

Boris Pasternak e la musica

Maria Girardi

La mia più antica passione, l'arte (o quello che mi sembra tale), guida me e le circostanze della mia vita con la stessa inequivoca saldezza e la stessa chiarezza con la quale un tempo le convinzioni religiose governavano gli uomini.

(B. PASTERNAK, lettera a Nina Tabidze, 5 aprile 1949)¹

L'assegnazione nel 1958 del premio Nobel per la Letteratura e l'ondata di notorietà da cui Pasternak fu investito all'epoca del caso «Živago»,² scatenò un caso politico senza precedenti, tanto da occupare le pagine di tutti i giornali occidentali per moltissimi mesi e da favorire così la conoscenza e l'attenzione per la sua opera oltre i confini dell'URSS e al di là della cerchia degli specialisti. L'anno precedente era apparso in Italia il suo capolavoro, *Il dottor Živago*, per volere di Giangiacomo Feltrinelli, che tenacemente aveva provveduto a stabilire le trattative per la pubblicazione. Il Partito Comunista Italiano nel marzo del 1956 aveva inviato in Unione Sovietica un giovane giornalista, Sergio D'Angelo, incaricato tra l'altro da Feltrinelli di reperire nuove opere letterarie sovietiche. Non appena si diffuse la notizia che lo scrittore, dopo dieci anni di lavoro, aveva ultimato un romanzo dedicato all'epoca rivoluzionaria russa, fu proprio D'Angelo a precipitarsi a Peredelkino per incontrare Pasternak offrendogli, per conto di Feltrinelli, la pubblicazione dell'opera in Italia. Avuto il manoscritto, in maggio D'Angelo incontrò a Berlino l'editore milanese, al quale consegnò il preziosissimo incarto. Nel frattempo il manoscritto era all'esame di due riviste e della casa editrice Goslitizdat. Ma il romanzo, come è noto, fu rifiutato dalla redazione di «Novyj mir», organo ufficiale dell'Unione degli Scrittori, che restituì a Pasternak il manoscritto, accompagnato dalla motivazione di tale ripudio. Non c'era che da sperare nella Goslitizdat. Purtroppo non se ne fece nulla. Pertanto lo scrittore inviò a Feltrinelli un telegramma acconsentendo a procedere alla pubblicazione. *Il dottor Živago* uscì quindi in prima mondiale a Milano nel novembre 1957 dapprima in edizione russa e poi in traduzione italiana, dando vita in pochi mesi ad un susseguirsi frenetico di edizioni in tutte le principali lingue del mondo.³

Il premio Nobel, la forzata rinuncia all'accettazione di tale onorificenza impostagli dal regime del suo paese, l'espulsione dall'Unione degli Scrittori Sovietici, le numerose persecuzioni e intimidazioni, la ridda di campagne denigratorie e, di lì a poco, la morte, nella primavera del 1960, riaccesero con intensità gli studi sull'opera di Boris Pasternak, costituita dall'imponente romanzo (circolato in Russia per un trentennio in «samizdat» negli ambienti intellettuali),⁴ da alcuni racconti, da prose sparse, da abbozzi, da un proget-

to teatrale *La bellezza cieca* [*Slepaja krasavica*],⁵ da piccoli saggi e soprattutto da innumerevoli raccolte liriche, considerate dai suoi esegeti tra le maggiori della letteratura novecentesca mondiale.

Prima che il talento poetico si fosse definitivamente affermato e stabilizzato in Pasternak, fu determinante l'impressione che egli raccolse durante gli anni della sua prima giovinezza da esperienze stimolanti votate all'arte, specialmente al disegno⁶ e alla musica. Nella sua formazione artistica un ruolo decisivo ebbe la famiglia. Primogenito di quattro figli, Boris Leonidovic Pasternak nacque infatti a Mosca il 29 gennaio 1890 (secondo il vecchio calendario giuliano in vigore in Russia fino al 14 febbraio 1918; il 10 febbraio secondo il calendario gregoriano) dall'unione di Leonid Osipovic (1862-1945),⁷ laureato in legge, noto pittore⁸ dell'epoca e insegnante di ritrattistica dal 1894 alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, e da Rozalija (detta Roza) Isidorovna Kaufman (?-1941) una giovane e promettente pianista,⁹ allieva di Rubinstejn e di Lesetickij, che dopo il matrimonio mise fine alla sua breve carriera concertistica che l'aveva portata ad ottenere un ottimo successo in alcune *tournees* in Austria e in Polonia. I genitori provenivano dalle province meridionali dell'Impero Russo, da Odessa, ed erano entrambi ebrei sefarditi. Si trasferirono a Mosca nel 1889, un anno prima della nascita del loro primogenito, Boris. Nella sua prima nota autobiografica (un breve testo di quindici righe pubblicato nel 1924), Pasternak dichiarava con fierezza il suo passato culturale sviluppatosi intensamente nell'alveo di una famiglia così ricca di esperienze artistiche: «Devo molto, se non tutto, a mio padre, l'accademico Leonid Osipovic Pasternak, e a mia madre, una pianista superba».¹⁰ L'infanzia di Boris trascorse nell'atmosfera tipica della raffinata e colta *intelligencija* ebraica. Il padre era amico di artisti importanti e la sua galleria di ritratti comprendeva un gran numero di musicisti, scrittori, politici, filosofi, studiosi e storici famosi: tra i musicisti ritrasse infatti Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninov, Ferruccio Busoni, il violinista Misa Elman, il pianista Josef Gofman [Joseph Hoffman], il direttore d'orchestra Arthur Nikisch, il basso Fëdor Saljapin. La madre Roza, pur rinunciando dopo il matrimonio alla carriera di concertista, rimase sempre a contatto con gli ambienti musicali moscoviti e fu l'asse portante del salotto culturale pasternakiano frequentato dai più eteroclii intellettuali del tempo.

Risulta che le relazioni più strette di Leonid furono quelle intessute con lo scrittore Lev Tolstoj, conosciuto nel 1893, con il quale collaborò in seguito all'illustrazione del romanzo *Resurrezione* [*Voskresenie*], che fu pubblicato a puntate nella rivista «Niva», a partire dal 1898. Nella sua

