezza del cielo autunnale non solo permette di vedere lontano per l’assenza di barriere interposte tra cielo e terra (“И стало видать так далеко”), ma sembra anche procurare a chi la osserva – ovvero l’io lirico – una difficoltà nel respirare (“так трудно / Дышать”) e un dolore nel guardare (“и так больно глядеть”); queste sensazioni potrebbero essere dovute alle forti emozioni di paura (“И стынула кровь”) o angoscia, probabilmente provate di fronte ad un paesaggio inaspettato e perturbante. Tuttavia, in questo panorama, come un liquido, si sparge una calma inabitata (“такой / Покой разлился, и настолько безлюдный”) – tale, evidentemente, perché parte di un mondo congelato, privo di movimento – e, allo stesso tempo, incontrollatamente<sup>34</sup> sonante (“Настолько беспамятно звонкий покой”), ovvero, per quanto detto sopra riguardo al paragone *kak zvuk* (“come un suono”), ricca di suoni generati nella mente dell’io lirico-poeta e proiettati nella natura<sup>35</sup>. La potenza emotiva di questa esperienza percettiva è sottolineata dalla ripetizione degli avverbi *tak* (“così”) e *nastol’ko* (“talmente tanto”) e dal punto esclamativo finale<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> L’avverbio *bespamjatno* è spesso legato ad uno stato d’incoscienza; la nostra decisione di tradurlo come “incontrollatamente” è dovuta al fatto che, dal nostro punto di vista, il soggetto lirico si affida completamente ad un suono che nasce dentro di lui indipendentemente dalla propria volontà.

<sup>35</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore.

<sup>36</sup> La versione del v. 16 del 1922 (cfr. *supra*, p. 17, nota 17), attraverso l’aggettivo *skvoznoj* (“che passa da parte a parte”), descrive questa calma come penetrante e colmante.

## Capitolo secondo. *Poteli stekla dveri na balkon.*

Потели стекла двери на балкон.  
Их заслонял заметно зимний фикус.  
Сиял графин. С недопитым глотком  
Вставали вы, веселая навывказ, –

Смеркалась даль, – спокойная на вид, –  
И дуло в щели, – праведница ликом, –  
И день сгорал, давно остановив  
Часы и кровь, в мучительно великом

Просторе долго, без конца горев  
На остриях скворешниц и дерев,  
В осколках тонких ледяных пластинок,  
По пустырям и на ковре в гостиной. (Pasternak 2003: 208)

La seconda poesia di *Osen'* fu composta da Pasternak nell'autunno del 1916 a Tichie Gory – come il componimento precedente – e fu dedicata dal poeta all'allora moglie di Boris Zbarskij, Fanni Zbarskaja<sup>37</sup>.

Per quanto concerne gli studi esistenti riguardanti questa lirica, menzioniamo i brevi commenti di E. B. Pasternak (1989: 273), E. B. Pasternak ed E. V. Pasternak (Pasternak 2003: 498) e O. Senenko (2007: 148). Rispetto ai critici sopra citati, O. Mal'ceva (2019: 439-440) propone un'analisi più ampia, tuttavia, dal nostro punto di vista, utilizza una chiave interpretativa non rispondente al contenuto e alle intenzioni di questo componimento; secondo la studiosa, la lirica è incentrata sulla mancanza di principi morali e spirituali della donna amata dall'io lirico e sulla sua ricca casa borghese, circondata da una natura priva di vita. Non d'accordo con l'opinione di O. Mal'ceva, riteniamo che il componimento, “variando” il tema della poesia precedente, descriva un paesaggio autunnale freddo – quasi invernale – osservato dall'interno di un'abitazione. Come nella prima lirica di *Osen'*, anche in questa, il momento del crepuscolo serale è legato ad una sospensione del tempo; tuttavia, questa poesia – a differenza di quella antecedente – non sembra terminare con la visione promettente di una “calma sonante”, ma, al contrario, il fermarsi del tempo, come afferma E. B. Pasternak (1989: 273) pare evidenziare solamente “la dolorosa attesa” di un

---

<sup>37</sup> Cfr. Pasternak 2003: 498. Dal gennaio al giugno del 1916, durante il suo soggiorno negli Urali, Pasternak fu assistente-contabile dell'ingegnere chimico Boris Zbarskij (1885-1954) presso gli stabilimenti chimici di Vsevolodo-Vil'va (Perm'); oltre a lavorare per Zbarskij, il poeta viveva con lui e la sua famiglia. Avendo stretto un legame molto forte con loro e dovendosi allontanare nuovamente da Mosca, nell'ottobre dello stesso anno Pasternak andò a lavorare a Tichie Gory dove questi si erano trasferiti.

cambiamento. Per quanto riguarda la figura femminile presente nel componimento, se si prende in considerazione la singola lirica, questa è quasi certamente – vista la dedica della poesia – la trasposizione poetica di Fanni Zbarskaja; se, invece, si considera il componimento come parte del ciclo *Osen*, allora è possibile che la donna a cui far riferimento sia Elena Vinograd – nonostante la poesia non sia stata scritta per lei. Detto questo, dal nostro punto di vista, questa figura femminile, oltre a non risultare spiritualmente gretta, non è nemmeno il focus della lirica; al contrario, sembra che la donna e l’io lirico – non esplicitamente presente nel testo – siano inscindibili dal paesaggio descritto.

La poesia è formata da tre quartine e adotta lo schema metrico del pentametro giambico. Nella prima e nella seconda strofa le rime sono alternate – le clausole tronche si alternano a quelle piane –, mentre nella terza sono bacciate – ai vv. 9 e 10 le clausole sono tronche, ai vv. 11 e 12 piane; inoltre, le rime imperfette (*balkon-glotkom*; *fikus-navykaz*; *vid-ostanoviv*; *plastinok-gostinoj*) sono più frequenti di quelle perfette (*likom-velikom*; *gorev-derev*). Dal punto di vista ritmico, sembra possibile suddividere il componimento nel modo seguente: i vv. 1 e 2 presentano un ritmo regolare privo di pause ritmiche interne al verso; dal v. 3 al v. 9 sono presenti diverse variazioni ritmiche prodotte dalle numerose cesure interne ai versi – segnalate dalla punteggiatura (un solo punto fermo al v. 3, virgole e lineette) – e dall’uso dell’enjambement, in particolare tra il v. 7 e il v. 8 e tra la fine della seconda e l’inizio della terza quartina (“И день сгорал, давно остановив / Часы и кровь, в мучительно великом // Просторе долго [...]”)<sup>38</sup>; infine, ai vv. 10-12, nonostante il ritmo torni ad essere più regolare per l’assenza di pause ritmiche all’interno del verso, il cambio dello schema ritmico differenzia la musicalità di questi versi da quella dei vv. 1 e 2.

Il componimento si apre con l’immagine di una porta finestra appannata (v. 1: “Потели стекла двери на балкон”) e nascosta da un ficus invernale posto evidentemente davanti ad essa (v. 2: “Их заслонял заметно зимний фикус”). L’avverbio *zametno* (“visibilmente”), oltre a contribuire all’effetto musicale generato dall’allitterazione della consonante /z/ all’inizio delle parole *zaslonjal* e *zimnij*, potrebbe evidenziare il fatto che all’interno della stanza la pianta – forse per la sua grandezza –

---

<sup>38</sup> Nella poesia si trovano anche due enjambement deboli, uno tra il v. 3 e il v. 4 (“Сиял графин. С недопитым глотком / Вставали вы, веселая навывказ”), l’altro tra il v. 9 e il v. 10 (“Просторе долго, без конца горев / На остриях скворешниц и дерев”).

risalta alla vista; la posizione post-verbale dell'avverbio sembra essere dovuta a ragioni metriche. L'ambiente descritto pare, inoltre, essere illuminato; infatti, una caraffa, probabilmente appoggiata su un tavolo, brilla ("Сиял графин"). Da questi primi versi (vv. 1-3) si può dedurre che la lirica sia ambientata in una stagione fredda e all'interno di una stanza riscaldata.

A partire dalla metà del v. 3 si apre un lungo periodo che termina alla fine del componimento. Con il cambiare del ritmo, ai vv. 3 e 4 viene introdotta nella poesia una figura femminile; questa sembra che si stia alzando – probabilmente da tavola – con in mano un bicchiere non completamente vuoto ("С недопитым глотком / Вставали вы"). L'espressione *s nedopitym glotkom* ("con un sorso non bevuto completamente") pare essere una metonimia utilizzata per indicare un recipiente nel quale sia ancora presente un sorso di una bevanda; l'ipotesi che questo bicchiere si trovi nelle mani della donna è suggerita dalla presenza del complemento di unione formato dalla preposizione *s* unita al caso strumentale. Questa figura femminile, a cui si dà del voi ("вы"), viene definita "allegra per vezzo" ("веселая навывказ"); l'avverbio *navykaz* potrebbe essere un termine popolare, come indicato dallo *Slovar' jazyka russkoj poëzii XX veka* (*Slovar'* 2013: 30), oppure un neologismo di Pasternak, come segnalato da V. Nikul'ceva (2020: 8).

Il v. 5, attraverso la proposizione "la lontananza si faceva buia" ("Смеркалась даль")<sup>39</sup>, colloca il racconto poetico nel momento del crepuscolo serale; eccezionalmente il verbo *smerkat'sja* ("diventare buio") è utilizzato qui in una costruzione personale. L'inciso successivo "dall'aspetto calmo" ("спокойная на вид"), per la terminazione femminile dell'aggettivo *spokojnyj* ("calmo"), potrebbe essere riferito sia alla donna introdotta al v. 4 sia alla lontananza citata nello stesso verso; questa ambiguità sembrerebbe evidenziare la fusione della figura femminile con il paesaggio. Al v. 6, tramite una frase impersonale, viene segnalata la presenza di una fessura che pare far penetrare all'interno della stanza uno spiffero ("И дуло в щели") – un altro indizio del clima freddo esterno all'abitazione. L'espressione "una donna giusta in volto" ("праведница ликом") sembra essere riferita alla donna del v. 4. Il viso di quest'ultima parrebbe essere paragonato a quello dei personaggi delle immagini sacre; infatti, nella lingua russa la parola *lik*, a differenza di *lico*, può indicare il volto delle

---

<sup>39</sup> Notiamo la somiglianza con la frase impersonale della lirica precedente *časami smerkalos'* (v. 6).

icone. Dalle caratteristiche associate a questa figura femminile – ovvero l’allegria, la calma, e la rettitudine – risulta difficile pensare, come sostiene O. Mal’ceva (2019: 440), che la donna sia priva di qualità spirituali. Tuttavia, le specificazioni “per vezzo”, “alla vista” e – con un valore limitativo – “in viso” possono far supporre che questa figura femminile nasconda, forse, un lato più cupo.

Dal v. 7 al v. 12 si sviluppa un’unica immagine: nell’ora del crepuscolo serale il tempo dà l’impressione di essere fermo. La presenza della subordinata “avendo da molto fermato le ore e il sangue” (“давно остановив / Часы и кровь”)<sup>40</sup> sembra indicare che questa percezione di una sospensione del tempo si protragga, in realtà, da molto; attraverso il componimento precedente – scritto nel medesimo tempo e luogo – si potrebbe inferire qui che l’avverbio *davno* (“molto tempo fa”) sia riferito a quei giorni in cui “ottobre iniziò a muoversi sopra le viscere del parco” (v. 1 della poesia antecedente). Il soggetto dell’intero periodo è *den’* (“giorno”); quest’ultimo brucia<sup>41</sup> – come testimoniato dal verbo *goret’* – e brucia senza fine – proprio perché il tempo è fermo all’ora del tramonto – “sulle punte delle casette degli uccelli e degli alberi”<sup>42</sup> (“без конца горев / На остриях скворешниц и деревьев”), “sulle schegge delle sottili lastre di ghiaccio”<sup>43</sup> (“В осколках тонких ледяных пластинок”), “sulle terre desolate” (“По пустырям”) e “sul tappeto del salotto” (“на ковре в гостиной”). In questo contesto, la presenza del verbo *sgorat’* (v. 7) – il cui significato è quello di “essere distrutto dal fuoco” e, pertanto, in relazione al giorno, di “consumarsi” – pare sottolineare che il tempo sia fermo in un eterno esaurirsi del giorno. Infine, il riferimento ad una “distesa dolorosamente grande” (“в мучительно великом // Просторе долго”) sembra indicare la sofferenza che si prova ad essere bloccati in un infinito “spazio temporale”; l’avverbio *dolgo* (“a lungo”) evidenzia più intensamente la lunga durata di questa eterna percezione.

---

<sup>40</sup> Queste parole ricordano la frase della poesia precedente “И стынула кровь” (v. 9).

<sup>41</sup> Questo potrebbe essere dovuto alla possibile esistenza di un crepuscolo serale (“Смеркалась даль”) intensamente luminoso.

<sup>42</sup> Osserviamo la somiglianza di quest’immagine con la seguente tratta dalla poesia di Pasternak *Piry (I banchetti)*: “E nel silenzio dell’alba, – le sommità degli alberi bruciano –” (orig. ru. И тихой зарей, – верхи деревьев горят –).

<sup>43</sup> La sottigliezza delle lastre di ghiaccio sembra alludere al fatto che non è ancora arrivato l’inverno. Inoltre, quest’immagine pare richiamare quella della fine della navigazione presente al v. 2 della poesia precedente (“Зарями ковался конец навигации”).

### Capitolo terzo. *No i im suždeno bylo vycvest'...*

Но и им суждено было выцвесть,  
И на лете – налет фиолетовый,  
И у туч, громогласных до этого, –  
Фистула и надтреснутый присвист.

Облака над заплаканным флоксом,  
Обволакивав даль, перетрафили.  
Цветники как холодные кафли.  
Город кашляет школой и коксом.

Редко брызжет восток бирюзою.  
Парников изразцы, словно в заморозки,  
Застывают, и ясен, как мрамор,  
Воздух рощ и, как зов, беспризорен.

Я скажу до свиданья стихам, моя мания,  
Я назначил вам встречу со мною в романе.  
Как всегда, далеки от пародий,  
Мы окажемся рядом в природе<sup>44</sup>. (Pasternak 2003: 208-209)

Questa poesia fu scritta da Pasternak nell'autunno del 1917<sup>45</sup> – un anno dopo rispetto ai primi due componimenti di *Osen'* – e non fu pubblicata in nessun'altra rivista (o simili) prima di apparire in *Temy i variacii* nel 1923.

Il componimento è stato analizzato sinteticamente da E. B. Pasternak (1989: 316), O. Senenko (2007: 148-149) e O. Mal'ceva (2019: 440). L'obiettivo di questa analisi è quello di mostrare che la lirica può essere letta come la rappresentazione dell'inizio di un freddo autunno – dopo la fine dell'estate – sullo sfondo del quale viene comunicata la decisione dell'io lirico-Pasternak di abbandonare la poesia per dedicarsi ad un'opera in prosa. Come nota O. Senenko (2007: 148), il tema amoroso non è esplicitamente presente nel componimento; tuttavia, la sua presenza nella lirica è resa implicita dal fatto che, nella versione di *Sestra moja žizn'* del 1921, la prima e la terza strofa di questa poesia completano *Posleslov'e* (*Postfazione*), un testo poetico che parla manifestamente d'amore<sup>46</sup>. Inoltre, l'esistenza del motivo amoroso nel componimento qui analizzato sembra poter essere dedotta anche da una delle ragioni biografiche che

---

<sup>44</sup> Variante del 1922 (mai pubblicata): “Мы парадом пройдем по природе и рядом”; variante del 1927 (*Dve knigi*): “Мы пройдем по природе и рядом”.

<sup>45</sup> Cfr. Pasternak 1989: 316.