autobiografia, Boris dedicò numerosi brani a questo episodio, narrando, tra l'altro, anche i suoi soggiorni (nel 1901, 1903 e 1909) a Jasnaja Poljana, residenza della famiglia Tolstoj. Per ciò che concerne il primo incontro con il grande scrittore, Pasternak racconta di averlo incontrato all'età di quattro anni. Il 22 novembre 1894 Tolstoj e le figlie fecero visita ai Pasternak. Per l'occasione Roza Kaufman organizzò un concerto da camera esibendosi insieme al violinista Ivan Grzimali (1844-1915) e al violoncellista Anatolij Brandukov (1856-1930, noto solista e *partner* in concerto anche di Rachmaninov). I tre eseguirono il Trio per pianoforte e archi Op. 50 *Alla memoria di un grande artista*, scritto da Pëtr Il'ic Cajkovskij tra il 1881 e il 1882 quale sincero omaggio alla scomparsa di Nikolaj Rubinstejn (1835-1881). Tale avvenimento, fissato in uno splendido acquerello di Leonid Pasternak, ora esposto al Museo Tolstoj di Mosca, nei ricordi del figlio Boris emerge con lucidità pittorica, anche se con qualche imperfezione dettata dall'inaffidabilità del ritorno a ritroso, oramai negli anni Cinquanta, a ben un sessantennio di distanza: «Ricordo perfettamente la notte descritta da Rodionov. Nel bel mezzo di essa mi destai per un dolce pungente dolore, quale, prima d'allora, non avevo mai provato. Angosciato, impaurito, mi misi a gridare, a piangere, ma la musica copriva i miei singhiozzi, e mi sentirono solo quando il trio ebbe finito di suonare il pezzo che mi aveva destato. [...] Le candele battevano le palpebre, come se il fumo pungesse loro gli occhi, e la luce brillava sul lucido mogano del violino e del violoncello. [...] M'ero abituato, in casa, al suono del pianoforte; mia madre lo suonava con grazia, e la voce del pianoforte per me si identificava con la stessa musica. I timbri degli strumenti a corda, invece, e per di più in un complesso da camera, non mi erano familiari e mi inquietarono come vere e proprie grida di aiuto, come l'annuncio di una sciagura giuntomi dal di fuori, attraverso il portello della finestra. Se non erro, quell'inverno segnò due scomparse: di Anton Rubinstejn e di Cajkovskij. Probabilmente è il celebre trio di quest'ultimo, che suonavano». ¹¹ Questo leggendario momento fu poi spesso oggetto di reminiscenze verbali, ma anche poetiche, come emerge in *Così si comincia* [*Tak nacinajut. Goda v dva, 1921*]: «Così si comincia. Verso i due anni /ci si strappa alla balia per le tenebre delle melodie». ¹²

Dal 1901 al 1908 Boris frequentò il ginnasio e nel 1909 si iscrisse all'Università di Mosca. Ma tra il 1903 e il 1909 il suo interesse dominante fu la musica. In verità l'adozione di «una nuova fede» — se si presta fiducia alla lettera inviata al suo compagno di scuola Aleksandr Stich circa dieci anni più tardi ¹³ — sorse in conseguenza ad una caduta da cavallo che lo costrinse a letto ingessato. Questo incidente — a detta sua — attivò il «senso del ritmo» che lo indusse a scrivere musica come una forza primordiale. Ad ogni modo senza la dedizione familiare alla musica, senza lo studio preventivo del pianoforte e senza la frequentazione dei concerti, tale mutamento non si sarebbe verificato così incisivamente in un momento tanto precoce della sua vita. Del resto nel corso di quella stessa estate del 1903 un'altra circostanza avrebbe intensificato provvidamente il suo rapporto con la musica. Infatti conobbe Skrjabin e fu a tal punto soggiogato dalla sua personalità e dalla sua opera da ritenerle anche in seguito modelli di rivoluzionaria e decisiva interazione tra «nuovo verbo e vecchio linguag-

gio». Egli ebbe l'opportunità di incontrare il compositore ad Obolenskoe, nei pressi di Malojroslavec — località non lontana da Mosca — dove i Pasternak si erano trasferiti durante l'estate del 1903 in una *dac* vicina a quella della famiglia Skrjabin. Gli avvenimenti di quell'estate sono narrati, sebbene in maniera sostanzialmente differente e contraddittoria, sia nel *Salvacondotto* che nell'*Autobiografia*. Boris e i suoi fratelli Aleksandr, Zozefina e Lidija, cresciuti in città, si trovarono per la prima volta in campagna, in un ambiente certamente ricco di fascino. Durante le loro passeggiate udirono spesso provenire da una *daca* dei dintorni il suono del pianoforte. La musica udita in verità non aveva alcuna somiglianza con quella cui erano avvezzi a studiare a casa sotto la guida della madre, o a sentire eseguita in rare occasioni dalla stessa Roza. Si trattava — come poi risultò — di Aleksandr Skrjabin (1872-1915) che componeva il *Poema divino*. Dalle finestre di casa — avrebbe scritto il poeta alcuni decenni dopo nel suo *Saggio di biografia* [*Avtobiograficeskij ocerk, 1956*] — «irrompeva la musica della *Terza sinfonia*, il *Poema divino*, che veniva composta al pianoforte nella villa vicina. Dio, che musical! La sinfonia rovinava, sprofondava continuamente, come una città sotto il fuoco dell'artiglieria, e tutta si ricomponeva, sorgendo dai frammenti e dalle rovine. Essa traboccava di un contenuto elaborato fino alla follia e nuovo, come nuovo era il bosco aulente di vita e freschezza, nella veste mattutina dei suoi germogli primaverili in quel giorno del 1903. [...] Era, quella sinfonia, audace fino alla pazzia, fino alla monelleria, spontanea nella sua irriverenza, libera come un angelo caduto. Bisogna supporre che l'autore di una musica simile conoscesse il proprio valore, e dopo il lavoro fosse limpido e sereno, calmo e tranquillo, come Dio che nel settimo giorno si riposa dalle sue fatiche. Ed era proprio così». ¹⁴ E così, abbastanza casualmente, Pasternak scoprì il compositore che avrebbe avuto la massima influenza sui suoi interessi artistici, sull'impulso creativo (non solo musicale) e sulla ricerca di una professione futura.

Fu proprio Skrjabin a spingere il ragazzo, che come si è detto suonava già il pianoforte, ad iniziare seriamente gli studi di composizione. Skrjabin nel frattempo era diventato buon amico del padre di Pasternak, Leonid, con il quale amava discutere a lungo di problemi artistici e di questioni filosofiche. «Avevo dodici anni» — scriverà in seguito Pasternak — «non capivo neppure la metà delle loro discussioni. Ma Skrjabin mi conquistava con la freschezza del suo spirito. Lo amavo fino alla follia. Pur non afferrando il senso delle sue idee, ero dalla sua parte. Ben presto egli si trasferì in Svizzera, per sei anni». ¹⁵ In quegli anni, sotto l'influsso incantatorio delle concezioni musicali skrjabiniane, Boris studiò con passione febbrile e con assiduità quasi esclusivamente il pianoforte e la composizione a tal punto da sembrare destinato ad un promettente futuro di compositore. «Già prima di quell'estate ad Obolenskoe» — annoterà Pasternak nel già citato saggio — «strimpellavo un po' il pianoforte e ne cavavo, alla meno peggio, qualcosa di mio. Ora sotto l'influenza dell'adorazione per Skrjabin, il mio interesse per le improvvisazioni e la composizione crebbe fino a diventare passione». ¹⁶ Frattanto, durante gli anni in cui Skrjabin si era stabilito in Svizzera (alternando il suo soggiorno talvolta anche a Parigi e per un lungo periodo a Bogliasco, sulla Riviera di Levante), il giovane Boris aveva intrapreso gli studi musicali sotto la

guida di alcuni valenti didatti del Conservatorio di Mosca.¹⁷ Julij Dmitrievic Engel' (1868-1927), musicista sofisticato e di vasta cultura, studioso di musica ebraica, autore dell'accompagnamento musicale per la leggenda drammatica *Hadybbuk* e recensore innanzi tempo di alcuni lavori prodotti da Skrjabin oltre che amico di famiglia dei Pasternak, e Rejngol'd Moricevic Glier (Reinhold Glière, 1875-1956), compositore e direttore d'orchestra assai noto che ebbe tra i suoi discepoli anche Sergej Prokof'ev e Nikolaj Mjaskovskij. I sei anni di studio con Engel' e Glier furono assai proficui. Accanto all'intera durata del liceo, Pasternak affiancò lo studio della composizione, tanto che egli poté prepararsi a sostenere, come privatista, un esame al Conservatorio, rimandando la prova di orchestrazione¹⁸ ad un altro momento. Comunque Pasternak non fu mai direttamente allievo di Skrjabin, nonostante, in maniera impropria ed erronea, sia le monografie su Pasternak che quelle su Skrjabin riportino questa affermazione. Skrjabin agì sulla personalità di Pasternak con grande forza — questo sì — ma non fu mai propenso a dargli lezioni, tant'è vero che proprio nel 1903 il compositore aveva interrotto la sua breve attività didattica, che non lo aveva francamente mai interessato più di tanto. Gli stessi incontri tra Skrjabin e Pasternak si risolsero in un paio di colloqui: il primo fu quello legato all'estate del 1903, il secondo, accadde nel 1909, al ritorno in Russia di Skrjabin. Boris mostrò al compositore i propri elaborati musicali con la speranza di trarne lodi. Ma non fu così. Prima di arrivare a quest'atto risolutivo è opportuno fare qualche passo indietro e ripercorrere il cammino seguito da Pasternak dopo quella faticosa estate che determinò le sue opzioni giovanili nel campo della musica.

Certamente si profilava per il giovane Pasternak un futuro musicale assai favorevole e non vi era nessun dubbio sul fatto che egli potesse diventare un musicista di professione. «Mi avevano destinato a fare il musicista, e, per la musica, mi perdonavano tutto, ogni sorta di villania verso i più vecchi, di cui ero assolutamente indegno, e la testardaggine, la disobbedienza, la negligenza, gli atteggiamenti bizzarri. Perfino al ginnasio, quando, durante le lezioni di greco o di matematica, mi sorprendevo a risolvere i problemi di una fuga o di un contrappunto sul quaderno di musica aperto sul banco ed io, interrogato dal posto, restavo impalato senza sapere cosa rispondere, tutta la classe prendeva le mie difese e gli insegnanti mi passavano ogni cosa. Eppure nonostante questo lasciai la musica».¹⁹ Le ragioni per le quali Pasternak abbandonò definitivamente lo studio della musica sono connesse con il suo secondo incontro con Skrjabin, avvenuto nel 1909, allorché il compositore fece il suo rientro in Russia dalla Svizzera, dove aveva ottenuto un enorme successo dopo la stesura de *Le Poème de l'Extase* [*Poema ekstaza*, 1905-1908] Op. 54. «Nel pieno dei suoi trionfi» — scriverà il poeta — «ebbi l'ardire di presentarmi a lui: gli suonai le mie composizioni. L'accoglienza superò le mie aspettative. Skrjabin mi ascoltò, mi approvò, mi incoraggiò, mi benedì. Ma nessuno conosceva il mio segreto tormento, e se anche l'avessi rivelato, nessuno m'avrebbe creduto. Mentre avanzavo con successo nella composizione, ero impotente nella pratica. Suonavo a mala pena il pianoforte e leggevo perfino stentatamente le note, quasi compitandole. Questo abisso tra una concezione musicale nuova, tutt'altro che semplice, e

il suo insufficiente sostegno tecnico trasformava un dono della natura, che avrebbe potuto essere fonte di gioia, in un motivo di continua sofferenza, che alla fine non potei più sopportare. Come era possibile una simile inadeguatezza? Alla sua base c'era qualcosa che non andava e che avrebbe richiesto rimedio, cioè un'inammissibile presunzione da adolescente, uno sprezzo nichilistico da incolto verso tutto ciò che poteva essere acquisito o raggiunto. Avendo l'ardire di considerarmi un competente in materia disprezzavo ciò che mancava di originalità, che era mestiere. Nella vera vita, pensavo, tutto doveva essere miracoloso, fatale, e nulla premeditato, intenzionale, volontaristico. Questo è il rovescio della medaglia dell'influenza di Skrjabin, che, sotto altri aspetti, ebbe per me un valore decisivo. Ma i semi delle sue idee, travisate dalla mente di un ragazzo, erano caduti su un fertile terreno. [...] Io non avevo orecchio assoluto, la capacità cioè di riconoscere l'altezza di una nota presa a caso; ciò mi era assolutamente inutile, eppure la mancanza di questa attitudine mi affliggeva e mi umiliava al punto che in essa vedevo il segno che la mia musica non incontrava i favori del destino e del cielo. Sotto tanti colpi mi venne a mancare il coraggio, mi caddero le braccia. Mi staccai dalla musica, il mondo prediletto cui avevo legato sei anni di fatiche, di speranze, e di turbamenti, come ci si separa dalla cosa più preziosa. Per un certo tempo seguitai a improvvisare al piano, come per un'abitudine che andavo gradatamente perdendo. Ma poi decisi di rendere più rigorosa la mia astinenza, cessai di toccare il piano, non andai ai concerti, evitai di incontrarmi con i musicisti».²⁰

Questa inspiegabile e subitanea decisione era sortita quindi dall'inconciliabile discrepanza, intuita precocemente da Pasternak, esistente tra le cristallizzazioni musicali di buona fattura e le imperfezioni dell'esercizio pratico, quali la mancanza dell'orecchio assoluto, la sua pedestre tecnica pianistica e la conseguente irrealizzabilità al pianoforte delle proprie composizioni. È a questo periodo che si ascrivono alcuni lavori musicali pasternakiani, oggi superstiti. L'archivio di famiglia e quello di alcuni amici hanno infatti preservato dalla distruzione taluni abbozzi e composizioni compiute,²¹ affatto disprezzabili. Tra i manoscritti si enumerano esemplari di esercizi scolastici, qualche esposizione di fuga e la prima messa a punto di una composizione corale realizzata per un poema di Lermontov, tra l'altro ricca di correzioni (anche quinte nascoste) e annotazioni, con tutta probabilità uscite dalla penna di Engel'. Vi sono poi alcuni torsi incompiuti per pianoforte. Tra questi figurano un *Allegro* in Mi minore che, sebbene in veste pianistica, farebbe supporre ad una possibile futura operazione di orchestrazione e alcune battute di un movimento per pianoforte dal titolo *Allegro fabbricoso* in Do diesis minore, che con alcune varianti sarebbero state poi travasate in un *Preludio*. Il restante materiale consiste in un mazzetto di composizioni originali, prettamente pianistiche, senz'altro un residuo di un ben più consistente ed originario corpus produttivo, oggi purtroppo irrecuperabile. Le opere portate a compimento — eseguite per la prima volta pubblicamente a Mosca da Vladimir Felsman²² e successivamente incise su disco²³ — comprendono un breve schizzo per pianoforte in Re diesis minore, intitolato *IV* e datato ottobre 1906, superstita frutto — data la sua asettica titolazione — di una preventivata serie successiva di brani o di una raccolta (esemplata forse su modello dei preludi o dei