<sup>46</sup> In questa lirica il poeta afferma di non essere stato la causa della tristezza della donna amata: “No, non sono stato io a causarvi dolore. [...] No, non io, siete voi, è la vostra bellezza” (orig. ru. Нет, не я вам печаль причинил. [...] Нет, не я, это - вы, это ваша краса).

spinsero Pasternak a rivolgersi ad un'altra forma di comunicazione, la prosa. Infatti, E. B. Pasternak (1989: 316) scrive:

E ora, con il desiderio di aiutare Elena Vinograd, ampliando l'idea di "persona cara" al concetto "più generale e vago" di "prossimo", sentiva che le liriche non erano abbastanza, che era necessaria una chiarezza nelle descrizioni e una precisione negli enunciati che al verso non apparteneva<sup>47</sup>.

Le parole del critico fanno intendere che il poeta necessitasse della prosa per fare in modo che le sue parole arrivassero chiaramente a Elena Vinograd e la salvassero dal suo destino<sup>48</sup>.

La lirica, composta da quattro quartine, segue lo schema metrico del trimetro anapestico; tuttavia, ai vv. 13 e 14 è presente un tetrametro anapestico. Nelle prime tre strofe le rime sono incrociate, mentre nella quarta bacciate; inoltre, le rime sono tutte imperfette (*vycvest'-prisvist*; *fioletovyj- ètogo*; *peretrafilj-kafli*; *birjuzoju-besprizoren*; *manija-romane*; *parodii-prirode*) ad eccezione di *floksom-koksom* ai vv. 5 e 8. Per quanto riguarda il ritmo della poesia, questo è per lo più regolare nelle prime due quartine, mentre a partire dal v. 10 comincia a subire delle variazioni; infatti, i vv. 10-12 presentano diverse interruzioni ritmiche prodotte dal frequente utilizzo di virgole. Inoltre, il v. 10, oltre ad essere foneticamente complesso, spicca tra gli altri per la sua lunghezza – è un verso dodecasillabo. Infine, nella quarta strofa il ritmo varia nuovamente e prende una nuova direzione sia per il cambio di schema rimico sia per la presenza della tetrapodia.

Al v. 1 la frase "Ma anche loro erano destinati a sbiadire" ("Но и им суждено было выцвесть") non specifica chi siano "loro"; dal nostro punto di vista, potrebbe riferirsi contemporaneamente sia all'io lirico e all'amata come coppia di innamorati, sia ai tramonti descritti nelle due poesie precedenti del ciclo<sup>49</sup>, sia ai versi poetici. A quest'ultimo proposito, indicando il verbo *vycvest'* ("sbiadire") la perdita di intensità

---

<sup>47</sup> Orig. ru. И теперь в своем желании помочь Елене Виноград, расширяя понятие близкого человека до «туманного общего» понятия «ближнего», он чувствовал, что лирики недостаточно, что необходимая здесь четкость характеристик и точность формулировок стиху не под силу.

<sup>48</sup> Non casualmente, *Detstvo Ljuvers*, l'opera in prosa a cui Pasternak si dedicò quell'inverno, parla di una figura femminile, una ragazzina, alla scoperta di se stessa e del suo rapporto con gli altri.

<sup>49</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore. Pasternak potrebbe aver modificato questo verso per creare un collegamento con le liriche precedenti; riteniamo questa opzione possibile poiché la poesia non fu mai pubblicata singolarmente prima di *Temy i variacii*.

del colore originale di un oggetto, ipotizziamo che ci si riferisca qui allo sbiadimento delle poesie, scritte con l'inchiostro sulla carta<sup>50</sup>. Lunghi dall'indicare il reale scolorimento delle proprie liriche, sembrerebbe che Pasternak stia parlando qui della perdita di efficienza del mezzo poetico che risulta ormai inadeguato a soddisfare la propria necessità di esprimersi con chiarezza. La possibile conferma che questa nostra lettura abbia un fondamento si trova ai vv. 13 e 14, quando l'io lirico saluta con un arrivederci la poesia (“Я скажу до свиданья стихам, моя мания”) e accoglie nella sua vita il romanzo (“Я назначил вам встречу со мною в романе”). L'attacco della poesia “Ma anche loro” pare sottolineare come tutto sia soggetto alle leggi del destino, come tutto possa cambiare e trasformarsi.

Dal nostro punto di vista, ai vv. 2-4 viene descritta la fine di un temporale: un velo violetto<sup>51</sup>, rappresentante un cielo che segnala brutto tempo, ricopre l'estate (“И на лете –налет фиолетовый”)<sup>52</sup>, mentre le nuvole scure, che prima segnalavano con i tuoni l'avvicinarsi della pioggia (“И у туч, громогласных до этого”), iniziano ora ad emettere un suono sibilante (“Фистула и надтреснутый присвист”). Quest'immagine viene descritta mediante degli aggettivi solitamente caratterizzanti la voce umana: infatti, le nuvole hanno prima una voce alta (“громогласных”) – ovvero rimbombano per via dei tuoni<sup>53</sup> –, e poi una simile a un falsetto (“Фистула”) e a un fischio stridulo

---

<sup>50</sup> Nella letteratura russa si possono trovare alcuni esempi dell'accostamento del verbo *vycvest'* alla parola *černila* (“inchiostro”); per esempio, cfr. F. Dostoevskij (1962: p. 149): “L'inchiostro è diventato blu, è sbiadito; è passato troppo tempo da quando è stato scritto!” (orig. ru. Чернила посинели, выцвели, – уж слишком давно как оно написано!).

<sup>51</sup> Facendo delle ricerche sul portale *Nacional'nyj Korpus russkogo jazyka*, abbiamo notato che la parola *fiolotovyj* (violetto) è infrequente nella produzione poetica di Pasternak; infatti, per indicare il medesimo colore, il poeta è solito utilizzare l'aggettivo *lilovyj*. Per quest'ultima ragione, riteniamo che la scelta di scrivere qui *fiolotovyj* sia stata dovuta, in particolare, a delle ragioni musicali (na *lete* – *nalet fiolotovyj*). Incuriositi da questo argomento, abbiamo compreso che l'intercambiabilità di questi due aggettivi per indicare lo stesso colore è una caratteristica della lingua russa; cfr. Bachilina (1975: 260): “Persone diverse in circostanze differenti potrebbero chiamare il medesimo colore *lilovyj* o *fiolotovyj*” (orig. ru. Один и тот же цвет разные люди в разных обстоятельствах могли назвать лиловым и фиолетовым).

<sup>52</sup> Per i seguenti motivi l'immagine del “velo violetto” potrebbe anche far pensare ad un giardino in fiore: i successivi riferimenti al mondo botanico (al v. 7: “Цветники как холодные кафли”; al v. 10: “Парников изразцы, словно в заморозки”), e la presenza del flogo al v. 5, pianta dal tono rosa-violetto. Tuttavia, l'idea di un “cielo temporalesco color viola” ci convince di più, soprattutto per il contenuto del v. 3.

<sup>53</sup> Allude ai tuoni non solo il significato ma anche la derivazione dell'aggettivo *gromoglasnyj*; infatti, quest'ultimo contiene al suo interno la parola *grom* (“tuono”).

(“надтреснутый присвист”); in quest’ultimo caso, potrebbe trattarsi del rumore del vento, ricordato qui non solo dai suoni acuti del falsetto e del fischio, ma anche dalle stesse consonanti fricative presenti nelle parole *fistula* e *prisvist*.

Proseguendo con la seconda strofa, ai vv. 5 e 6 le scure nuvole promettenti pioggia del v. 3 lasciano il posto a semplici nubi bianche; infatti, nella lingua russa esiste una differenza tra le parole *tuči* e *oblaka*. Le nuvole avviluppano il paesaggio come una nebbia e oscurano l’orizzonte (“Обволакивав даль”)<sup>54</sup>, mentre un flogo (o phlox), evidentemente bagnato in seguito al temporale, sembra bagnato di lacrime (“над заплаканным флоксом”). Per quanto riguarda il verbo *peretrafit’* (v. 6) – segnalato dallo *Slovar’ jazyka russkoj poëzii XX veka* (*Slovar’* 2015: 53) come un termine popolare e da V. Nikul’ceva (2020: 8) come un neologismo di Pasternak – questo è di difficile interpretazione e traduzione<sup>55</sup>. Ragionando sui vari significati di *trafit’*, senza il prefisso *pere-*, riteniamo quello di “centrare l’obiettivo” il più adatto al contesto, tuttavia, con la sfumatura di “riuscire nel proprio intento”<sup>56</sup>; il prefisso *pere-* potrebbe evidenziare la ripetitività dell’azione. In merito alle lacrime del phlox – il cui nome in greco antico significa “fiamma” –, queste potrebbero figurativamente evidenziare lo spegnimento del colore luminoso di questa pianta a opera delle nuvole, probabilmente intente a estinguere la sua “fiamma”. Quest’immagine e quella successiva delle aiuole somiglianti a fredde piastrelle (“Цветники как холодные кафли”) contribuiscono a evidenziare la presenza di un’atmosfera mortale all’interno del componimento. Il parallelismo tra le aiuole e le fredde piastrelle avviene su due piani sensoriali distinti: quello tattile e quello visivo. Infatti, il paragone richiama non solo la freddezza,

---

<sup>54</sup> La parola *dal’* (“lontananza”) ricorda il v. 5 della seconda poesia di *Osen’* (“Смеркалась даль”).

<sup>55</sup> Si può trovare il verbo *trafit’*, senza prefisso, nella poesia di Pasternak, appartenente a *Sestra moja – žizn’, Groza, momental’naja navek* (*Il temporale, un istantanea per sempre*): “In seguito l’estate si congedò / con la stazioncina. Tolto il berretto, / cento fotografie abbaglianti / scattò di notte il tuono per ricordo. // Sbiadì l’infiorescenza di lillà. In quel / momento egli, raccolta una bracciata / di fulmini, dal campo riuscì con quelli / ad illuminare la casa del governatore” (orig. ru. А затем прощалось лето / С полустанком. Снявши шапку, / Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память гром. // Меркла кисть сирени. В это / Время он, нарвав охапку / Молний, с поля ими трафил / Озарить управский дом).

<sup>56</sup> Riteniamo che quanto detto da Žolkovskij (2014: 62) riguardo alla poesia *Groza, momental’naja navek*, possa valere anche per la terza poesia di *Osen’*: “[...] *trafil*, ovvero trovò il modo, riuscì a fare qualcosa con successo” (orig. ru. [...] трафил, то есть ухитрился, сумел удачно совершить). Paola Ferretti (cfr. Pasternak 2018: 173), invece, traduce *trafit’* come “assillare”.

percepibile al tatto, del materiale ceramico con cui sono fatte le piastrelle, ma anche le decorazioni di queste ultime, spesso caratterizzate da composizioni floreali<sup>57</sup>.

Ai vv. 7 e 8 il tempo della narrazione cambia: se nei versi precedenti i verbi sono coniugati al passato (“суждено было выцвествь”; “перетрафили”)<sup>58</sup>, in questi versi, e in tutta la terza strofa, si trova solamente il tempo presente. Dal nostro punto di vista, questa variazione è dovuta al susseguirsi degli eventi: il passato è legato al momento di transizione dall'estate all'autunno<sup>59</sup>, ovvero al temporale tramite cui avviene questo passaggio, mentre il presente è collegato all'attualità, a ciò che sta accadendo durante questa nuova stagione.

Quanto descritto al v. 8, e nella terza quartina, conferma l'atmosfera fredda e cupa di questo autunno. Non solo la natura, ma anche la città soffre; infatti, questa appare malata, tossisce (“Город кашляет школой и коксом”)<sup>60</sup>. Tuttavia, i complementi di mezzo *školoj* (“con la scuola”) e *koksom* (“con il coke”) paiono chiarire che la città tossisca perché gli edifici cominciano a essere riscaldati; il riferimento alla scuola è motivato dal fatto che queste cominciano d'autunno<sup>61</sup>.

Proseguendo con la terza strofa, il v. 9 può essere tradotto letteralmente come “Raramente l'oriente schizza di turchese” (“Редко брызжет восток бирюзой”). A nostro avviso, in questo verso il poeta sembra affermare che in queste cupe giornate autunnali sia raro trovare un'alba limpida e serena. Per poter così interpretare queste parole, è necessario considerare *vostok* (“oriente”), punto cardinale dove approssimativamente sorge il sole, come una metonimia indicante il crepuscolo mattutino, mentre *birjuza* (“turchese”) non come un minerale, ma come un colore, ovvero quello che il cielo può assumere di primo mattino. Infine, il verbo *bryzgat'*

---

<sup>57</sup> La parola *kafel'* indica una tipologia di piastrella decorata e colorata di origine bielorusa. Dal nostro punto di vista, Pasternak scelse questo termine come sinonimo del sostantivo *izrazec* (mattonella ornamentale di origine russa). Ciò potrebbe essere avvenuto sia per ragioni musicali e rimiche, sia per evitare una ripetizione; infatti, la parola *izrazec* si trova al v. 10.

<sup>58</sup> Per quanto riguarda le frasi ellittiche, prive di verbo (vv. 2-4), supponiamo che sia sottinteso un tempo passato, non esplicitato per ragioni metriche e stilistiche.

<sup>59</sup> L'idea della fine dell'estate potrebbe anche essere motivata dalle seguenti ragioni: l'immagine del velo (v. 2: “И на лете – налет фиолетовый”) sembra alludere ad un'estate che viene coperta, mentre il violetto sembra richiamare la morte, ricordando questo colore quello dei paramenti liturgici utilizzati dai sacerdoti ortodossi russi durante la Passione di Gesù.

<sup>60</sup> Le consonanti velari occlusive, numerose in questo verso, possono ricordare il suono della tosse (“Город кашляет школой и коксом”).

<sup>61</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore.

(“schizzare”) collega quest’immagine al mondo artistico, ricordando lo “schizzo di turchese” quello di un pittore su una tela. Questi rari momenti di luce, che sembrano donare un tocco di colore al grigiore della città, tuttavia, non sortiscono l’effetto desiderato, ovvero non riescono ad infondere nuova vita. Infatti, le piastrelle delle serre rimangono gelate (“Парников изразцы, словно в заморозки, / Застывают”), mentre l’aria limpida e luminosa dei boschetti, pur richiamando l’io lirico – la cui presenza è ancora implicita – alla vita, rimane inascoltata (“и ясен, как мрамор / Воздух рощ и, как зов, безпризорен”). Al v. 10 ritorna l’immagine delle piastrelle, apparsa inizialmente al v. 7, ancora una volta accompagnata da un elemento del mondo botanico; in questo caso si tratta delle mattonelle di piccole serre. In russo le parole *parnik* e *teplica*, entrambe traducibili in italiano come “serra”, indicano due strutture differenti: la prima è di piccole dimensioni, priva di riscaldamento artificiale e spesso temporanea, mentre la seconda è una costruzione più complessa, riscaldata e permanente. Da quanto emerso dalle nostre ricerche, le serre del primo tipo, costruite per lo più direttamente sul terreno, non possiedono mattonelle, mentre, per quanto riguarda quelle del secondo, non abbiamo trovato informazioni che ci potessero aiutare nel capire se le *teplicy* dell’inizio del XX secolo potessero avere o meno una pavimentazione fatta di piastrelle. Detto questo, dal nostro punto di vista, è possibile leggere l’immagine delle piastrelle, descritta in questo verso, figurativamente; ricordando che al v. 7 le aiuole e, pertanto, i fiori erano paragonati a delle mattonelle, crediamo che in questo caso le *izrazcy* possano riferirsi metonimicamente alle piante di una serra. Queste piante, seppur al riparo dalle intemperie, soffrono il freddo come quelle che si trovano all’aria aperta e che durante i periodi di gelo vengono ricoperte dalla brina (“словно в заморозки”)<sup>62</sup>. Al v. 11 l’aria dei boschetti viene paragonata al marmo (“и ясен, как мрамор / Воздух рощ”) non tanto per la sua freddezza – il marmo è un materiale freddo al tatto –, quanto per la sua luminosità; infatti, questa roccia è nota per essere chiara, traslucida e luminosa, come è intuibile dalla sua etimologia (la parola “marmo” deriva dal greco antico “pietra splendente”). Infine, l’aria viene paragonata ad un richiamo trascurato (“Воздух рощ и, как зов,

---

<sup>62</sup> A nostro avviso, è possibile anche considerare le serre come metonimie delle abitazioni cittadine, incapaci di proteggere dal freddo.