poemi skrijabiniani); un *Preludio* per pianoforte in Sol diesis minore, datato 8 dicembre 1906²⁴ e una *Sonata*²⁵ per pianoforte in Si minore, in un solo tempo, datata 27 giugno 1909, risalente perciò agli ultimi mesi in cui Pasternak si occupò attivamente di musica. Il manoscritto della *Sonata* fu rintracciato in due versioni lievementi differenti, di cui una presso l'archivio del pianista ed amico Genrich Nejgauz²⁶ [Heinrich Neuhaus, 1888-1964]. In questi *juvenilia* del compositore Pasternak è molto evidente l'influenza skrijabiniana, specialmente nell'uso libero della poliritmia, nei cambiamenti di tempo, nelle sequenze melodiche ossessive, nelle turgide armonie, nell'impiego insistente del rubato, nei calchi accordali estrapolati dagli Studi Op. 8 e dai Preludi Op. 11, nella scelta di stendere l'unica sua Sonata portata a termine proprio in un solo tempo (soluzione adottata da Skrjabin fin dalla Sonata n. 5 Op. 53). Seppure brevi, tali pagine ci possono restituire le caratteristiche di sviluppo di uno stile personale di Pasternak, anche se condizionato dalla conoscenza di alcuni lavori skrijabiniani imprescindibili. Ma quali? Sappiamo che Pasternak conosceva la forma provvisoria della Terza Sinfonia di Skrjabin, ascoltata al pianoforte ad Obolenskoe durante l'estate del 1903, e sappiamo che certamente conosceva parte della sua produzione pianistica anteriore a questa data. Quindi è da ritenere che le cognizioni musicali di Pasternak si esaurissero intorno alla Quinta Sonata in Fa diesis maggiore Op. 53, spartiacque tra il primo e il secondo periodo skrijabiniano. Lo stesso Pasternak ne dà conferma: «Oggi io sono tutt'altro che aggiornato sulla musica, perché i miei legami con essa si sono spezzati, frantumati: è quindi naturale che per me Skrjabin sia rimasto quello dei miei ricordi, lo Skrjabin di cui vissi e mi nutrii come di un pane vitale, il musicista del periodo intermedio, che va pressappoco dalla terza alla quinta sonata».²⁷

Della musica di Skrjabin ciò che colpiva Pasternak era la modernità, presente anche nei lavori più minuti, dagli studi²⁸ alle mazurche, dai poemi ai preludi. Parlando dell'importanza svolta da Chopin nei riguardi del vecchio linguaggio, Pasternak rimarcava il concetto aggiungendo che «allo stesso modo Skrjabin, fin dalle sue prime opere e servendosi, si può dire, degli stessi mezzi dei suoi predecessori, ha rinnovato radicalmente la nostra sensibilità musicale. Già negli studi dell'opera n. 8 e nei preludi dell'opera n. 11, tutto è moderno, tutto è pieno di intime risposdenze, che si esprimono musicalmente, col mondo esterno, circostante, col modo allora comune di pensare, di sentire, di viaggiare, di vestirsi».²⁹ Ma cosa s'aspettava Pasternak presentando al suo idolo le proprie composizioni musicali, decisamente anacronistiche e intrise di ingenue imitazioni formali ed armoniche se poste a confronto con lo stile musicale skrijabiniano audace ed innovativo successivo al *Poema dell'estasi*, in quel fatidico giorno fissato per recarsi in vicolo Glazovskij, dove Skrjabin abitava a quel tempo? Forse sperava intensamente di essere lodato o confidava in qualche altro apprezzamento o incoraggiamento per «il tributo d'un amore che aveva da un pezzo trascorso ogni espressione».³⁰ Con esattezza non lo sapremo mai. Sta di fatto che dopo il fatidico incontro Pasternak lasciò la musica, anche se tale decisione non è del tutto vera. Quando, emozionato e nervoso, egli arrivò dagli Skrjabin fu accolto con tè e pasticcini nell'attesa di essere esaminato

in quell'arte tanto vezzeggiata a somiglianza con il suo idolo. «Passati nel salone, mi sedetti al piano. Suonai il primo pezzo con una certa emozione, al secondo ero ormai padrone di me, durante il terzo mi abbandonai all'assalto del nuovo e dell'imprevisto. Per caso il mio sguardo cadde sull'uomo che mi ascoltava. Nel seguire il moto dell'esecuzione, egli dapprima sollevò la testa, poi le sopracciglia, infine, come sbocciando, si alzò lui stesso e, accompagnando con impercettibili mutamenti del sorriso le variazioni melodiche, navigò verso di me lungo la prospettiva ritmica della nebbia. Tutto questo gli piaceva. Conclusi rapidamente. Lui tagliò corto dicendo che era assurdo parlare di doti musicali, quando c'era invece qualcosa di molto più grande: nella musica avrei detto una parola mia. E, rievocando alcuni passaggi, sedette al piano, per riprodurre quello che l'aveva sedotto. La frase era complicata, e io non mi aspettavo una ripetizione esatta, ma accadde un altro fatto impreveduto: egli riprodusse la frase con una tonalità diversa, e il difetto, che tanto mi aveva torturato in quegli anni, rimbalzò su di una delle sue mani come un difetto suo».³¹ Fu proprio Skrjabin ad indicare al giovane allievo, mentre questi attraversava uno dei tanti momenti di crisi e di ripensamento così tipici del suo carattere, una nuova strada di ricerca, e cioè la filosofia, che diverrà oggetto per alcuni anni di altrettanti studi assidui e rigorosi. Il passaggio a questa nuova disciplina, tanto amata e coltivata anche da Skrjabin, fu dettato dalla necessità di superare radicalmente l'azione esercitata per lungo tempo da Skrjabin.

Già nel 1907 Pasternak, appassionato lettore di raccolte poetiche simboliste, aveva iniziato a frequentare un circolo, denominato «Serdarda», organizzato presso la casa del pittore, poeta e traduttore Julian Anisimov (1889-1940), dove si riunivano giovani poeti ed artisti per leggere, disegnare, discutere, suonare. Pasternak era stato accolto dal summenzionato gruppo per i suoi meriti di musicista e, in tal veste, assai scherzosamente, si esibiva nei primi tempi: «all'inizio della serata, aspettando d'esserci tutti, improvvisavo al piano un ritratto musicale di quelli che entravano man mano».³² Altri membri del gruppo di «Serdarda» erano il compositore Boris Krasin e i fratelli Fejnberg, Evgenij e Samuil (1890-1962)³³ che sarebbe divenuto un noto compositore e pianista, prevalentemente attivo nel repertorio skrijabiniano. Nel 1909, su consiglio di Skrjabin, Pasternak si iscrisse all'Università di Mosca, dove intraprese dapprima gli studi giuridici e poi quelli filosofici, presso il dipartimento di storia e filologia, seguendo in particolare i corsi tenuti da Evgenij Trubeckoj, Robert Vipper, Aleksandr Savin, L.M. Lopatin, Apollon Gruska, e altri ancora. Nell'estate del 1912 Pasternak frequentò per un semestre l'Università di Marburg, in Germania, centro della scuola neokantiana di Hermann Cohen (1842-1918), filosofo idealista che tanto influsso esercitò anche su Andrej Belyj, oltre che su Pasternak. Il ritorno da quel viaggio e da quell'esperienza, che fu, parimenti alla musica, assai decisivo per la sua formazione intellettuale, dovette coincidere con un nuovo mutamento di rotta nelle aspirazioni del giovane Boris. L'anno successivo, dopo aver ultimato il suo saggio di laurea su Leibniz, durante l'estate egli entrò a far parte del gruppo «Centrifuga», con Nikolaj Aseev (1889-1963), Sergej Bobrov (1889-1971) ed altri futuristi moderati, le cui tendenze cercavano di contemperare elementi del futurismo e del simbolismo, senza spregiare l'eredità del

passato. A questo periodo si assegna una delle prime prove letterarie di Pasternak, consistente in una relazione su *Il simbolismo e l'immortalità* letta il 10 febbraio 1913 ad una sessione del Circolo per lo Studio dei Problemi della Cultura Estetica e del Simbolismo nell'Arte. In questo intervento Pasternak attribuiva un'importanza particolare all'idea del sincretismo nell'arte, sostenuta anche da Skrjabin e sperimentata dallo stesso relatore.

Questi rapporti di interazione fra la musica, la poesia e la filosofia, sono stati accuratamente esposti di recente da Christopher Barnes in un suo saggio.³⁴ Dopo il breve episodio legato a «Centrifuga», Pasternak si avvicinò ai cubofuturisti, il nucleo più radicale e ribelle del futurismo russo, da cui attinse alcuni modelli per le sue precoci prove poetiche, sulla scorta dei testi di un drappello di innovatori irruenti, quali Velimir Chlebnikov (1885-1922) e Vladimir Majakovskij (1893-1930). La parte più fervida dell'opera pasternakiana è strettamente connessa con quella di Chlebnikov e di Majakovskij, che utilizzavano un vocabolario ricco di intrecci stravaganti e di impasti fonici inusitati, tanto da svolgere e da stravolgere la parola come fosse una sostanza di laboratorio sperimentale o di scomposizione cubistica. Attorno alla capacità di significare una possibile trasgressiva *zaum*,³⁵ la lingua transmentale sorta all'insegna della babelica creazione chlebnikoviana, è imperniata la produzione pasternakiana realizzata dopo il 1913-1914, anni in cui vengono annotati molte analogie e scambi reciproci tra musica, poesia e pittura. Del resto, anche altre personalità coeve avevano già suggerito sorprendenti esempi in tal senso. Tra queste vi fu ad esempio il compositore-pittore lituano Mykalajaus Konstantinas Curljanis (in russo Ciurlionis o Cjurlėnis, 1875-1911) autore di «Sonate» (*Sonata della primavera*, *Sonata dell'inverno*, *Sonata marina*, *Sonata delle stelle*, *Sonata delle piramidi*), «Preludi» e «Fughe» pittoriche, nonché di un gran numero di piccole miniature pianistiche, del ciclo misterico della *Creazione del mondo* [*Sotvorenje mira*, 1904-1906] e dei poemi sinfonici *Nella foresta* [*V lesu*, 1900] e *Il mare* [*More*, 1904-1907], ricchi di tecnicismi che preannunciano maniere schoenberghiane. Come Michail Vrubel' (1856-1910, pittore e scenografo) e come Skrjabin, Curljanis ha rappresentato perfettamente la questione della fusione totale dei sensi, della sinestesia, del «mistero sincretico», a cui si appellava il simbolismo russo. In pittura egli intendeva illuminare i suoi lavori (articolati in diversi quadri, al modo di una sinfonia) attraverso idee musicali, evidenziate negli stessi titoli, atte a svelare le pieghe più recondite di un concetto, o di una sensazione che solo la musica può svelare quando raggiunge quella zona di spiritualità che la parola non riesce a sferrare.

Altrettanto singolare è stata pure l'incidenza musicale nella poesia russa, basti pensare ad Andrej Belyj (pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev, 1880-1934), che scrisse quattro *Sinfonie* poetiche,³⁶ e ad Aleksandr Blok (1880-1921) che nella «musicalità» registra l'idea poetica. Ma è soprattutto nella poesia pasternakiana che tale fenomeno viene ad acuirsi. In essa compaiono trasposizioni verbali di modelli sonori applicati con il gusto degli incastri, sovrapposizioni di varie superfici semantiche attinte dalle sovrapposizioni accordali di quarte di marca skrjabiniana, promiscuità lessicali memorie di commistioni tonali ardite, espedienti nel frammentare cesure ostacolanti il fluire del discorso, in osservanza della funzione accentuativa posta sempre in

rilievo da Skrjabin nei più minuti dettagli delle sue composizioni. Di conseguenza i lavori di Skrjabin intessuti di squarci incompiuti e interrotti, realizzati prevalentemente dopo il 1903, hanno contrassegnato nelle opere poetiche di Pasternak una sorta di costruttivismo irregolarmente irregolare, teso a prediligere e a favorire, quale metodo artistico, la tendenza alla composizione frammentata. La stessa irregolarità formale fu considerata un sintomo antiaccademico, trasgressivo. Perciò l'antiaccademismo, che via via si andava espandendo, fu interpretato con tratti spiccatamente autoctoni prevalentemente dai *budetljane* (i «cubofuturisti», secondo il neologismo coniato da Chlebnikov, invocato nel futuro del verbo «essere», ossia *budet*=sarà, marchio di fabbrica architettato per far esplodere una ricerca linguistica originalissima in tutti i campi) Chlebnikov, Majakovskij, Nikolaj Kul'bin (1868-1917, pittore), Elena Guro (1877-1913, scrittrice, pittrice, compositrice), Aleksej Krucėnych (1886-1968, scrittore), Sergej Sudejkin (1882-1946, pittore e scenografo), Leonid Andreev (1871-1919, scrittore), Fėdor Sologub (1863-1927, scrittore), Vladimir Tatlin (1885-1953, pittore, grafico, scenografo e designer), Pėtr Mituric (pittore), Georgij Jakulov (1884-1928, pittore e scenografo), Vladimir (1886-1917, pittore), Nikolaj (1890-1920?, scrittore) e David (1882-1967) Burljuk, i compositori Artur Lur'e (1892-1966) e Michail Matjusin (1861-1934, autore nel 1913 del leggendario spettacolo cubista *Vittoria sul sole* [*Pobeda nad solncem*], su un prologo di Chlebnikov, libretto di Krucėnych e scenografia e costumi di Kazimir Malevič,³⁷ opera teatrale pienamente futurista proclamante l'illimitatezza del progresso futurista)³⁸ e dal giovane Pasternak, abile integratore di effetti sonori e linguistici, oltre che di rilievi concettuali virtuosisticamente elaborati sulle tessiture poetico-fonetiche, che scaturiscono da moltissime sue pagine.