беспризорен”) e, pertanto, inascoltato<sup>63</sup>. In un clima di sofferenza pare essere difficile godere delle belle giornate e i richiami dell’amore e della creatività appaiono inutili. Parliamo d’amore e di arte in relazione ai vv. 11 e 12, in quanto l’immagine del boschetto, o più in generale quella del bosco, in particolare in *Sestra moja – žizn’* e in *Neskučnyj sad*, è spesso legata agli incontri tra l’io lirico e la donna amata, da cui il poeta trae ispirazione per i propri componimenti<sup>64</sup>.

Nell’ultima strofa l’io lirico appare per la prima volta in modo esplicito all’interno del componimento; la ripetizione anaforica del pronome personale *ja* (“io”) ai vv. 13 e 14 evidenzia con forza la sua comparsa. Il soggetto lirico dichiara di volersi allontanare temporaneamente dalla poesia, definita la sua “mania” (v. 13: “Я скажу до свиданья стихам, моя мания”), e di volersi dedicare alla scrittura di un romanzo (v. 14: “Я назначил вам встречу со мною в романе”). È indubbio che i vv. 13 e 14 occupino nella lirica una posizione importante, forse la più importante; infatti, qui, non soltanto cambia lo schema rimico, ma la tripodia anapestica delle quartine precedenti si trasforma in una tetrapodia anapestica, variando e rallentando il ritmo della poesia, e mettendo così in evidenza il suo contenuto. Dal nostro punto di vista, in questa strofa l’io lirico coincide chiaramente con la voce di Pasternak; a tal proposito, E. B. Pasternak (1989: 316) scrive:

Nella poesia scritta quell’autunno *No i im suždeno bylo vycvest’* [...] viene formulato l’obiettivo di Pasternak, divenuto il sogno della sua vita. Egli aspirava ad unire le possibilità artistiche della prosa a quelle dei versi lirici in un grande

---

<sup>63</sup> Riteniamo la traduzione di Paola Ferretti (cfr. Pasternak 2018: 173) dell’aggettivo *besprizornyj* (“senza casa, abbandonato, trascurato”) come “inascoltato” molto efficace.

<sup>64</sup> Cfr., per esempio, le poesie di *Neskučnyj sad*, *Orešnik*: “Gli arbusti ti oltrepassano, e mentre / fai di nuovo amicizia con il folto bosco natio, – / questo è già sconfinato: le file di tronchi, e il boschetto si dirada” (orig. ru. Кусты обгоняют тебя, и пока / С родимую чащей сроднишься с отвычки, – / Она уж безбрежна: ряды кругляка, / И роща редее); e *V lesu*: “Un caldo violetto annebbiava i prati, / nel bosco turbinava un’oscurità da cattedrale. / Cosa rimaneva per loro da baciare nel mondo? / Questo apparteneva a loro, come cera si scioglieva tra le dita (orig. ru. Луга мутило жаром липоватым, / В лесу клубился кафедральный мрак. / Что оставалось в мире целовать им? / Он весь был их, как воск на пальцах мяк); e quella di *Sestra moja – žizn’*, *Vorob’evy gory*: “Setacciando il mezzogiorno, nel giorno della Trinità, una festa popolare, / il boschetto chiede di credere: il mondo è sempre così, concepito da un folto bosco, ispirato alla radura, / versato dalle nuvole sopra di noi, sopra i calicò (orig. ru. Просевая полдень, Троицын день, гулянье, / Просит роща верить: мир всегда таков, / Так задуман чащей, так внушен поляне, / Так на нас, на ситцы пролит с облаков).

lavoro che chiamava romanzo. Dopo molti anni, ebbe la fortuna di raggiungere il proprio scopo nel *Dottor Živago*<sup>65</sup>.

Sulla base delle parole riportate nel passaggio sopra citato, è verosimile pensare che al v. 14 l'appuntamento all'interno del romanzo (“Я назначил вам встречу со мною в романе”) sia dato proprio a quei versi che il soggetto lirico desidera inserire nella sua futura opera in prosa; pertanto, il pronome personale al caso dativo *vam* (“a voi”) pare riferirsi ai versi poetici. Diversamente, K. Abramova (2013: 27) ritiene che qui si faccia riferimento alla donna amata dall'io lirico e al loro prossimo incontro nel romanzo; probabilmente, la studiosa allude al fatto che i due si potranno incontrare lì sotto forma di personaggi. Alla luce di queste due interpretazioni, anche il pronome personale *my* (“noi”) al v. 16 risulta ambiguo e sembrerebbe poter indicare tanto il soggetto lirico e i suoi versi, quanto l'io lirico e l'amata. Ad ogni modo, ai vv. 15 e 16 il soggetto lirico-poeta pare comunicare le caratteristiche della propria poetica, ovvero la distanza dalla parodia (“далеки от пародий”) – intesa in senso lato come ogni forma di finzione – e la vicinanza alla natura (“в природе”); dal nostro punto di vista, l'io lirico vuole sottolineare qui che le proprie opere – tanto in poesia quanto in prosa – raccontano la verità, o meglio, la sua verità, derivata da un sincero rapporto con la natura<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Orig. ru. В написанном той осенью стихотворении «Но им суждено было выцвесть...» [...] формулируется задача, ставшая пожизненной мечтой Пастернака. Он стремился в большой работе, которую он называл романом, объединить возможности художественной прозы и лирических стихов. Через много лет ему посчастливилось добиться этого в «Докторе Живаго».

<sup>66</sup> A tal proposito, O. Senenko (2007: 148-149) nota una somiglianza tra i vv. 15 e 16 di questo componimento e i vv. 5 e 11 della lirica *Poézija di Temy i variacii*: “Tu [poesia] sei un sobborgo, non un ritornello [...] un suburbio, non una ripetizione” (orig. ru. Ты – пригород, а не припев [...] Предместье, а не перепев); secondo l'interpretazione della studiosa, il sobborgo è inteso qui come la parte della città più vicina alla natura.

## Capitolo quarto. *Vesna byla prosto tobój...*

Весна была просто тобой,  
И лето – с грехом пополам.  
Но осень, но этот позор голубой  
Обоев, и войлок, и хлам!<sup>67</sup>

Разбитую клячу ведут на махан,  
И ноздри с коротким дыханьем  
Заслушались мокрой ромашки и мха,  
А то и конины в духане.

В прозрачность заплаканных дней целиком  
Губами и глаз полыханьем  
Впиваешься, как в помутненный флакон<sup>68</sup>  
С невыдохшимися духами.

Не спорить, а спать. Не оспаривать,  
А спать. Не распахивать наспех  
Окна, где в беспамятных заревах  
Июль, разгораясь, как яспис,  
Расплавливал стекла и спаривал  
Тех самых пунцовых стрекоз,  
Которые нынче на брачных  
Брусах – мертвей и прозрачней  
Осыпавшихся папирос.

Как в сумерки сонно и зябко  
Окошко! Сухой купорос.  
На донышке склянки – козявка  
И гильзы задохшихся ос.

Как с севера дует! Как щупло  
Нахохлилась стужа! О вихрь,  
Общупай все глуби и дупла,  
Найди мою песню в живых! (Pasternak 2003: 209-210)

La quarta poesia di *Osen* fu composta da Pasternak non prima dell'autunno del 1917 e fu pubblicata per la prima volta nel 1922 nel secondo numero della rivista *Rossija*, con il titolo di *Pozdnjaja osen* (*Autunno avanzato*)<sup>69</sup>.

La letteratura critica concernente questa lirica consta dei brevi contributi di E. B. Pasternak (1989: 310), E. B. Pasternak ed E. V. Pasternak (2003: 498), O. Senenko (2007: 149) e O. Mal'ceva (2019: 440). Secondo le parole di E. B. Pasternak, questa poesia è dedicata alle “dolorose impressioni” del viaggio a Balašov, compiuto dal poeta

---

<sup>67</sup> Versione del 1922: “Обоев, но войлок и хлам!”.

<sup>68</sup> Versione del 1922: “Впиваешься, как в помутневший флакон”.

<sup>69</sup> Cfr. Pasternak 2003: 498.

nel settembre del 1917 per incontrare Elena Vinograd<sup>70</sup>; ricordiamo che la donna, in preda ad una crisi esistenziale, aveva contattato Pasternak per chiedergli aiuto, invitandolo a raggiungerla a casa sua (cfr. *supra*, p. 14). Poggiando sul commento di E. B. Pasternak, la presente analisi ha come obiettivi principali quelli di esplicitare le complesse immagini contenute nel componimento e di mostrare come la lirica sia la trasposizione poetica non soltanto della disperazione di Elena Vinograd e dello sconforto di Pasternak – una sofferenza a tal punto forte da fargli desiderare la morte –, ma anche dell’aspirazione dell’io lirico-poeta a ritrovare la propria “canzone”.

La struttura della poesia è stroficamente, metricamente e rimicamente complessa e varia. Composta da sei strofe, la lirica è suddivisa in cinque quartine a rima alternata (1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> strofa), interrotte da una strofa formata da nove versi (4<sup>a</sup> strofa); dal punto di vista rimico, quest’ultima sembra poter essere divisa in due parti distinte, una di cinque versi a rima alternata (vv. 13-17), mentre l’altra di quattro versi a rima incrociata (vv. 18-21). Il componimento segue lo schema metrico del trimetro anfibrachico, tuttavia, con alcune eccezioni: ai vv. 3, 5, 7, 9, 11 è presente una tetrapodia anfibrachica, mentre al v. 20 la tripodia anfibrachica viene sostituita da una tripodia dattilica (questo cambiamento di metro sembra essere dovuto alla necessità di far rimare le parole *bračnych* (v. 19) e *prozračnej* (v. 20)). Inoltre, ai vv. 12 e 21 si può notare una rottura dello schema metrico originata dalla presenza di due soli accenti nel verso. Nella prima strofa le rime sono tronche (*toboj-goluboj*; *popolam-chlam*), mentre nella seconda e nella terza le rime tronche (*machan-mcha*; *celikom-flakon*) si alternano a quelle piane (*dychan’em- Duchane*; *polychan’em- Duchami*); la somiglianza tra la seconda e la terza quartina è osservabile anche nell’alternanza tra versi a quattro piedi

---

<sup>70</sup> Cfr. E. B. Pasternak (1989: 310): “Le poesie che riflettono le impressioni dolorose di quel viaggio non furono incluse nel manoscritto [di *Sestra moja žizn*] del 1919, che si apprestava ad essere pubblicato, in quanto troppo personali. Tra queste: *Dik priem byl, dik prichod* (L’accoglienza fu rozza, un arrivo rozzo), *Leto* (Estate), *Ljubimaja – žut’!* (Amata, che raccapriccio!), *Moj drug, ty sprosiš’, kto velit* (Amico mio, ti chiederai chi ordina), *Imelos’* (C’era), *Ljubit’ – idti* (Amare, andare), *Posleslov’e* (Postfazione). La sincera tragicità del tema fu espressa nella poesia [*Vesna byla prosto tobój*], inserita in *Temy i variacii* e datata 1917, come quelle sopra elencate (orig. ru. Стихотворения, которых отразились болезненные впечатления этой поездки, как слишком личные, не вошли в готовившуюся для издания рукопись 1919 года. Это: «Дик прием был, дик приход», «Лето», «Любимая – жуть!», «Мой друг, ты спросишь, кто велит», «Имелось», «Любить – идти», «Послесловье». Откровенная трагичность темы выражена в стихотворении [*Весна была просто тобой*], включенном в «Темы вариации» и датированном тем же 1917 годом).

(vv. 5, 7, 9, 11) e versi a tre piedi (vv. 6, 8, 10, 12) e nella corrispondenza rimica tra le parole a terminazione piana (*dychan'em- duchane-polychan'em- duchami*). Nella prima parte della quarta strofa le rime sdrucchiole (*osparivat'-zarevach-sparival*) si alternano a quelle piane (*naspech-jaspis*), mentre nella seconda parte le rime tronche (*strekoz-papiros*) si incrociano con quelle piane (*bračnych-prozračnej*). Nella quinta e nella sesta strofa si ha una regolare alternanza tra rime piane (*zjabko-kozjavka; ščuplo-dupla*) e rime tronche (*kuporos-os; vichr'-živych*); è interessante notare che le rime tronche della quinta quartina rimano con quelle dei vv. 18 e 21 (*strekoz-papiros-kuporos-os*). La similarità tra le ultime due strofe è visibile non solo nella regolarità del metro e dello schema rimico, ma anche nella ripetizione anaforica dell'avverbio esclamativo *kak* (vv. 22 e 26). Nel componimento sono numerose le rime imperfette (vv. 5 e 7; 6 e 8; 9 e 11; 10 e 12; 13, 15 e 17; 14 e 16; 18 e 21; 19 e 20; 22 e 24; 26 e 28; 27 e 29), mentre sono meno frequenti quelle perfette (vv. 1 e 3; 2 e 4; 23 e 25).

Nella prima strofa l'io lirico sembra ripercorrere con la memoria un periodo di tempo definito e scandito dal susseguirsi delle stagioni: dalla primavera all'autunno. Al v. 1 il ricordo dei mesi primaverili è legato ad un "tu" che possiamo associare senza titubanza all'immagine dell'amata. La primavera viene identificata con la donna tramite un predicato nominale ("Весна была просто тобой"). Questo verso potrebbe alludere alla presenza totalizzante della figura femminile nella vita dell'io lirico durante la stagione primaverile; pare che per quest'ultimo la primavera sia stata caratterizzata solamente dall'amata, a tal punto che nella sua memoria la stagione e la donna si fondono completamente. Per quanto riguarda l'avverbio *prosto* ("semplicemente"), questo potrebbe essere interpretato sia come "soltanto", evidenziando l'idea della donna come unico interesse dell'io lirico in primavera, sia come un rafforzativo ("veramente").