Il linguaggio transmentale (la *zaum*), organizzato mediante una illimitata ricerca della scomposizione della parola, a volte visibilmente crittogrammatica, ma ricomposta in una serie di versi volumetrici tramati acusticamente e disposti in un gioco di strabilianti rapporti sonori, è fortemente affine alle frantumazioni dei già codificati e desueti intervalli favoriti dalla ricerca sulle suddivisioni microtonali, tanto che, proprio in Russia, nei primi decenni del secolo, la pratica e la diffusione delle regole applicabili ai quarti di tono fu incoraggiata perfino dalle autorità di regime ed in particolare da Anatolij Lunacarskij, direttore del Commissariato del Popolo, che nel 1923 ne ufficializzò la costituzione, promuovendo la nascita di una società omonima. Nella sua poetica Pasternak ha saputo abilmente trasferire la specificità della trama musicale compositiva, realizzando contrappunti tematici, agglomerati di metafore divergenti tra di loro, molteplicità di piani sonori e concatenazioni agglutinanti immagini sovrapponibili. Oltre alla costruzione poetica trattata musicalmente, sono i testi stessi a contenere una moltitudine di riferimenti musicali. L'impiego della terminologia musicale è del resto evidente. Alcune liriche, in cui viene impiegata una sorta di tecnica mista, ricca di effetti sonori, possiedono titoli alquanto esemplificativi: *Ballata* [*Ballada*],³⁹ del 1915; *Ballata e Seconda ballata* [*Ballada, Vtoraja ballada*],⁴⁰ scritte entrambe nel 1930 a Kiev per il pianista Nejgauz; *Valzer diabolico* [*Val's s certovscinoj*] e *Valzer lacrimoso* [*Val's s slezoj*],⁴¹ del 1941; *Improvvisazione* [*Improvvizacija*],⁴² del 1915; *Musica* [*Muzyka*],⁴³ del 1956; la raccolta *Tema e variazioni* [*Tema i*

variacij] del 1916-1922 comprendente anche il *Tema con variazioni* [*Tema s variacijami*],⁴⁴ del 1918, su tema poetico da un'epigrafe di Apollon Grigor'ev; *Tre variazioni* [*Tri varianti*],⁴⁵ del 1915. Altre immagini musicali sono assai frequenti: «Mosca come Kitez con la testa nell'acqua azzurrochiarata»,⁴⁶ dove il riferimento corre al soggetto dell'opera *Skazanie o nevidiom grade Kiteze i deve Fevronii* [Saga dell'invisibile città di Kitez e della vergine Fevronija] di Nikolaj Rimskij-Korsakov, rappresentata a Pietroburgo il 7 febbraio 1907; «sonavano la diana»,⁴⁷ «ed è forse un raggio dell'arpista Mary /questo uragano arabico scrosciante come un'arpa»,⁴⁸ «quando un giorno in una sala da concerti /mi soneranno Brahms, languirò di nostalgia»,⁴⁹ «risuona Chopin, prorompendo dalle finestre, /e dal basso, sotto il suo effetto, /drizzando i candelieri dei castagni, /guarda le stelle il secolo passato. /Come battono allora nella sua sonata»,⁵⁰ versi che richiamano alla memoria il poemetto *Fortepian Szopena* (1863) del poeta polacco Cyprian Kamil Norwid; «così Chopin immise in altri tempi /un vivente prodigio di ville, di avelli, di parchi, di selve /nei propri studi»,⁵¹ «O, tra crepiti e strepiti infernali, /la grande sala del Conservatorio /Cajkovskij scrollava sino alle lacrime /con la sorte di Paolo e Francesca»,⁵² versi in cui il riferimento all'omonimo poema sinfonico cajkovskijano è evidentissimo.

Tuttavia Pasternak sia nelle pagine autobiografiche che nei carteggi accenna sovente al suo passato musicale e quasi ossessivamente il ricorso alla figura di Skrjabin, cui egli è fortemente debitore, è una necessità da ribadire continuamente. Nel *Salvacondotto* egli scrive: «Più di tutto al mondo ho amato la musica, più di tutti in essa Skrjabin». ⁵³ Nella già citata lettera destinata nel 1913 all' amico Stich, Pasternak sottolineava: «Mi sono dato tutto a lui, in quel piovoso autunno del 1903, e mi è caro il suo impatto con la carta da musica». ⁵⁴ E ancora nel 1917 a Konstantin Loks riferiva: «In ciascun uomo c'è una voragine di inclinazioni suicide. Ho conosciuto anch'io questi momenti. [...] Non bisogna andare lontano per trovare esempi. In balia di tali stati d'animo, tanto tempo fa, ho ripudiato la musica». ⁵⁵ Il dispiegamento delle sue virtù musicali lo si rileva in poesie intrise prettamente di contenuti musicali, come *Di nuovo Chopin non cerca vantaggi* [*Opjat' Sopen ne isčet vygod*], o quelle testé citate, ma è anche riscontrabile nell'immenso arsenale metaforico, setacciabile nell'assemblaggio caleidoscopico del suo immaginario poetico. Molte e molte sono state le occasioni da parte di Pasternak di accennare nei suoi componimenti a palesi situazioni scaturite da impressioni musicali, figure di musicisti, citazioni di brani più o meno noti. Esempio rimane la lirica *Il rimprovero non ebbe tempo di offuscarsi* [*Uprëk ne uspel potusknet*], scritta nel 1931 per celebrare la memoria di Feliks Michajlovic Blumenfel'd (1863-1931), ottimo compositore, direttore d'orchestra ed eccellente pianista, distintosi fra i primi interpreti della musica di Skrjabin:

[...]
Si spense un grande musicista,
tuo idolo e parente, e con questa
perdita si aprì il tramonto
delle agiatezze e dell'autorità.
[...]
E borbottava la marcia funebre,
e al portone era sparsa la neve,
ed il portale del conservatorio
spaziava col suo funerale civile.
[...]

Ma egli era amato. Nulla
può andar perduto. Ancor meno
la famiglia e l'ingegno. Di lui
son rimasti gli scatti delle composizioni.

A casa tu sollevierai il leggio
e, appena avrai sfiorato i tasti,
il tentativo ti abbaglierà,
e gli farai spiegare tutte le ali.⁵⁶

Ne *L'infanzia* [*Detstvo*], contenuta nel poemetto *L'anno Novcentocinque* [*Devjat'sot pjatj god*, 1925-1926], uno spazio è riservato a Skrjabin:

[...]
squilla un campanello,
voci si avvicinano:
Skrjabin. Oh, dove fuggire
dinanzi ai passi del mio idolo!

Approssimarsi dei giorni festivi:
Quarti d'anno scolastico.
Fine d'un semestre.
Sfavillando col suo interno di corde,
giorni e notti
è aperto lo strumento.
Puoi comporre, se vuoi, sin dal mattino.
I giorni passano.
[...].⁵⁷

E ancora nel 1931 è Skrjabin ad essere il protagonista della poesia intitolata *Finestra, leggio* [*Okno, pjupitr, i, kak, ovra - gi echom*]:

Finestra, leggio e, come di eco i burroni,
di musica son pieni i tappeti. C'è in essi
l'inesprimibile. Qui poté con successo
fiorire nell'esecuzione l'idea dell'autore.

Finestra non a due battenti *alla breve*,
ma più larga, a tre: nel ritmo di tre secondi.
Finestra e cortile e bianchi alberi
e neve e ramoscelli: gruppetti di cinque cande.

Finestra e notte e brina che pulsa
nei rami, nei nodi di vene delle tempie. Finestra
e bosco turchino di linee sospese di note
e cortile. Qui viveva un mio amico. In giorni lontani

di qui guardavo oltre il cerchio della Siberia,
ma l'amico lui stesso era città come Omsk
e Tomsk, era un cerchio di guerra e di tregua
e un cerchio di qualità, lavori e conoscenze.

E spesso spesso, dopo aver meditato la notte su lui,
aspettavo il mattino ai tre battenti della finestra.
E con importuno concerto di morti rumori
il cortile frugava nelle proprie viscere ghiacciate.

Ed io misuravo con una misura sesquialtera
il frantume del destino e della nostra vita,
nell'anima, come nell'infanzia, tornava in una prima
l'esempio ventoso d'un grande cielo.⁵⁸

Gli omaggi a Skrjabin sono un elemento costante sia nei ricordi autobiografici che nelle poesie. Addirittura nelle sue missive, e tra queste quella indirizzata il 30 luglio 1932 all'amico georgiano, il poeta Paolo Javili, il nome di Skrjabin è l'ennesima occasione di ritorno al passato: «Questa città, come tutti coloro che vi ho visto e con tutto ciò che vi ho portato e che ne ho riportato, sarà per me quello che sono stati Chopin, Skrjabin, Marburg, Venezia e Rilke: uno dei capitoli del *Salvacondotto*, che dura per me tutta la vita; uno di quei capitoli che, come sapete, non sono numerosi e, infine, il capitolo che sarà compiuto per

primo. [...] Se le scrivo una lettera dopo l'altra e le distruggo tutte, è proprio perché non è più un tema adatto a una libera corrispondenza, perché sono già prigioniero di quella cerchia di ricordi, perché essa, come direbbe Tician, "mi sta già scrivendo". È diventata per me un'emozione autonoma, trovata bell'e pronta, come una pianta in fiore, ossia capace di nutrirsi di tutto quel che provo e proverò in seguito, e fino a quando non subentrerà un nuovo centro della stessa natura (ossia qualcosa che equivalga a sua volta a Skrjabin, Rilke, Venezia e Tiflis), tutti i succhi del terreno, allargato gradatamente dal decorso del tempo, continueranno a nutrirla.⁵⁹ Ma anche negli anni successivi i destinatari del suo epistolario avranno modo di cogliere l'indelebilità di questo suo cordone ombelicale con la musica, segnata dal «dio» Skrjabin, come risulta in una lettera del 1950 spedita a Nikolaj Durylin: «Enorme influenza su di me hanno avuto, durante la mia infanzia (12-13 anni), persone e movimenti letterari incompatibili — mi sembrava allora — con il mondo di Lev Nikolaev: i simbolisti e perfino quella frazione ovvero quell'attacco di "egocentrismo", che caratterizzavano Skrjabin. Skrjabin da ragazzo era il mio dio».⁶⁰ E in un'altra lettera, ma più tarda (del 1951), questa volta indirizzata a Nina A. Tabidze, anch'ella un'amica georgiana, Boris ancora una volta ribadirà: «Ma quando sarò morto e rimarrà la mia vita, così felice, per la quale sono così grato al cielo, ricca di un sommerso significato concentrato, come un libro, che cosa ci sarà stato in essa di saliente e di fondamentale? L'esempio dell'attività di mio padre, la passione per la musica di A.N. Skrjabin, due o tre note nuove nella mia arte, la notte russa in campagna, la rivoluzione e la Georgia».⁶¹

La figura di Skrjabin è modellata poi su uno dei tanti personaggi presenti nel capolavoro di Pasternak, *Il dottor Živago*, e precisamente in Nikolaj Nikolaevic Vedenjapin, il quale, oltre ad essere lo zio e l'idolo di gioventù di Jurij Živago, il protagonista del romanzo, viene dipinto come un cacciatore di speculazioni filosofiche e un cultore della musica: «Non era possibile riordinare i pensieri: ogni giorno conferenze e rapporti, ora ai corsi femminili superiori, ora alla Società religioso-filosofica, ora alla Croce Rossa e ora al Fondo del comitato di sciopero. Meglio rifugiarsi in Svizzera, in qualche cantone boscoso: con la pace e la chiarezza del lago, cielo e montagne, e quell'aria sonora, come tesa in ascolto, in cui ogni cosa riecheggia».⁶² [...] Non teneva un diario, ma due o tre volte all'anno annotava su un grosso quaderno i pensieri che lo colpivano. Prese il quaderno e cominciò a scrivere con la sua calligrafia grande e chiara. "Tutto il giorno fuori di me per quella stupida della Schlesinger. È venuta di mattina ed è rimasta fino all'ora del pranzo, e per due ore buone mi ha oppresso con la lettura di quelle fanfaluche. Testo poetico del simbolista A. per la sinfonia cosmogonica del compositore B., con gli spiriti dei pianeti, le voci dei quattro elementi, e così via. [...] Queste cosmogonie erano legittime anticamente, quando sulla terra gli uomini erano ancora così radici che non offuscavano la natura. Vagavano i mammoth ed era recente il ricordo dei dinosauri e dei draghi. La natura così evidentemente balzava agli occhi dell'uomo e così aggressiva e palpabile irrompeva addosso a lui che, forse, veramente tutto era ancora pieno di dei. Sono le primissime pagine, l'inizio della cronaca umana».⁶³ In questo passo sono citate alcune idee trasferite da Skrjabin nei suoi taccuini postumi, noti a Pasternak, presumibilmente solo

dopo la morte del compositore, avvenuta nel 1915, nell'edizione a stampa curata nel 1919 da Michail Gersenzon per i «Russkie propilei».⁶⁴