Proseguendo, il v. 2 è dedicato all'estate ("И лето – с грехом пополам"). L'espressione *s grechom popolam* è un fraseologismo della lingua russa che significa "con difficoltà", "a malapena". Questo verso sembra sottolineare che la stagione estiva sia stata superata a fatica (dal testo non è chiaro se le difficoltà siano state riscontrate solamente dall'io lirico oppure anche dall'amata citata al v. 1). I vv. 1 e 2, seppure appaiano descrivere situazioni contrarie –da una parte l'assenza di complicazioni in

primavera, dall'altra gli stenti (*s grechom popolam*) dell'estate –, non sono totalmente in contrasto; infatti, a legare le due proposizioni è la congiunzione copulativa *i* (e). Volendo proporre altre interpretazioni del v. 2, è possibile citare la traduzione italiana di P. Ferretti (2018: 175) e lo studio di O. Mal'ceva (2019: 441). Nel primo caso, la traduttrice rende *s grechom popolam* come “ai mezzi con il peccato”. Optando per una traduzione letterale e utilizzando un'espressione del gergo romanesco (“fare ai mezzi con”), P. Ferretti sembra leggere in questo verso l'immagine di un'estate che convive con il peccato (*s grechom*). Per quanto riguarda il commento di O. Mal'ceva, anche questo, come la traduzione precedente, esclude il significato idiomatico di *s grechom popolam*. Partendo dal presupposto che la prima strofa del componimento alluda alla “parabola evangelica del grano e della zizzania”, la studiosa interpreta la primavera del v. 1 come il momento in cui, nel racconto biblico, piantano nel campo un seme buono, l'estate del v. 2 come la stagione in cui il padrone esorta i suoi servi a lasciar crescere il grano e la zizzania (*s grechom*) insieme ed in parti uguali (*popolam*) fino al momento della raccolta e, infine, l'autunno dei vv. 3 e 4 come il periodo della mietitura in cui separano la zizzania dal grano e la bruciano. Inoltre, O. Mal'ceva sembra associare il cambio delle stagioni – e la presunta maturazione del frumento e della zizzania – alla figura femminile e al suo percorso di degenerazione da “seme buono” in primavera a “raccolto non buono” in autunno<sup>71</sup>. Pertanto, secondo questa lettura, pare che nella poesia la stagione estiva rappresenti l'inizio della maturazione del male (*s grechom*) nell'animo della donna amata dall'io lirico. A nostro avviso, l'interpretazione di O. Mal'ceva è inesatta per due ragioni. In primo luogo, non è possibile inferire dal testo che la prima strofa sia dedicata alla vita spirituale della figura femminile; piuttosto, sembra che l'io lirico stia descrivendo le diverse stagioni dal punto di vista della propria

---

<sup>71</sup> Cfr. O. Mal'ceva (2019: 441): “[...] [la parabola] parla di un campo nel quale fu seminato un seme “buono” (in primavera), ma quando germogliò apparvero sia il grano sia la zizzania (d'estate), che vennero lasciati crescere insieme (cfr. con l'immagine dell'eroina, presso la quale “l'estate fa a metà con il peccato”), invece, durante la mietitura (d'autunno) “la zizzania fu separata dal grano per essere bruciata” (cfr. con l'immagine dell'eroina che d'autunno risulta essere non “buona”, destinata ad essere allontanata)” (orig. ru. [...] в ней говорится о поле, на котором посеяли «доброе» семя (весной), но всходы дали как пшеницу, так и плевелы (летом), оставленные расти вместе (ср. с образом героини, у которой «лето – с грехом пополам»), а во время жатвы (осенью) «плевелы были отделены от пшеницы, чтобы сжечь их» (ср. с образом героини, которая осенью оказывается чем-то не-«добрым», предназначенным на выброс)).

interiorità. In secondo luogo, nella strofa non ci sono elementi che rimandino alla sfera dell'agricoltura e, di conseguenza, alla "parabola del grano e della zizzania", se non il riferimento alle stagioni; tuttavia, anche in questo caso, la mietitura del grano è un evento tipicamente estivo e non autunnale.

Infine, ai vv. 3 e 4 il poeta parla della stagione autunnale ("Но осень, но этот позор голубой / Обоев, и войлок, и хлам!"). L'utilizzo della congiunzione avversativa *no* ("ma") all'inizio del v. 3 è significativa; se i vv. 1 e 2 sono legati tra di loro tramite una congiunzione coordinante copulativa, segno di un continuum logico tra primavera ed estate, il punto fermo a conclusione del v. 2 e il *no* al primo piede del v. 3 marcano una cesura e un'opposizione tra il primo e il secondo distico, sottolineando una differenza tra l'autunno e le due stagioni precedenti. Inoltre, la ripetizione del "ma" al secondo piede del v. 3 rafforza la separazione dei vv. 3 e 4 dai vv. 1 e 2<sup>72</sup>. Anche dal punto di vista ritmico è ravvisabile una discordanza tra queste due coppie di versi; infatti, ai vv. 3 e 4 il ritmo sembra rallentare non solo per il passaggio da una tripodia (vv. 1 e 2) ad una tetrapodia, ma anche per la presenza di un enjambement che, separando il sostantivo *pozor* con il suo attributo *goluboj* dal complemento di specificazione *oboev*, annulla la pausa ritmica al v. 3. Oltre alla lentezza, ai vv. 3 e 4 è percepibile anche una certa pesantezza data sia dalla ripetizione della congiunzione *no*, sia dall'allitterazione della sillaba formata da una consonante e dal suono [oj] ("голубой / Обоев, и войлок, и хлам!"). L'autunno pare essere associato all'arredamento di una stanza; infatti, in questi versi vengono nominati la carta da parati ("но этот позор голубой / Обоев"), il feltro ("и войлок") e il ciarpame ("и хлам!"). L'espressione *этот позор голубой обоев* ("questa infamia celeste della carta da parati") potrebbe indicare il senso di umiliazione provato dall'io lirico intento, forse, ad osservare una parete<sup>73</sup>; dal nostro punto di vista, il colore della tappezzeria è stato metonimicamente trasferito dall'oggetto (*oboi*) alla condizione morale (*pozor*). Nella stanza, oltre alla carta da parati, potrebbe essere presente anche un'altra tipologia di

---

<sup>72</sup> Nella versione pubblicata in *Темы и вариации* (1923) la congiunzione *no* si ripete non due, ma tre volte, accentuando ancor di più la cesura ("Но осень, но этот позор голубой /Обоев, но войлок и хлам!").

<sup>73</sup> È interessante notare come nella traduzione di P. Ferretti (2018: 175) *pozor goluboj* sia collegato anche a *vojlok* e *chlam* nonostante queste parole siano declinate al caso nominativo e non al genitivo come *oboev*: "L'autunno invece, che celeste infamia di feltro, tappezzeria e ciarpame!".

rivestimento; infatti, sulla base di altri esempi tratti dall'opera di Pasternak, crediamo che la parola *vojlok* ("feltro") si riferisca qui alla copertura in feltro delle porte<sup>74</sup>. Al contrario, O. Mal'ceva (2019: 441), nella convinzione che la prima strofa parli della donna amata dal poeta, ritiene che il "feltro" rappresenti nella poesia una pecorella smarrita, immagine del travimento della figura femminile<sup>75</sup>. Infine, la parola *chlam* ("ciarpame") dona alla stanza un'aria di vecchiume.

Collegando le osservazioni metriche e retoriche a quelle riguardanti il contenuto della prima quartina, ci sembra che questa possa descrivere, con un climax discendente, il passaggio dell'io lirico dalla primavera vissuta con la donna amata, attraverso le difficoltà ancora tollerabili dell'estate, alla pesantezza di un autunno trascorso, forse, tra le mura di un'abitazione benestante ("tappezzeria", "feltro"), ma vecchia ("ciarpame"). Il punto esclamativo finale pare evidenziare ancor di più il clima di insofferenza rappresentato ai vv. 3 e 4. Volendo congiungere la prima strofa alla biografia di Pasternak, è possibile osservare un legame tra quanto descritto nella poesia e l'evoluzione del rapporto tra il poeta ed Elena Vinograd nel 1917: in primavera la

---

<sup>74</sup> Cfr. la poesia *Svad'ba (Lo sposalizio)*, appartenente al *Dottor Živago*: "Dietro le porte padronali / rivestite di feltro / si affievolirono dall'una alle sette / i frammenti del cicaleccio" (orig. ru. За хозяйскими дверьми / В войлочной обивке / Стихли с часу до семи / Болтовни обрывки).

Cfr. anche il seguente brano tratto da *Ochrannaja Gramota (Il salvacondotto)*: "In risposta al grugnito di feltro della porta, rotolava fuori, come per bisogno, una nuvola panciuta di vapore, e in questa era già percepibile qualcosa di emozionante, senza precedenti" (orig. ru. В ответ на войлочное кряхтенье двери наружу выкатывалось, как за нуждой, облако дебелого пара, и что-то неслыханно волнующее угадывалось уже и в нем).

<sup>75</sup> Cfr. Mal'ceva (2019: 441): "Notiamo che la parola "feltro" implica l'immagine della lana, e pertanto, definisce l'eroina come una pecorella smarrita, un'apostata della chiesa, come la sposa traviata di Cristo" (orig. ru. Заметим, что слово «войлок» указывает на образ валяной шерсти, а значит, определяет героиню как заблудшую овцу, церковь-отступницу, падшую Невесту Христову).

coppia visse una relazione felice<sup>76</sup>, in estate iniziarono le prime incomprensioni<sup>77</sup>, mentre in autunno la loro storia non resse al peso delle difficoltà.

La seconda strofa è dedicata all'immagine di una rozza esausta che viene condotta al macello (“Разбитую клячу ведут на махан”)<sup>78</sup>. La quartina è formata da un unico periodo composto da due proposizioni principali coordinate: il verbo della prima è coniugato al presente (“ведут”), mentre quello della seconda al passato (“Заслушались”). Dal nostro punto di vista, *vedut* (v. 5) può essere interpretato come un presente storico rappresentante l'azione di sfondo del perfettivo *zaslušalis'*. L'immagine del ronzino malandato, insita nella parola *kljača* (“rozza”), viene rafforzata dalla presenza dell'aggettivo *razbityj* che in questo contesto sembra indicare un animale maltrattato e sfinito per il continuo sfruttamento<sup>79</sup>. Come osservano E. B. Pasternak ed E. V. Pasternak (2003: 498) la parola *machan* (“salsiccia di cavallo”)<sup>80</sup>, tramite una metonimia, indica il luogo dove viene realizzato questo prodotto, ovvero il mattatoio.

---

<sup>76</sup> Cfr. C. Barnes (2004: 229): “Pasternak did not write to Elena during the winter of 1916-1917 [...]. But after his springtime return to Moscow their meetings became more frequent. [...] In addition to outings to Moscow's Sparrow (now Lenin) Hills and the Neskuchny Garden, they followed the events of March and the strikes of janitors and house staff (recorded in the poem “Militiamen's Whistles” [“Svistki militsionerov”]; the two of them were both present at the Bolshoi Theatre for Kerensky's visit in late May, when he was showered with rose petals (see “Spring Rain” [“Vesennii dozhd”]); Elena also persuaded Pasternak to join her at various other public meetings [...]”. Oltre alle poesie citate da C. Barnes, ricordiamo anche i seguenti componimenti dedicati agli incontri con Elena nella primavera del 1917: *Dožd'* (*Pioggia*) e *Iz suever'ja* (*Per superstizione*).

<sup>77</sup> Ricordiamo che durante le vacanze estive del 1917 Elena si trasferì a Romanovka. Dopo uno scambio epistolare dai toni accesi, Pasternak decise di raggiungere la donna per risolvere le loro incomprensioni. Da quel momento in poi il loro rapporto subì un cambiamento: i due non concordavano sulla strada che lei avrebbe dovuto prendere per uscire dalla crisi esistenziale in cui era precipitata.

<sup>78</sup> Come afferma Abramova (2013: 172): “Il tema del cavallo [...] attraversa tutto il libro *Temi e variazioni*, a cominciare dalla prima poesia, dove l'ispirazione su una vettura corre lungo la pavimentazione di notte e all'alba, si riflette nel romantico “furto di cavalli” della [quinta] variazione, *Cyganskich krasok dostigal* [*Raggiungeva il colore zingano*], e termina tragicamente in *Osen'* [...]” (orig. ru. Конская тема [...] проходит через всю книгу «Тем и вариаций», начинаясь с первого стихотворения, где вдохновение несется каретой по ночной и утренней мостовой, отражается в романтическом «конокрадстве» «Варьяции» («Цыганских красок достигал») и трагически завершается в «Осени» [...]).

<sup>79</sup> Come scrive V. Dal' (1982), il verbo *razbit'* (“rompere”) in relazione al cavallo indica: “Un cavallo [...] rovinato dalla monta, con le gambe deboli, che zoppica fino a non camminare più” (orig. ru. Лошадь [...] испорчена ездой, слаба на ногах, прихрамывает, поколе не расходится).

<sup>80</sup> È interessante notare che il *machan* è un piatto tipico dei tatarì, un gruppo etnico storicamente presente nella regione della Volga, luogo natio di Elena Vinograd.

Nel tragitto verso il macello, faticando a respirare, la rozza sembra entrare in contatto tramite le proprie narici con della camomilla umida e del muschio (“И ноздри с коротким дыханьем / Заслушались мокрой ромашки и мха”); il testo non fornisce indicazioni sul perché la camomilla venga definita *mokraja* (“bagnata”), tuttavia, possiamo ipotizzare che sia per la profumazione intensa delle piante bagnate. Il verbo *zaslušat’sja* (“ascoltare qualcosa con un tale coinvolgimento da dimenticarsi di se stessi”) sembra essere accostato alla parola *nozdra* (“narici”) tramite una sinestesia; infatti, in questo contesto le narici non sono legate al senso dell’olfatto – come ci si aspetterebbe –, ma a quello dell’udito<sup>81</sup>. A nostro avviso, “ascoltare tramite le narici” non significa banalmente “annusare”, ma fare attenzione a ciò che gli odori possono comunicare. Inoltre, il verbo *zaslušat’sja* implica una totale immersione dell’uditore in ciò che sta ascoltando; pertanto, i vv. 6-7 potrebbero alludere al fatto che il ronzino, intento ad annusare la camomilla e il muschio, riesca ad estraniarsi, dimenticando, forse, le proprie sofferenze fisiche. Non casualmente, la camomilla è conosciuta anche per le sue proprietà analgesiche<sup>82</sup>. Tuttavia, con lo stesso trasporto con cui si immergono nei profumi della natura, le narici dell’animale si apprestano a odorare anche la carne di cavallo che viene cucinata in una taverna (“А то и конины в духане”) situata, probabilmente, lungo il percorso; la parola *duchan* indica una bettola tipica della zona del Caucaso e del Medio Oriente. Infine, è possibile notare che, a seguito dei vv. 6 e 7 legati tra di loro da un enjambement debole, e dopo una pausa segnata da una virgola, il v. 8 – con il riferimento alla carne di cavallo e, pertanto, alla sorte dell’animale condotto al macello (v. 5) – pare assumere un tono lapidario.

La terza strofa è formata da un’unica proposizione e i quattro versi che la compongono (vv. 9-12) sono tutti uniti tra di loro tramite enjambement. Il soggetto della quartina, sottinteso nel verbo *vpivaeš’sja* (v. 11), sembra essere la donna amata dall’io lirico; come detto in precedenza (cfr. v. 1), è possibile affermare che in questa poesia il “tu” si riferisca alla figura femminile con la quale il poeta intrattiene un rapporto amoroso. Il verbo *vpivat’sja* significa generalmente “penetrare qualcosa con un oggetto appuntito”; la donna pare, pertanto, entrare completamente (“целиком”) all’interno della “trasparenza dei giorni lacrimosi” (“В прозрачность заплаканных дней”), come

---

<sup>81</sup> Tuttavia, nella lingua russa questo effetto sinestetico non viene percepito come in italiano.

<sup>82</sup>

se fosse un oggetto appuntito. Al v. 9 i giorni vengono definiti “bagnati dalle lacrime” probabilmente perché rappresentano metonimicamente il pianto della figura femminile nel corso di più giornate. Il sostantivo *prozračnost’* (“trasparenza”), indicante una caratteristica dei “giorni rigati dalle lacrime”, potrebbe riferirsi alla trasparenza delle lacrime stesse. Inoltre, l’espressione “penetrare nella trasparenza” potrebbe anche alludere alla scomparsa della donna che, entrata nella trasparenza, diventa essa stessa trasparente. Al v. 10 gli strumentali *gubami* (“labbra”) e *polychan’em* (“ardore”) possono essere interpretati come complementi di mezzo. Tuttavia, il legame di questi sostantivi, declinati allo strumentale, con *vpivat’sja* permette di osservare delle sfumature nel significato del verbo stesso; infatti, nella lingua russa, l’espressione *vpivat’sja gubami* (“premere le labbra con forza”) è solitamente riferita alla sfera del bacio, mentre *vpivat’sja polychan’em glaz* (“guardare con l’ardere degli occhi”), richiamando *vpivat’sja glazami* (“guardare fissamente”), sembra ricollegarsi alla sfera della passione. Secondo questa lettura, la donna parrebbe baciare e guardare con gli occhi infiammati “la trasparenza dei giorni lacrimosi”. Nella seconda parte della strofa (vv. 11 e 12), l’io lirico osserva che l’amata penetra all’interno della “trasparenza dei giorni lacrimosi” come se quest’ultima fosse una boccetta di profumo (“как в помутнёный флакон / С невыдохшимися духами”); la presenza della parola *duchi* (“profumo”) ci permette di affermare con certezza che la boccetta (“флакон”) contenga una fragranza. Il flacone –ovvero, per metonimia, il suo contenuto – viene definito “torbido”. L’aggettivo *pomutnel’nyj* (“intorbidato”)<sup>83</sup> potrebbe indicare un profumo che ha raggiunto la propria maturazione; infatti, le fragranze composte da oli essenziali naturali con il tempo sono solite diventare più scure. Tuttavia, il profumo non ha perso il proprio aroma (“С невыдохшимися духами”); la particella *ne* posta di fronte al participio passato di *vydochnut’sja* (“perdere l’odore”) rende il verbo negativo. A questo proposito, riteniamo curiosa la scelta di P. Ferretti (2018: 175) di tradurre il v. 12 come “di un profumo evaporato che persiste”; infatti, dal nostro punto di vista, il participio “evaporato” non rispecchia il significato di *nevydochšijsja*. Infine, è interessante notare l’antitesi presente in questa strofa, ovvero il contrasto tra l’immagine di limpidezza evocata dal v. 9 e quella di torbidezza descritta al v. 11.

---

<sup>83</sup> Nella versione pubblicata in *Rossija* (1922) l’aggettivo *pomutnel’nyj* è sostituito dal participio passato *pomutnevšij*; nel primo caso viene evidenziato uno stato di fatto, mentre nel secondo viene sottolineato un cambiamento.

La seconda e la terza strofa del componimento sono di difficile interpretazione ed è complesso trovare una chiave di lettura fedele alle intenzioni dell'autore. Nonostante ciò, proveremo a tracciare un possibile percorso interpretativo. A nostro avviso, le due quartine non condividono solamente lo schema metrico e quello rimico, ma descrivono anche immagini affini. Infatti, sia la rozza (2<sup>a</sup> strofa) sia la donna (3<sup>a</sup> strofa) vengono ritratte sofferenti: la prima è esausta e malandata, mentre la seconda sembra piangere. Inoltre, entrambe sono associate ai profumi: il ronzino a quello della camomilla, del muschio e della carne di cavallo, mentre l'amata a quello contenuto in una boccetta. Detto questo, non riteniamo fuorviante affermare che esista una connessione tra la sofferenza e gli odori. Così come la rozza sembra ricercare nei profumi una distrazione dalle proprie pene, anche la donna pare affrontare la propria tristezza tramite l'appagamento dei propri sensi. Inoltre, se l'idea del paragone tra il ronzino e l'amata è plausibile, allora si potrebbe ipotizzare che il poeta, tramite l'immagine della rozza che fiuta l'odore della carne di cavallo, volesse alludere al fatto che i piaceri fisici, pur alleggerendo le sofferenze, non rappresentano la via d'uscita da una crisi esistenziale.

La quarta strofa è composta da tre periodi; ciascuno di essi è costituito da una proposizione principale formata dalla particella negativa *ne* e da un verbo coniugato all'infinito imperfettivo (“Не спорить”; “Не оспаривать”; “Не распахивать”). La strofa è, inoltre, ricca di enjambement (vv. 14-21) e figure retoriche di suono; tra queste ultime notiamo in particolare l'allitterazione del suono /sp/, declinato in varie combinazioni che sembrano riprendere le radici dei verbi *sporit'* e *spat'* al v. 13. I primi due periodi (vv. 13 e 14) sono brevi e presentano una costruzione simile; i verbi principali condividono la radice (“спорить” e “оспаривать”), mentre le proposizioni coordinate avversative coincidono (“а спать”). In questi versi, l'io lirico sembra contemplare la possibilità – o desiderare o prendere la decisione – di dormire, piuttosto che discutere o ribattere; è probabile che il poeta si riferisca alle discussioni con l'amata. Per quanto riguarda il verbo *spat'* (“dormire”), questo potrebbe indicare qui non solo lo stato di riposo, ma anche il sonno eterno, ovvero la morte. Infatti, la coincidenza tra sonno e morte risulta essere non solo un topos letterario universale –del quale il monologo amletico rappresenta un esempio lampante<sup>84</sup> –, ma anche un tema

---

<sup>84</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Hamlet*, Act III, Scene I: “To be, or not to be, that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end

affrontato da Pasternak nella poesia *Konec (La fine)*, l'ultimo componimento di *Sestra moja – žizn'*, datato 1917 come la lirica analizzata in questa sede. In quest'ultima poesia l'espressione “dormire eternamente” sembra coincidere con il verbo “morire”: “È ancora la realtà questa? È tempo di andare a zozzo? / È meglio eternamente dormire, dormire, dormire, dormire / e non sognare”<sup>85</sup>.

Nel terzo e ultimo periodo l'io lirico desidera che la finestra non venga spalancata in fretta e furia (“Не распахивать наспех / Окна”); questo desiderio potrebbe derivare dalla sua necessità di isolarsi dal mondo esterno<sup>86</sup>. Successivamente, una subordinata relativa (vv. 15-17) introdotta dall'avverbio *gde* (“dove”) aggiunge alcune informazioni riguardanti la finestra (“где в беспамятных заревах / Июль, разгораясь, как яспис, / Расплавливал стекла”). Il soggetto della proposizione è il mese di luglio (“Июль”) e il verbo è coniugato al passato imperfettivo (“Расплавливал”); l'utilizzo del tempo passato sembra sottolineare che l'azione della subordinata relativa sia antecedente alla

---

them. To die – to sleep, / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to: 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub: / For in that sleep of death what dreams may come, / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause – there's the respect / That makes calamity of so long life. / For who would bear the whips and scorns of time, / Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of dispriz'd love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th'unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin? Who would fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death, / The undiscover'd country, from whose bourn / No traveller returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of? / Thus conscience doth make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pith and moment / With this regard their currents turn awry / And lose the name of action”. Nel brano sopra riportato, Amleto si pone una domanda e riflette su di essa: è meglio sopportare il dolore e continuare a vivere oppure è più desiderabile morire e porre così fine ad ogni sofferenza? Il protagonista della tragedia shakespeariana si dà poi una risposta, sottolineando che la morte è certo preferibile (“To die – to sleep, / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to: 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd”), tuttavia, questa è un “paese che non è ancora stato scoperto” (“The undiscover'd country”) e, pertanto, nessun uomo sa se lì potrà trovare la pace e liberarsi da ogni tormento.

<sup>85</sup> Orig. ru. Наяву ли все? Время ли разгуливать? / Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов.

Sia E. B. Pasternak (1989: 310) sia O. Senenko (2007: 149) riconoscono una somiglianza tra la quarta poesia di *Osen'* e *Konec* sulla base del tema del sonno.

<sup>86</sup> Cfr. A. Žolkovskij (1978: 307): “As the attitude to the world changes, then, so does the sign of contact. And with it changes the role of the window: symbolizing yearning, parting, and death, it turns out to be shut fast and contact with the street is cut off, or if it does take place, threatens death”.

proposizione principale costituita dal verbo all'infinito. Luglio – probabilmente, una metonimia per il calore caratteristico di questo mese – scioglieva i vetri di quella stessa finestra che l'io lirico desidera ora tenere chiusa; lo scioglimento dei vetri potrebbe rappresentare una forma di contatto tra il mondo interno e quello esterno alla casa – un'unione che, come detto in precedenza, non si verifica più. L'immagine del calore, insita nel verbo *rasplavlivat'* (“sciogliere”) e nel sostantivo *ijul'* (“luglio”), viene rafforzata dalla presenza del gerundio semplice *razgorajas'* (“cominciare a bruciare intensamente”), dal sostantivo *jaspis* (“diaspro”) – una pietra dal colore tipicamente rosso – e dall'espressione *v bespamjatnych zarevach* (“negli intensi bagliori d'incendio”); la parola *zarevo* (“bagliore d'incendio”) potrebbe indicare il divampare del cielo al crepuscolo, mentre l'aggettivo *bespamjatnyj* pare evidenziare il fatto che i bagliori, non avendo coscienza di sé, risultino incontrollatamente intensi. Riassumendo, luglio, con i suoi crepuscoli estivi, risulterebbe ardere come una pietra di diaspro.

La proposizione relativa è seguita da una coordinata (“и спаривал / Тех самых пунцовых стрекоз”) che a sua volta regge una subordinata relativa di secondo grado (“Которые нынче на брачных / Брусах – мертвей и прозрачней / Осыпавшихся папирос”). Luglio viene dipinto come il responsabile non solo dello scioglimento dei vetri delle finestre, ma anche dell'accoppiamento delle libellule rosse; non casualmente, questi insetti sono soliti accoppiarsi nei mesi più caldi. L'aggettivo *puncovyj* indica un colore rosso acceso, simile a quello dei papaveri. Proseguendo, la subordinata relativa di secondo grado, tramite l'avverbio *нынче* (“oggi”), riporta la narrazione al tempo presente, ovvero all'autunno (cfr. vv. 3 e 4); le libellule non sono più rosso-papavero come d'estate, ma sono più morte e trasparenti delle sigarette – o metonimicamente della cenere di sigaretta – cosparse sul pavimento. Per poter comprendere l'espressione *na bračnych brusach* (“sopra le travi nuziali”), riteniamo necessario fare due considerazioni: in primo luogo, l'aggettivo *bračnyj* può riferirsi sia al matrimonio sia all'accoppiamento degli animali; in secondo luogo, il sostantivo *brusy* (“travi”) potrebbe indicare per metonimia un pavimento fatto di travi. Le libellule morte, pertanto, potrebbero trovarsi sul pavimento, verosimilmente insieme alle sigarette; infatti, in questo contesto, soprattutto per la presenza del verbo *sparivat'*, *bračnyj* sembra riferirsi alla riproduzione animale piuttosto che al matrimonio. Come detto in precedenza, ai vv. 20 e 21 le libellule vengono definite addirittura più morte e

trasparenti delle sigarette. L'aggettivo *prozračnyj* (“trasparente”) potrebbe indicare sia la qualità tipica delle ali di questi insetti, ovvero la trasparenza, sia il processo di decomposizione del loro corpo e, pertanto, la loro scomparsa; ad ogni modo, le libellule sembrano aver perso definitivamente il loro colore rosso acceso. Parlando la poesia del rapporto tra Pasternak ed Elena Vinograd, non ci pare fuorviante affermare che le libellule citate ai vv. 17-21 possano simboleggiare i due innamorati e, in particolare, il declino della loro relazione nel passaggio dall'estate all'autunno; se nel mese di luglio la coppia è caratterizzata da un colore rosso-papavero – probabilmente legato ad un sentimento appassionato –, successivamente, i due si ritrovano a condividere la morte. Infine, possiamo notare che al v. 20 il tema della morte sembra riprendere il tema del sonno introdotto ai vv. 13 e 14; il desiderio dell'io lirico di non discutere più con l'amata e di dormire pare trovare una propria concretizzazione nella scomparsa delle libellule, ovvero, sulla base dei nostri ragionamenti, degli innamorati<sup>87</sup>.

La quinta strofa sembra descrivere una stanza – forse, quella in cui il poeta sta componendo la presente poesia. Al tramonto la finestrella, probabile espressione metonimica dell'io lirico, è desiderosa di addormentarsi e sente freddo (“Как в сумерки сонно и зябко / Окошко!”). Al v. 23 si può comprendere che è arrivata la stagione fredda; infatti, come spiegano E. B. Pasternak e E. V. Pasternak (2003: 498),

---

<sup>87</sup> O. Mal'ceva (2019: 441) interpreta questa strofa diversamente. La studiosa, infatti, partendo dal presupposto che ai vv. 13-21 sia presente un forte richiamo al monologo di Amleto, afferma che l'io lirico, dopo aver deciso di dormire-morire, come preannunciato nell'opera shakespeariana, inizia a sognare e, in sogno, vede la Gerusalemme eterna, adorna di pietre preziose – tra le quali il diaspro (cfr. Ap 21, 10-20: “L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scende dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. [...] Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. I basamenti delle mura della città sono adorni di ogni specie di pietre preziose. Il primo basamento è di diaspro [...]” (orig. ru. И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. [...] Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис [...])). Inoltre, O. Mal'ceva sostiene che nel sogno dell'io lirico le “libellule rosse” (insieme alle “vespe” citate al v. 25) simboleggino le anime peccaminose, non degne di entrare nella Gerusalemme eterna (cfr. Ap 21, 8: “Ma per i vili e gli increduli, gli abietti e gli omicidi, gli immorali, i maghi, gli idolatri e per tutti i mentitori è riservato lo stagno ardente di fuoco e di zolfo. Questa è la seconda morte” (orig. ru. Боязливых же и неверных, и скверных и убийц, и любодеев и чародеев, и идолослужителей и всех лжецов участь в озере, горящем огнем и серою. Это смерть вторая)).

l'espressione *suchoj kuporos* indica l'olio di vetriolo, un composto chimico che durante i mesi invernali veniva messo in dei bicchierini presso le finestre per evitare che si appannassero<sup>88</sup>. Ai vv. 24 e 25 sembra che nel fondo di uno di questi contenitori – o nella boccetta di qualche altro liquido – siano caduti, e poi morti per soffocamento, un insettino e alcune vespe, paragonate per la loro forma a dei bossoli (“На доньшке склянки –козявка / И гильзы задохшихся ос”)<sup>89</sup>. È interessante notare come questa immagine ricordi quella descritta nella seconda quartina, ovvero quella della donna amata che penetra all'interno di una boccetta di profumo.

Infine, l'arrivo della stagione fredda viene descritto anche nella sesta e ultima strofa: un vento proveniente da nord e, pertanto, presumibilmente freddo, inizia a soffiare (“Как с севера дует!”) e il gelo rizza gracilmente le piume come gli uccelli (“Как щупло / Нахохлилась стужа!”); in quest'ultima immagine, tramite una metonimia, il gelo – causa diretta del rizzamento delle piume – pare diventare il paziente dell'azione di cui è esso stesso responsabile. Ai vv. 28 e 29, nonostante il desiderio di morire espresso nella quarta strofa, l'io lirico sembra implorare un vortice d'aria di aiutarlo a ritrovare la propria “canzone” tra gli esseri viventi, sondando ogni avvallamento e cavità (“О вихрь, / Общупай все глуби и дупла, / Найди мою песню в живых!”); la parola *pesnja* (“canzone”) potrebbe riferirsi tanto alla voce poetica, quanto implicitamente alla sua forza vitale. L'utilizzo dei punti esclamativi sembra sottolineare la disperazione del poeta che desidera ritrovare ciò che ha perso.

---

<sup>88</sup> E. B. Pasternak e E. V. Pasternak spiegano che *suchoj kuporos* è un olio, pertanto, è allo stato liquido. Tuttavia, nelle nostre ricerche, ci siamo chiesti quale valore attribuire all'aggettivo *suchoj* (“secco”) che accompagna il sostantivo *kuporos* (“vetriolo, acido solforico”): indica, forse, una polvere e non un liquido? Si riferisce ad una preparazione specifica dell'acido solforico? Dal nostro punto di vista, *suchoj* potrebbe avere una propria valenza semantica all'interno del componimento; infatti, nella poesia di Pasternak del 1913, *Zima (Inverno)*, *kuporos* non è accompagnato da nessun aggettivo: “Dietro ai bicchierini di vetriolo / non c'era e non c'è nulla” (orig. ru. За стаканчиками купороса / Ничего не бывало и нет). Al momento, a questo quesito, non abbiamo ancora trovato una risposta.

<sup>89</sup> Secondo l'interpretazione di O. Mal'ceva (cfr. *supra*, nota 87), per le sue proprietà corrosive, l'acido solforico ricorda lo “stagno ardente di fuoco e di zolfo” del *Libro della Rivelazione*, dove le anime dei peccatori trovano la morte.

## Capitolo quinto. *Zdes' prošelsja zagadki tainstvennyj nogot'.*

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь.  
— Поздно, выплюсь, чем свет перечту и пойму.  
А пока не разбудят, любимую трогать  
Так, как мне, не дано никому.

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью  
Трогал так, как трагедией трогают зал.  
Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил,  
Лишь потом раздражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод,  
Соловьи же заводят глаза с содроганьем,  
Осушая по капле ночной небосвод. (Pasternak 2003: 210)

La quinta e ultima poesia di *Osen'* fu scritta nel 1918 e fu pubblicata per la prima volta nella prima edizione di *Temy i variacii*; nel libro autografo di *Sestra moja – žizn'*, datato 1919, si può trovare una versione precedente della terza strofa del componimento – con il titolo di *Iz tysjači i odnoj noči* (*Dalle mille e una notte*) – come epigrafe alla lirica *Složa vesla* (*A remi incrociati*)<sup>90</sup>.

Per quanto concerne la letteratura esistente riguardante *Zdes' prošelsja zagadki tainstvennyj nogot'*, citiamo il conciso commento di E. B. Pasternak e E. V. Pasternak (2003: 498) relativo al periodo di composizione del testo e alle sue varianti, le brevissime osservazioni di A. Žolkovskij (1994: 370, nota 54; 2003: 461-462), le brevi analisi di D. Bykov (2007: 140), O. Senenko (2007: 149-150) e O. Mal'ceva (2019: 441-442) e, infine, la più dettagliata ricerca di A. Farsetti (2017: 252-256). Nel corso del presente commento ragioneremo sul contenuto degli studi sopra citati e lo integreremo con le nostre considerazioni allo scopo non solo di analizzare le immagini presenti nella poesia attraverso la lente di diverse proposte interpretative, ma anche di comprendere il ruolo di questo componimento all'interno di *Osen'*. A tal proposito, anticipiamo che questa lirica, dedicata alla fine della storia d'amore tra Pasternak ed Elena Vinograd nell'autunno del 1917, sembra concludere il ciclo – e a sua volta *Temy i variacii* – con la rappresentazione di un io lirico non più sofferente per la separazione

---

<sup>90</sup> Cfr. Pasternak 2003: 498. Per un confronto tra le due versioni della terza strofa cfr. *infra*, p. 58, nota 104.

dall'amata, ma desideroso di ritrovare la donna in un sogno ricco di passione e stimoli creativi.

La poesia è composta da tre quartine a rima alternata e segue lo schema metrico del tetrametro anapestico, tuttavia, con alcune eccezioni: ai vv. 4 e 8 è presente una tripodia anapestica, mentre al v. 10, come nota A. Farsetti (2017: 255), “la tetrapodia anapestica [...] viene trasgredita per la mancanza di una sillaba atona sul secondo piede” (U U — / U — / U U — / U U —). Nel componimento sono presenti diversi accenti extra-metrici; alcuni sono collocati sulla prima sillaba del primo piede (v. 2: *pozdno*; v. 6: *trogal*; v. 9 *pil*; v. 10: *zvezdy*)<sup>91</sup>, altri all'interno del verso (v. 5: *daže e moich*). Per quanto concerne lo schema rimico, le rime piane (*nogot'-trogat'*; *med'ju-medlil*; *soznan'ja-sodrogan'em*) si alternano regolarmente a quelle tronche (*pojmu-nikomu*; *zal-groza*; *piščevod-nebosvod*); inoltre, sono presenti sia rime perfette (vv. 1 e 3; 2 e 4; 10 e 12) sia imperfette (vv. 5 e 7; 6 e 8; 9 e 11).

Il v. 1 (“Qui è passata l'unghia misteriosa dell'enigma”) è di difficile interpretazione; pertanto, per poter provare a comprendere il suo significato, analizzeremo innanzitutto il v. 2. Quest'ultimo inizia con una lineetta (—); la funzione di questo segno di interpunzione potrebbe essere sia quella di aprire un discorso diretto sia quella di allungare la pausa segnata dal punto fermo alla fine del v. 1 sia quella di segnalare il passaggio dell'io lirico da un'azione ad un'altra, ovvero dall'osservazione di una realtà enigmatica (v. 1) alla decisione di dormire (v. 2). Al v. 2 l'io lirico si accorge dell'ora tarda (“Поздно”) e comunica che dormirà fino a quando non si sarà sentito ristorato (“выплюсь”); infatti, il verbo *vyspat'sja* non significa semplicemente “dormire”, ma “dormire a sufficienza”. Successivamente, l'io lirico dichiara che all'alba (“чем свет”) – ovvero una volta svegliatosi – rileggerà e comprenderà un testo (“перечту и пойму”). La parola “testo” – o qualsiasi altro suo sinonimo – non è esplicitamente presente nel componimento, tuttavia, sembra essere inferibile dai verbi *perečest'* (“rileggere”) e *ponjat'* (“comprendere”). La comprensione di tale scritto da parte dell'io lirico risulta dipendere da una nuova lettura del testo; infatti, egli pare affermare che potrà capirlo solamente dopo un buon sonno rigenerante. L'esistenza di

---

<sup>91</sup> Durante le conversazioni con Roberta Salvatore è emerso che *pozdno* (v. 2) e *zvezdy* (v. 10) sembrano differenziarsi dagli altri accenti extra-metrici; poiché difficili da pronunciare all'interno del piede anfibrachico, paiono, piuttosto, creare un piede trocaico indipendente.

un legame – che potremmo definire di azione-effetto – tra i verbi *perečest'* e *ponjat'* sembra essere amplificata a livello fonetico dall'allitterazione della consonante iniziale /p/ e della vocale finale /u/ (*perechtu* e *pojmu*). Il bisogno dell'io lirico di rileggere lo scritto per poterlo comprendere presuppone che egli lo abbia già letto almeno una volta, ma non abbia potuto afferrarne il significato. Il riferimento implicito – insito nei verbi *perečest'* e *ponjat'* – all'incomprensibilità iniziale del presunto testo, e la necessità di trovare all'interno del componimento ulteriori informazioni riguardanti l'oggetto di questi predicati, riconducono al verso precedente.

Alla luce del contenuto del v. 2, pare ora possibile approfondire il significato del v. 1. A questo proposito, non sembra fuorviante affermare che l'io lirico necessiti di rileggere il testo a mente fresca proprio perché sopra a questo “è passata l'unghia misteriosa dell'enigma”; il deittico *zdes'* (“qui”) rappresenterebbe, pertanto, lo scritto stesso. Sulla base di questa interpretazione dei vv. 1 e 2, risulta possibile leggere l'espressione *tainstvennyj nogot' zagadki* (“l'unghia misteriosa dell'enigma”) in diversi modi. Innanzitutto, la parola “unghia” può essere interpretata anche figurativamente. Come nota A. Farsetti (2017: 253), *nogot'* potrebbe indicare sia il dito di una mano – per sineddoche – sia la penna che è stata utilizzata per scrivere il testo – per metonimia. Se si trattasse del primo caso, secondo lo studioso, il sostantivo “unghia” “potrebbe alludere al dito dell'io lirico che tiene il segno durante la lettura”. Stando a questa interpretazione, “l'unghia misteriosa dell'enigma” sarebbe la rappresentazione metonimica dell'incapacità dell'io lirico – per contiguità della sua unghia/dito – di comprendere un testo che ai suoi occhi appare come un enigma. Se si trattasse del secondo caso, invece, approfondendo l'intuizione del ricercatore, *nogot'* potrebbe rappresentare una penna – ovvero una di quelle penne stilografiche utilizzate all'epoca – non solo perché si è soliti impugnare la penna in modo tale che questa appaia come il prolungamento dell'unghia del dito indice (metonimia per contiguità), ma anche perché la forma del pennino metallico caratteristico di questi oggetti può ricordare quella di un'unghia affilata (metonimia per somiglianza o metafora).

Per quanto riguarda l'autore di tale testo, O. Mal'ceva (2019: 441-442) scrive che al v. 2 viene descritta l'immagine di un artista che “con ispirazione scrive ciò che gli viene dettato dall'alto e il cui significato deve ancora afferrare”; la ricercatrice sembra affermare qui che una voce divina parli al poeta e gli detti un discorso – forse un

componimento poetico – enigmatico. Dal nostro punto di vista, l’ipotesi di O. Mal’ceva è inesatta soprattutto perché all’interno del componimento non esistono indicazioni relative al fatto che l’io lirico sia l’autore del testo<sup>92</sup>. Detto questo, è possibile ipotizzare, come suppone A. Farsetti (2017: 253), che il testo sia stato scritto dalla donna amata dal soggetto lirico; infatti, a partire dal v. 3 il tema amoroso è esplicitamente predominante all’interno del componimento. In questo caso, *nogot’* potrebbe rappresentare – per il ragionamento esposto in precedenza – la penna utilizzata dalla donna per scrivere il presunto testo; l’unghia/penna potrebbe essere definita “misteriosa” perché indicante le parole enigmatiche dell’amata. Secondo questa riflessione, la donna verrebbe descritta come un enigma per il carattere misterioso della sua lettera<sup>93</sup>. Tuttavia, come nota A. Farsetti (2017: 253), il riferimento all’ora tarda al v. 2 (“Поздно”) sembra far ipotizzare che l’incomprensione del testo da parte dell’io lirico sia dovuta non tanto all’enigmaticità dello scritto in sé, quanto alla stanchezza del soggetto lirico stesso; infatti, come detto in precedenza, quest’ultimo afferma che all’alba del mattino seguente, dopo essersi riposato, giungerà ad una comprensione.

Infine, ci pare possibile fare un’ultima considerazione riguardante l’espressione *tainstvennyj nogot’ zagadki*. In una nota del suo articolo “Il motivo dell’estasi per Pasternak alla luce della sua personale mitologia (il complesso di Giacobbe, di Atteone e di Eracle)”, A. Žolkovskij cita la rima *nogot’-trogat’* della prima strofa (vv. 1 e 3) della poesia qui analizzata, notando che è “semanticamente e foneticamente” simile alla rima *kogot’-trogat’* del componimento di Chlebnikov del 1910 *Truščoby* (*La foresta*

---

<sup>92</sup> A tale riguardo è anche significativo aggiungere che nel mondo poetico del giovane Pasternak non è presente l’immagine di un Dio che detta le liriche al poeta, ma, come scrive R. Salvatore (2014: 82), esiste la figura di un poeta che è capace “di cogliere il disegno divino iscritto nella natura” e che trae ispirazione da Dio “attraverso la mediazione del reale”.

<sup>93</sup> A tal proposito, prendendo in considerazione la biografia di Pasternak, è curioso notare che in una lettera, scrittagli da Elena Vinograd, della fine del luglio del 1917 il poeta aggiunse vicino ad una frase un punto interrogativo, evidenziando così un passaggio a lui non chiaro (cfr. Pasternak 2020). Il passaggio a cui si fa riferimento è il seguente: “Voi parlate di futuro... per noi non c’è futuro. Non è una persona, non è l’amore, non è la nostra volontà a dividerci, è il destino [Pasternak aggiunse un punto interrogativo dopo questa frase]. Ma il destino è affine alla natura e ai suoi elementi, e io mi sottometto a questo senza lamentarmi” (orig. ru. Вы пишете о будущем... для нас с Вами нет будущего – нас разъединяет не человек, не любовь, не наша воля, – нас разъединяет судьба. А судьба родственна природе и стихии, и я ей подчиняюсь без жалоб). Detto questo, non è nelle intenzioni di questa nota implicare che i vv. 1 e 2 si riferiscano alla lettera sopracitata.

*impenetrabile*)<sup>94</sup>; in questa nota – dedicata ad un'altra lirica di *Temy i variacii*, ovvero *Zapleti étot liven', kak volny, choldnych loktej...* (*Intreccia questo acquazzone, come onde, di gomiti freddi...*) – lo studioso sembra alludere al fatto che tale rima tragga ispirazione proprio dal componimento di Chlebnikov<sup>95</sup>. Se così fosse, dietro alla parola “unghia” potrebbe nascondersi un riferimento implicito all'artiglio di un leone (“львиный коготь”). A tal proposito, anche il sostantivo *zagadka* potrebbe rimandare all'immagine di un animale simile; infatti, la parola “enigma” può essere associata per metonimia alla Sfinge di Tebe, figura dotata di un corpo di leone e famosa per

---

<sup>94</sup> Trad. it. Fu riempita di suoni la foresta impenetrabile, / il bosco tintinnava e gemeva, / affinché / il cacciatore terminasse la bestia con una lancia. / Il cervo, il cervo, a che scopo con difficoltà / porta il verbo dell'amore nei palchi? / Il rame della freccia balzò sulla coscia, / e non fu sbagliato il calcolo. / Ora si romperà le gambe [cadendo] a terra / e vedrà la morte perspicacemente, / e i cavalli diranno loquacemente: / “No, non invano trasportiamo gli snelli”. / Invano con il fascino dei movimenti / e la bellezza di un volto un po' fanciullesco / tu tentavi di sfuggire ai colpi, / che cercavano con la lancia il fuggitivo. / Sempre più vicino il respiro dei cavalli / e più in basso un corno dei tuoi appeso, / e più frequente il dibattersi dell'arco, / per il cervo non c'è salvezza! / *Ma improvvisamente apparvero su di lui la criniera / e un artiglio di leone affilato, e spensieratamente e giocosamente / egli mostrò l'arte del toccare* [corsivo mio, BC]. / Senza disaccordi e senza grida / essi si stesero nelle proprie tombe, / egli stava in piedi con la postura del dominatore – furono osservati gli schiavi che si erano piegati (orig. ru. Были наполнены звуком трущобы, / Лес и звенел и стонал, / Чтобы / Зверя охотник копьем доконал. / Олень, олень, зачем он тяжко / В рогах глагол любви несет? / Стрелы вспорхнула медь на ляжку, / И не ошибочен расчет. / Сейчас он сломит ноги оземь / И смерть увидит прозорливо, / И кони скажут говорливо: / «Нет, не напрасно стройных возим». / Напрасно прелестью движений / И красотой немного девьего лица / Избегнуть ты стремился поражений, / Копьем искавших беглеца. / Все ближе конское дыханье / И ниже рог твоих висенье, / И чаще лука трепыханье, / Оленю нету, нет спасенья! / Но вдруг у него показались грива / И острый львиный коготь, / И беззаботно и игриво / Он показал искусство трогать. / Без несогласья и без крика / Они легли в свои гробы, / Он же стоял с осанкою владыки – / Были созерцаемы поникшие рабы).

Il componimento descrive una battuta di caccia durante la quale un cervo, vittima di un cacciatore, si trasforma in un leone, sottomettendo così il suo inseguitore. Per un'analisi più approfondita e una spiegazione della parola *truščoby* cfr. Chlebnikov (2000: 483).

<sup>95</sup> Cfr. A. Žolkovskij 1994: 370, nota 54. In particolare, il critico afferma che è probabile esista un collegamento tra la poesia di Pasternak *Zapleti étot liven', kak volny, choldnych loktej...* e quella di Chlebnikov *Truščoby* anche perché “lo stesso gioco riguardante la parola *trogat'* (con la rima *nogot'* quasi identica – semanticamente e foneticamente – alla rima di Chlebnikov *kogot'*) è presente nel componimento *Zdes' prošelsja zagadki tainstvennyj nogot'...*” (orig. ru. [...] же самая игра на слове «трогать», с почти тождественной – семантически и фонетически – рифмой «ноготь» (у Хлебникова «коготь»), есть в стихотворении «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...»).

l'indovinello che poneva a chi volesse entrare nella città<sup>96</sup>. Seguendo questa pista interpretativa, non sembra fuorviante pensare che con l'espressione "l'unghia misteriosa dell'enigma" il poeta volesse indicare metonimicamente l'amata e autrice del testo sia come una figura enigmatica quanto la Sfinge – forse, come detto in precedenza, proprio per il contenuto enigmatico del suo scritto – sia come una creatura somigliante ad un leone – forse, per la sua capacità di graffiare con il suo artiglio/penna, ovvero con le proprie parole<sup>97</sup>.

Ai vv. 3 e 4 l'attenzione dell'io lirico sembra spostarsi dal presunto testo alla previsione di ciò che gli apparirà in sogno una volta addormentatosi; infatti, la proposizione impersonale "fino a quando non [mi] sveglieranno" ("А пока не разбудят") pare sottolineare che il soggetto lirico toccherà l'amata ("любимую трогать") durante il sonno – ovvero in sogno. In questa anticipazione dell'immagine onirica l'io lirico prevede che potrà avvicinarsi all'amata in un modo non permesso a nessun altro ("любимую трогать / Так, как мне, не дано никому"); la frase "non è concesso a nessuno toccare l'amata così come [è concesso] a me" potrebbe evidenziare il desiderio del soggetto lirico di poter vivere in sogno un contatto esclusivo con la donna – forse, irrealizzabile nella realtà.

Proseguendo, la seconda strofa sembra essere dedicata alla descrizione di un incontro passionale tra l'io lirico e l'amata. La presenza anche nella seconda quartina sia del verbo *trogat'* ("toccare" o "commuovere") sia dell'espressione *trogat'* (*trogal* al v. 6) *tak, kak* fa supporre che il contenuto della prima strofa sia legato a quello della seconda. Infatti, quanto descritto ai vv. 5-8 potrebbe essere la narrazione a posteriori di ciò che il soggetto lirico ha visto in sogno; tuttavia, non è da escludere possa trattarsi del ricordo di un episodio che l'io lirico desidera rivivere nella dimensione onirica.

---

<sup>96</sup> Peraltro, in *Temy i variacii* è presente un riferimento esplicito all'enigma della Sfinge nella poesia *Tema* (*Tema*), la prima del ciclo *Tema s variacijami* (*Tema con variazioni*), dedicato al poeta A. Puškin: "Chiusi gli occhi, in piedi, [A. Puškin] vede nella sfinge / non la nostra landa desolata: non le supposizioni prive di soluzione / del greco in scena / non un enigma, / ma un antenato [...]" (orig. ru. Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе / Не нашу дичь: не домыслы в тупик / Поставленного грека, не загадку, / Но предка [...]).

<sup>97</sup> A tale riguardo, è interessante notare che nella poesia *Ja ich mog pozabyt'?* *Pro rodnju...* (*Potevo dimenticarli? La famiglia...*) – anch'essa appartenente a *Temy i variacii* – ai vv. 7-8 è presente l'immagine di una leonessa che graffia (cfr. A. Žolkovskij 1994: 370, nota 54): "Sono fiero di questo tormento. – Lasciami una cicatrice! / Dagli artigli ti riconosco, leonessa" (orig. ru. Я горжусь этой мукой. – Рубцуй! / По когтям узнаю тебя, львица).

Il v. 5 inizia con l'esclamazione – dal tono tanto nostalgico quanto ancora bramoso – “Come ti toccavo!” (“Как я трогал тебя!”). Questa affermazione viene successivamente approfondita nella parte seguente della strofa (vv. 5-8) con l'immagine del bacio dato dal soggetto lirico alla donna. Innanzitutto, quest'ultimo afferma che toccava l'amata “persino con il rame delle proprie labbra così come si tocca la sala con una tragedia” (“Даже губ моих медью / Трогал так, как трагедией трогают зал”). La particella *daže* (“perfino”) sembra sottolineare il grado di intensità di questo avvicinamento corporeo – ovvero il punto fino al quale all'io lirico è stato concesso spingersi (cfr. vv. 3-4 “non è permesso a nessuno toccare l'amata nel modo in cui [è permesso] a me”). Per quanto riguarda il verbo *trogat'* al v. 6, questo non solo viene ripetuto due volte tramite un poliptoto (*trogal* e *trogajut*)<sup>98</sup>, ma, attraverso un gioco poetico attorno alla polisemia del verbo – quest'ultimo può essere tradotto sia come “toccare” sia come “far commuovere” –, viene anche utilizzato con due significati diversi; infatti, *trogal* è opportuno renderlo come “toccava”, mentre *trogajut* – per il fatto che le tragedie toccano sul piano emotivo, e non tattilmente, la sala (ovvero, per metonimia, il pubblico) – come “muovono gli affetti”.

La similitudine presente ai vv. 5 e 6 richiede un'attenta analisi. In primo luogo, è importante osservare lo schema di corrispondenze tra la proposizione principale (“Даже губ моих медью / Трогал так”) e la subordinata comparativa (“как трагедией трогают зал”): *trogal* corrisponde al verbo impersonale *trogajut*, lo strumentale *med'ju* al sostantivo declinato al medesimo caso *tragediej*, mentre l'accusativo *tebja* – implicito nella frase reggente – a *zal*. In secondo luogo, risulta necessario comprendere quale sia il campo semantico che lega tra loro i complementi di mezzo *med'ju* (“con il rame”) e *tragediej* (“con la tragedia”). L'espressione “con il rame delle mie labbra” si presta a più di un'interpretazione. In questo contesto, la parola *med'* potrebbe rimandare tanto all'immagine del rame lavorato con il fuoco – come accade in altri componenti di Pasternak<sup>99</sup> –, quanto per metonimia ad un oggetto realizzato con questo materiale.

<sup>98</sup> È anche interessante notare che i verbi *trogal* e *trogajut* insieme al sostantivo *tragediej* rendono il v. 6 foneticamente peculiare per l'allitterazione del suono /trog/ (/trag/ nel caso della parola *tragedija*).

<sup>99</sup> Per esempio, cfr. la poesia – appartenente a *Sestra – moja žizn' – Balašov*: “Durante la settimana il ramaio accanto a voi / rivettava, stagnava, saldava, / comunque – gettava olio / sul fuoco, come una razione alle razioni” (orig. ru. По будням медник подле вас / Клепал, лудил, паял, / А впрочем - масла подливал / В огонь, как пай к паям); e la lirica – appartenente a *Ural'skie stichi (Poesie degli Urali)* –

Se si trattasse del primo caso, *med'ju gub moich* potrebbe indicare delle labbra accese, ovvero – visto il tema principale della poesia – probabilmente ardenti di passione. Secondo questa interpretazione, il bacio passionale (cfr. “toccare con il rame delle mie labbra”) sembrerebbe essere paragonato alla “tragedia” per l’intensità delle emozioni che è stato capace di suscitare; infatti, è proprio la comparazione con le rappresentazioni tragiche originarie dell’antica Grecia – capaci di emozionare gli spettatori a tal punto da purificarli da ogni passione – che ci porta a pensare che i vv. 5 e 6 vogliano implicitamente comunicare che il bacio del soggetto lirico sia stato per la donna fortemente emozionante e commovente – tanto, forse, da liberarla da ogni turbamento. Se si trattasse del secondo caso, invece, come nota A. Farsetti (2017: 254), il sostantivo *med'* potrebbe riferirsi metonimicamente ad una spada di rame<sup>100</sup> (la materia per l’oggetto). Sulla base di quest’ultima lettura, l’espressione *med'ju moich gub* parrebbe far pensare ad un bacio fisicamente ed emotivamente trafiggente, potente a tal punto da ricordare il *pathos* di una tragedia greca – un’opera drammatica notoriamente caratterizzata da scene rappresentanti duelli e battaglie. Infine, O. Mal’ceva (2019: 442) indica *med'* come la rappresentazione metonimica di una campana che risveglia. Sulla base di quest’interpretazione della studiosa, è possibile affermare che “con il rame delle mie labbra” possa alludere al mondo musicale – gli ottoni nella lingua russa vengono chiamati *mednye duchovye muzykal'nye instrumenty*; a tal proposito, sembrerebbe che il soggetto lirico commuova l’amata con la propria musica, ovvero con le proprie poesie<sup>101</sup>.

Al v. 7 il bacio tra l’io lirico e la donna amata viene paragonato all’estate (“Поцелуй был как лето”). Questa similitudine sembra essere successivamente spiegata nella proposizione finale della strofa (“Он медлил и медлил, / Лишь потом разражалась гроза”): dopo una lunga attesa – evidenziata al v. 7 dalla ripetizione del verbo *medlit'* (“tardare”) –, il bacio si scatena con una forza tale da rammentare lo scoppio di un temporale – un fenomeno atmosferico tipico della stagione estiva, tanto più violento quanto più caldo è il clima. Detto questo, non pare fuorviante affermare che

---

*Rudnik (La miniera)*: “Negli occhi ribollono i prati, come rame / negli edemi del calore bianco” (orig. ru. В глазах бурлят луга, как медь / В отеках белого каленья).

<sup>100</sup> Cfr. A. Farsetti (2017: 254): “*Med'* è infatti una classica metonimia di *meč*, rafforzata peraltro dall’analogia fonetica tra le due parole”.

<sup>101</sup> Dalle conversazioni con Roberta Salvatore.

il ritardo nel verificarsi del bacio crei nella coppia un'atmosfera a tal punto ardente – ovvero carica di passione – da prorompere in un turbine di emozioni.

Proseguendo, nella terza strofa l'io lirico continua a descrivere ciò che – presumibilmente (cfr. *supra*, p. 6) – ha vissuto in sogno. Come osserva A. Farsetti (2017: 255), l'anello di congiunzione tra la seconda e la terza quartina è il verbo *pit'* (“bere”). Infatti, quest'ultimo – contenendo in sé il tratto semantico “acqua” – appare riconducibile all'immagine del temporale presentata al v. 8. A questo proposito, attraverso la similitudine “Bevevo come gli uccelli” (“Пил, как птицы”), il soggetto lirico sembra dichiarare implicitamente di aver bevuto – ovvero di aver trovato nutrimento – nel bacio/perturbazione così come gli uccelli si abbeverano – ovvero si dissetano – ad una fonte d'acqua<sup>102</sup>. Tuttavia, l'interpretazione della proposizione *Pil, kak pticy* pare non esaurirsi nella rappresentazione del temporale. Infatti, come nota A. Farsetti (2017: 255), per la somiglianza fonetica tra i verbi *pit'* (“bere”) e *pet'* (“cantare”), questa espressione sembra richiamare la classica similitudine *pet' kak pticy* (“cantare come gli uccelli”). Seguendo questa lettura, risulta possibile affermare che l'atto del bere la pioggia di emozioni generata dal bacio rappresenti per l'io lirico una fonte di nutrimento creativo; infatti, essendo il soggetto lirico un poeta, per lui “cantare” significa verosimilmente dar voce ai propri versi<sup>103</sup>. Per quanto riguarda la seconda

---

<sup>102</sup> Il soggetto del verbo *pil* non è espresso. Dal momento che nella lingua russa il suffisso maschile del passato (-l) è il medesimo per la 1<sup>a</sup>, la 2<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup> persona singolare, come osserva A. Farsetti (2017: 255), sorge spontaneo chiedersi se il soggetto della proposizione sia l'io lirico oppure “il soggetto maschile più vicino nel testo”, ovvero il sostantivo *poceluj* (“bacio”) al v. 7. Tuttavia, come nota anche lo studioso, è proprio il contenuto della terza strofa – basato sull'immagine del poeta-usignolo – ad indicare l'io lirico come soggetto del verbo.

<sup>103</sup> A tal proposito, O. Senenko (2007: 149) nota che anche in altri componimenti di Pasternak il verbo *pit'* – o altre immagini che rimandano all'idea dell'assorbimento di un liquido – vengono associati alla creatività poetica. La studiosa, per esempio, cita le poesie, appartenenti a *Neskučnyj sad, Pej i piši, nepreryvnym patrulem...* (*Bevi e scrivi, dalla pattuglia permanente...*) e *Poëzija* – dove si legge “Poesia, quando sotto il rubinetto / è vuota, come lo zinco del secchio, l'ovvietà, / anche allora il getto è preservato, / il quaderno viene messo sotto — scorri!” (orig. ru. Пoesия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена — струись!); ma menziona anche la lirica del 1914 *Vesna. Što poček, što klejkich zaplyvšich ogarkov...* (*Primavera. Che gemme, che appiccicosi rigonfi moccoli di candela...*) – dove si trovano le seguenti strofe: “Poesia! Una spugna greca tra le ventose / sii tu, e tra il verde appiccicoso / ti metterò sulla tavola bagnata / di una panchina verde. // Fai crescere per te eleganti gorgiere e crinoline, / assorbi le nuvole e i burroni, / e di notte, poesia, io ti spremerò / alla salute della carta avida” (orig. ru. Пoesия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки. // Расти себе пышные

proposizione della strofa, questa è introdotta dal verbo polisemico *tjanut'*. Nonostante questo predicato abbia numerosi significati, solamente due di questi – ovvero “assorbire” (anche con la sfumatura di “bere lentamente”) e “parlare o cantare lentamente, strascicando le parole” – paiono essere attinenti al contesto della terza quartina. Infatti, nella frase “assorbivo/cantileno fino alla perdita della coscienza” (“Тянул до потери сознания”) sembra essere riproposta la medesima ambivalenza insita nel verbo *pit'* – ovvero l’idea del bere e del cantare come azioni correlate. Infine, il riferimento alla “perdita della coscienza” pare alludere al fatto che l’io lirico beva il bacio/temporale in modo smodato, probabilmente inebriandosi dei suoi effetti fisicamente e creativamente benefici.

Negli ultimi tre versi della terza strofa (vv. 10-12) l’immagine dell’abbeveramento degli uccelli presentata al v. 9 viene descritta più dettagliatamente. È interessante notare che al v. 11 questi animali non vengono più chiamati genericamente *pticy* (“uccelli”), ma vengono identificati come *solov'i* (“usignoli”) – una specie di uccelli tradizionalmente citata nell’immaginario poetico come metafora del bel canto dei poeti; il riferimento all’usignolo sembra, pertanto, confermare quanto detto in precedenza riguardo alla corrispondenza tra la voce poetica del soggetto lirico e il canto degli uccelli<sup>104</sup>. Prendendo in esame i vv. 10-12, questi risultano essere tutti dedicati alla rappresentazione della medesima immagine: gli usignoli si abbeverano in uno specchio d’acqua sopra al quale sono riflesse le stelle della volta celeste<sup>105</sup>. Per poter affermare ciò, è necessario considerare la proposizione “Le stelle scorrono attraverso la gola nell’esofago” (“Звезды долго горлом текут в пищевод”) come la raffigurazione della deglutizione da parte degli uccelli non solo dell’acqua della superficie da cui stanno bevendo, ma anche dei corpi celesti che si specchiano su di essa. Successivamente, il v. 12 pare confermare questa lettura; infatti, la frase “Prosciugando il firmamento notturno goccia dopo goccia” (“Осушая по капле ночной

---

брыжжи и фижмы, / Вбирай облака и овраги, / А ночью, поэзия, я тебя выжму / Во здравие жадной бумаги).

<sup>104</sup> Nella prima versione della terza strofa (1919) il v. 9 recitava così: “Bere, come bevono gli usignoli: fino alla perdita della coscienza” (orig. ru. Пить, как пьют соловьи: до потери сознания); mentre il v. 11 così: “Gli uccelli aspettano e alzano gli occhi con un fremito” (orig. ru. Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем). Come osserva anche A. Farsetti (2017: 255, nota 127), nella versione del 1923 l’inversione di posizione nella quartina delle parole *pticy* e *solov'i* pare segnalare il loro utilizzo come sinonimi.

<sup>105</sup> Cfr. A. Farsetti 2017: 255.

небосвод”) appare rinforzare l’immagine dell’inghiottimento del cielo stellato da parte degli usignoli<sup>106</sup>. Per quanto riguarda il v. 11, questo sembra descrivere gli effetti prodotti dal liquido stellato sugli uccelli; essi alzano gli occhi al cielo – l’espressione *zavodit’ glaza* significa “portare le pupille sotto alle palpebre superiori” – con un fremito (“Соловьи же заводят глаза с содроганьем”). Dal nostro punto di vista, questo verso vuole indicare il piacere provato dagli usignoli nel bere dallo specchio d’acqua ricoperto di stelle; infatti, non solo il far roteare gli occhi all’insù è una comune reazione all’appagamento fisico, ma anche l’atto del fremere può derivare da un eccitamento corporeo<sup>107</sup>. Stabilito in precedenza il legame di somiglianza tra l’io lirico e gli uccelli, è possibile affermare che i vv. 10-12 rappresentino figurativamente il bacio tra il soggetto lirico e la donna amata – un bacio che si presenta non solo come un’esperienza estatica e appagante, ma anche come un momento di congiungimento tra l’elemento terrestre (rappresentato dal bacio passionale) e quello celeste (rappresentato dal cielo stellato)<sup>108</sup>.

Per concludere, riteniamo possibile riassumere il contenuto e le peculiarità del componimento come segue. Ispirandosi alla fine della relazione amorosa tra Pasternak ed Elena Vinograd, la lirica sembra chiudere *Osen’* con l’immagine positiva di un sogno (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> strofa) in cui l’io lirico non viene soltanto appagato fisicamente dal contatto

---

<sup>106</sup> Il soggetto della subordinata con il gerundio (“Осушая по капле ночной небосвод”) è *solov’i* (v. 11).

Inoltre, è interessante notare che *osušat’ po kaple*, nel suo significato di “vuotare bevendo goccia dopo goccia”, si ricollega tanto all’espressione *tjanut’ do poterj soznan’ja* (“assorbire fino alla perdita della coscienza”), quanto all’avverbio *dolgo* (“a lungo”), evidenziando così sia la lentezza sia la compiutezza dell’azione.

<sup>107</sup> Nonostante nella lingua russa il sostantivo *sodroganie* (“fremite”) sia spesso associato alla paura o all’orrore (per esempio, cfr. *sodrogat’sja ot užasa* – “fremere dalla paura”), è possibile trovarlo anche in altri contesti come, per esempio, nell’espressione *sodrogat’sja ot udovol’stvija* (“fremere dal piacere”).

<sup>108</sup> Per ulteriori esempi riguardanti la coincidenza tra il piano terrestre e quello celeste nell’opera di Pasternak cfr. R. Salvatore (2014: 92-95) e A. Farsetti (2017: 255-256, nota 130).

Rispettando il tema presentato nell’epigrafe – ovvero la terza strofa di *Zdes’ prošelsja zagadki tainstvennyj nogot’...* in una versione leggermente modificata (cfr. supra, p. 1) –, anche nella poesia *Složa vesla* (cfr. supra, p. 1) l’incontro passionale tra l’io lirico e la donna amata è associato all’immagine di un cielo stellato: “[...] Barattare labbra e labbra con le stelle! // Questo significa abbracciare il firmamento, / intrecciare le braccia intorno all’enorme Eracle, / questo significa per interi secoli / sperperare le notti per il canto delle capinere!” (orig. ru. [...] 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!).

sensuale e, allo stesso tempo, spirituale con l'amata, ma pare anche ritrovare in quest'esperienza passionale la propria voce poetica perduta<sup>109</sup>; infatti, come spiegato in precedenza, gli usignoli (vv. 9-12) potrebbero rappresentare proprio la nuova propulsione creativa dell'io lirico. Come conclude O. Senenko (2007: 150): "L'usignolo che prosciuga il firmamento nel finale della poesia è l'allegoria del poeta che prima beve il mondo, la natura e l'amore e poi trasforma questi in creatività, superando l'infelicità, la sofferenza e la morte stessa"<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Cfr. la quarta poesia di *Osen'*: "O turbine, / esplora ogni profondità e cavità, / trova la mia canzone tra gli esseri viventi" (orig. ru. О вихрь, / Общупай все глубины и дупла, / Найди мою песню в живых!).

<sup>110</sup> Orig. ru. Упоминаемый в финале стихотворения соловей, осушающий небосвод, – это аллегория поэта, который сначала пьет мир, природу, любовь, а потом преобразует их в творчестве, преодолевая несчастья, страдания и саму смерть.

## Conclusione

Il primo obiettivo della nostra ricerca consisteva nel commentare approfonditamente le cinque poesie di *Osen'*, in particolar modo provando a comprendere e a esplicitare le complesse immagini utilizzate da Pasternak per descrivere il proprio sentire interiore, legato indissolubilmente alla natura, ai paesaggi e alle scene di vita quotidiana rappresentate. Sulla base dei ragionamenti proposti in ciascun capitolo, riteniamo possibile riassumere il contenuto di ogni componimento nel modo seguente.

Nella prima lirica, pur essendo ottobre, la stagione invernale comincia a lasciare il proprio segno nella natura autunnale: i geli mattutini producono il loro effetto sulle foglie, i fiumi e gli stagni di questo paesaggio, spegnendo i suoni del mondo e provocando una sensazione di dolore. Tuttavia, nonostante l'inesorabile sopraggiungere dell'inverno, le limpide serate autunnali creano l'impressione di una sospensione – simile alla morte – dello scorrere del tempo e riversano nella natura una calma che turba, ma che, allo stesso tempo, permette all'io lirico-poeta – che ne è testimone – di percepire dentro di sé un ritmo interiore che comincia a prendere il sopravvento e a riempire il silenzio del mondo circostante.

La seconda poesia può essere considerata una “variazione” della prima. Nell'ora del crepuscolo serale di un freddo autunno, l'io lirico e una figura femminile si trovano insieme nella stanza, forse il salotto, di un'abitazione. Tuttavia, il focus del componimento non sembrano essere i due personaggi, ma la medesima sensazione della lirica precedente di un'interruzione del tempo che provoca una stasi dolorosa – un'immobilità che, in questo contesto, non trova alcun alleviamento.

Nel terzo componimento l'estate si conclude con un ultimo temporale che lascia il posto a un grigio e freddo autunno, responsabile del congelamento della natura. Sullo sfondo di un simile paesaggio, l'io lirico-poeta comunica i propri intenti programmatici: abbandonare temporaneamente la forma lirica e dedicarsi a quella prosaica, pur non distaccandosi dalla fonte primaria di ogni ispirazione, ovvero la verità della vita naturale.

Nella quarta poesia vengono ripercorse le fasi della storia d'amore tra l'io lirico e l'amata con particolare attenzione al suo momento finale, ovvero l'autunno. Stanco di

discutere con la donna – paragonata qui a una rozza malandata –, il soggetto lirico desidera morire e dimenticare le giornate estive trascorse con lei. Tuttavia, nella fredda natura autunnale corrispondente al suo stato interiore, l'io lirico-poeta implora la natura di aiutarlo a ritrovare la forza di vivere e di tornare a cantare.

Infine, nell'ultimo componimento il soggetto lirico sogna – o ricorda – un incontro con l'amata, ricco non solo di passione sensuale, ma anche di un mutuale scambio di forza vitale: mentre l'io lirico emoziona e fa vivere alla donna un'esperienza catartica tramite le sue labbra, contemporaneamente portatrici di passionalità e poesia, il loro bacio gli infonde un profondo desiderio di assorbire il mondo circostante e di cantare.

Proseguendo, in merito al nostro secondo obiettivo – quello di mostrare che è possibile interpretare questo ciclo di liriche come la trasposizione poetica della fine della storia d'amore tra Pasternak ed Elena Vinograd –, possiamo trarre le seguenti conclusioni. Pur essendo un ciclo secondario e pur essendo presenti alcune poesie in cui il tema amoroso è esplicitamente assente o, addirittura, assente del tutto, è possibile leggere nella successione di questi componimenti il racconto dello stato interiore dell'io lirico-poeta in relazione alla sua separazione dall'amata e il percorso emotivo attraversato per raggiungere la consapevolezza che, nonostante la fine dell'amore, la poesia rimane per lui la chiave del superamento di ogni sofferenza. Dal nostro punto di vista, nella prima poesia è possibile ritrovare un'anticipazione del finale positivo del ciclo; nonostante la calma perturbante di un autunno freddo e silenzioso, il movimento di un ritmo all'interno dello spirito del soggetto lirico pare evidenziare la sua consapevolezza che nel futuro potrà conoscere una rinascita. Nel secondo componimento, invece, viene sottolineata la “dolorosa attesa” di un cambiamento; la presenza di una figura femminile – nel contesto del ciclo associabile all'amata – non solo introduce nel racconto la donna, ma la rende protagonista insieme all'io lirico della speranza di un mutamento per le loro vite. Nella terza lirica l'amata è da ricercare nella decisione del soggetto lirico-Pasternak di lasciare la poesia; infatti, la sua risoluzione è stata condizionata, come abbiamo visto, dalla necessità di mostrare alla donna-Elena la via della salvezza tramite il mezzo comunicativo della prosa, meno complesso e oscuro di quello poetico. Nella quarta poesia l'io lirico sembra abbandonare ogni tentativo di riportare sulla giusta strada l'amata, non vedendo raggiunti gli effetti dei suoi sforzi;

l'unica soluzione rimasta pare essere quella di salvare almeno se stesso, ritrovandosi. Infine, nell'ultimo componimento il desiderio del soggetto lirico di riappropriarsi del proprio canto sembra essere esaudito; infatti, pur non potendo più continuare la relazione con l'amata, la possibilità di rivivere attraverso la memoria i momenti felici passati con lei e di "catartizzare" ogni sofferenza attraverso l'arte, gli permette di superare la stasi del freddo autunno e di aprirsi a nuove emozioni che hanno il sapore di un temporale estivo, di un canto d'usignoli e di un cielo stellato.

## Bibliografija

- Abramova 2012 – K. Abramova, “Stichotvorenije B. Pasternaka «V lesu» v kontekste knigi «Temy i variacii» i cikla «Neskučnyj sad»”, *Sibirskij filologičeskij žurnal*, 2012, n. 4, pp. 66-72.
- Abramova 2013 – K. Abramova, *Kompozicionnaja struktura knigi B. L. Pasternaka «Temy i variacii»*, Tesi di dottorato, Novosibirsk, 2013.
- Afanas’ev 1970 – A. Afanas’ev, *Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, t. 1, The Hague, Paris: Mouton, 1970.
- Bachilina 1975 – N. Bachilina, *Istorija cvetooboznačenij v rusском jazyke*, Moskva, Nauka, 1975.
- Barnes 2004 – C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, Cambridge University Press, 2004, vol. 1.
- Bykov 2007 – D. Bykov, *Boris Pasternak*, Serie: Žizn’ zamečatel’nyh ljudej, Moskva, Molodaja gvardija, 2007.
- Chlebnikov 2000 – V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. 1: Stichotvorenija 1904-1916, Moskva, IMLI RAN (Nasledie), 2000.
- Dal’ 1982 – V. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*, t. 3, Moskva, Russkij Jazyk, 1982.
- Dostoevskij 1963 – F. Dostoevskij, “Netočka Nezvanova”, *Racconti e romanzi brevi*, Firenze, Sansoni, 1962.
- Farsetti 2017 – A. Farsetti, *Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 252-256.
- Fateeva 2020 – N. Fateeva, “Funkcii somatizmov v poëzii B. Pasternaka”, *Vestnik Baltijskogo federal’nogo universiteta im. I. Kanta*, 2020, n. 4, pp. 34-44.
- Gasparov 2022 – M. Gasparov, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. 3: Russkaja poëzija, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Jakobson 1987 – R. Jakobson, “Zametki o proze poëta Pasternaka”, *Raboty po poëtike*, Moskva Progress, 1987, pp. 324-338.

- Mal'ceva 2019 – O. Mal'ceva, “Duchovnye konfliktogeny v «ljubovnom» cikle B. Pasternaka «Osen'»”, *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija: Filologija. Žurnalistika*, t. 19, n. 4, 2019, pp. 439-442.
- Nikul'ceva 2020 – V. Nikul'ceva, “Poëtičeskoe slovotvorčestvo Borisa Pasternaka: derivacija, značenie, upotreblenie, interpretacija”, *Vestnik MITU-MASI*, n. 4, 2020, pp. 5-16.
- Ožegov 2023 – S. Ožegov, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Moskva, AST: Mir i Obrazovanie, 2023.
- Pasternak 1967 – B. Pasternak, “Ljudi i položenija. Avtobiografičeskij očerk”, *Novyj Mir*, n. 1, gennaio 1967, pp. 204-236.
- Pasternak 1988 – B. Pasternak, “L'infanzia di Ženja Ljuvers”, in *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, Serie: L'ottagono 2, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, pp. 34-85.
- Pasternak 1989 – E. Pasternak, *Materialy dlja biografii*, Moskva, Sovetskij pisatel, 1989.
- Pasternak 2003 – B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*, sost. i komment. E. B. Pasternaka i E. V. Pasternak, predisl. L. S. Flejšmana, t. 1: Stichotvorenija i poëmy 1912-1931, Moskva, Slovo, 2003.
- Pasternak 2004 – B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*, sost. i komment. E. B. Pasternaka i E. V. Pasternak, t. 3: Proza, Moskva, Slovo, 2004, pp. 34-85.
- Pasternak 2005 – B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*, sost. i komment. E. V. Pasternak i M. A. Raškovskoj, t. 7: Pis'ma 1905-1926, Moskva, Slovo, 2005.
- Pasternak 2007 – B. Pasternak, *Autobiografia*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2007.
- Pasternak 2018 – B. Pasternak, *Temi e variazioni*, a cura di P. Ferretti, Firenze, Passigli editori, 2018.
- Pasternak 2020 – E. Pasternak, “Pis'ma Eleny Vinograd”, *Znamja*, n. 6, 2020.

- Salvatore 2014 – R. Salvatore, *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922): linguaggio poetico e mimesi del reale*, Pozzuoli, Photocity Edizioni, 2014.
- Senenko 2007 – O. Senenko, «*Temy i variacii*» v kontekste rannego tvorčestva B. Pasternaka: poëtika liričeskogo cikla i knigi stichov, Tesi di dottorato, Moskva, 2007.
- Slovar' 2013 – Slovar' jazyka russkoj poëzii XX veka: Tom V. N-Pajac, a cura di V. Grigorev et al., Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur , 2013.
- Slovar' 2015 – Slovar' jazyka russkoj poëzii XX veka: Tom VI. Pe-Radost', a cura di V. Grigorev et al., Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur , 2015.
- Žolkovskij 1978 – A. Žolkovskij, “The Window in the Poetic World of Boris Pasternak”, *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, inverno 1978, vol. 9, n. 2, pp. 279-314.
- Žolkovskij 1994 – A. Žolkovskij, “Ėkstaticeskije motivy Pasternaka v svete ego ličnoj mifologii: kompleks Iakova/Akteona/Gerakla”, *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Moskva, Nauka, 1994, p. 370, nota 54.
- Žolkovskij 2003 – A. Žolkovskij, “Poëzija i pravda”, *Ėrosiped i drugie vin'etki*, Moskva, Vodolej Publishers, 2003, pp. 461-462.
- Žolkovskij 2014 – A. Žolkovskij, *Poëtika za čajnym stolom i drugie razbory*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.