Sempre nel *Dottor Živago* vi è la descrizione di un concerto in casa Gromeko, avvenimento che ricalca il celebre concerto, già illustrato, a cui assistette Pasternak bambino in casa propria: «Il nipote di Kiuj, si rinnovò il mormorio, non appena il pianista ebbe preso posto davanti allo strumento. Il concerto cominciò. Si prevedeva già che la sonata fosse noiosa, lambiccata e cerebrale. Ma questa, oltre a confortare le previsioni, si rivelò anche terribilmente prolissa. Ne discutevano, durante l'intervallo, il critico Kerimbekov e Aleksandr Aleksandrovic. Il primo stroncava la sonata, Aleksandr Aleksandrovic la difendeva. Intorno si fumava, si spostavano rumorosamente le sedie. Poi di nuovo gli sguardi caddero sulla tovaglia stirata che splendeva nella stanza vicina e tutti proposero che il concerto continuasse senza indugio. Il pianista sbirciò verso il pubblico e col capo fece cenno ai suoi accompagnatori di attaccare. Il violinista e Tyskevich brandirono gli archetti. Il trio scoppiò in singhiozzi».⁶⁵ Nonostante Pasternak abbia cercato di troncarsi con la musica nel 1909, risulta che addirittura i suoi primi esperimenti in prosa siano stati concepiti sotto l'influenza della musica. Rimasti completamente sconosciuti fino agli anni Settanta, questi testi iniziati tra il 1909-1910 hanno riservato diverse scoperte. Nel brogliaccio⁶⁶ per uno di essi compaiono personaggi battezzati con i nomi di Mozart, di Salieri, un uso questo che richiama al microdramma di Puskin *Mozart e Salieri*. Tale abbozzo, in cui ai nomi succitati si affianca quello di Relikvimini, sarà riutilizzato da Pasternak nel 1915 per la stesura di una breve novella dal titolo *Il tratto di Apelle [Apellesova certa]*,⁶⁷ in cui ricompare nuovamente Relinquimini, con il nome leggermente variato. Anche nella *Storia di una controttava [Istorija odnoj kontroktavy]*⁶⁸ l'attenzione è concentrata nell'intreccio tragicomico in cui un organista tedesco, di nome Amadeus Knauer, uccide involontariamente l'unico suo figlio durante un'ispirata improvvisazione all'organo, complice il tirante dello strumento che schiaccia il povero figliolo. Salvata da Evgenij Pasternak nel mezzo di alcuni rotoli di carta destinati nell'inverno del 1945 ad alimentare il fuoco della stufa di casa, la novella potrebbe essere stata scritta da Pasternak all'indomani del suo ritorno dalla Germania in patria. La figura dell'organista tedesco è infatti reale, essendo esemplata su quella di un vero organista, dotato di molto talento, ascoltato in una chiesa di Berlino, dove Boris insieme al fratello si recava per ascoltare brani inediti e opere bachiane.⁶⁹ È quella di Knauer l'evocazione dell'organista che «suonava dimentico di quanto esisteva al mondo. Le invenzioni si succedevano l'una all'altra. Tra queste una scaturì, nella quale l'intera aristocrazia dei toni alti si trasferiva inaspettata nei bassi. Qui, nella baronia delle nobili ottave, una trionfò, la più forte e la più nobile, e divenne signora del tema che si stava avvicinando all'acme, sviluppando con frenesia un'inaudita, paurosa velocità. Oltrepassò felicemente l'ultimo brano della sequenza; dalla dominante lo separavano ancora alcuni passaggi quando d'improvviso tutta l'invenzione, in un attimo ma irrimediabilmente, si immiserì in modo catastrofico».⁷⁰

L'abilità narrativa dimostrata da Pasternak nel descrivere i più minuti particolari legati alla prassi esecutiva figura anche in *Racconto [Povest]* del 1929, in cui figurano perso-

naggi come Arild «che suonava al pianoforte Schumann e Chopin» e Ipsilon Tre che «comincia a suonare il pianoforte. [...] Ora, prendendo la rincorsa sulla tastiera, abbandona quel che ha fatto e vi ritorna, lo sprofonda nell'oblio e lo restituisce alla memoria».⁷¹ Fra i tanti nomi di musicisti ed esecutori celebri che ricorrono nelle pagine di Pasternak (basti pensare a Schumann, Bach, Berlioz, Brahms, Liszt, Cajkovskij, Wagner, Rubinstein, Blumenfel'd, Beethoven, Satie, Sostakovic, Rebikov, Brandukov, Nevgauz, Marija Judina,⁷² Fejnberg), oltre all'idolatrato Skrjabin, lo scrittore ha dimostrato le sue preferenze soprattutto per Chopin, intorno al quale redasse un breve articolo [Soper], apparso sulla rivista «Leningrad» nel 1945, poi rielaborato nella seconda metà degli anni Cinquanta, nel quale l'autore paragonava Chopin ad un artista realista poiché «la sua creazione è sempre biografica non per egocentrismo, ma perché come gli altri realisti, Chopin guardava alla sua propria esperienza di vita come strumento per conoscere qualsiasi altra vita sulla faccia della terra, e condusse proprio questo genere di esistenza, prodigalmente personale e imprevedibilmente solitario. Lo strumento espressivo principale, il linguaggio, con cui Chopin espresse tutto quanto aveva da dire, fu la sua melodia, la melodia più autentica e più potente di tutte quelle che conosciamo».⁷³ Un'identificazione sincera da parte di Pasternak nella complessa nozione legata al problema che l'arte debba essere la voce della verità e come tale anche la musica.

NOTE

In Russia la maggior parte delle opere di Pasternak è stata raccolta insieme ed edita a stampa in tempi recenti a cura di Evgenij e Elena Pasternak (*Izbrannoe*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1985, 2 voll.). Risale a qualche anno fa anche la prima pubblicazione in URSS del celebre romanzo *Il dottor Ž i v a* (*Doktor Ž i v a*, Moskva, Kniznaja Palata, 1989), curata dal figlio dello scrittore, Evgenij, e da Vadim Borisov. Ma l'edizione complessiva della produzione pasternakiana è contenuta anche nell'ampia edizione delle opere promossa negli Stati Uniti nel 1961, ad un anno dalla scomparsa dell'autore (*Socinenija*, Ann Arbor-Michigan, University of Michigan Press, 1961, 3 voll.: I. *Stichi i poemy 1912-1932*, II. *Proza 1915-1958*, III. *Stichi 1936-1959*). Attualmente, in occasione del centenario della nascita di Pasternak, è stata predisposta in Russia l'edizione completa di tutte le opere di Pasternak, prevista in cinque volumi (*Sobranie socinenij v 5 tomach*, Moskva, Izdatel'stvo Pravda, 1990-), di cui due sono già disponibili. Tra le monografie su Pasternak si vedano le seguenti: C.G. DE MICHELIS, *Pasternak*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; G. SPENDEL, *Invito alla lettura di Pasternak*, Milano, Mursia, 1975; L. FLEISHMAN, *Stat'i o Pasternake*, Bremen, K-Press, 1977; ID., *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, München, Wilhelm Fink, 1981; ID., *Boris Pasternak v tridcatye gody*, Jerusalem, Magnes Press, 1984; E.B. PASTERNAK, *Boris Pasternak: Materialy dlja biografii*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1989.

1. B. PASTERNAK, *Pis'ma k gruzinskim druž'jam* (trad. it. e prima edizione mondiale, *Lettere agli amici georgiani*, raccolte da G. Margvelasvili, trad. di C. Coisson, prefazione di V. Strada, Torino, Einaudi, 1967, p. 84).

2. Cfr. V. STRADA, *Nell'occhio di Ž i v a la rivoluzione*, in *URSS-Russia*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 159-164; dello stesso autore si veda anche *L'Amleto di Boris Pasternak*, in *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 269-276.

3. Le vicende legate alla pubblicazione del *Doktor Ž i v a* sono illustrate dettagliatamente nelle memorie di Ol'ga Ivinskaja, scritte nel 1972 e pubblicate in Occidente nel 1978. Cfr. O. IVINSKAJA, *A Captive of Time*, New York, Doubleday, 1978 (trad. it. *Prigioniero del tempo. La mia vita con Pasternak*, Milano, Bompiani, 1978). Sulla lunga gestazione del romanzo si vedano il volume di V. BORISOV - E. PASTERNAK, *Non ci sarà la morte. Genesi del dottor Ž i v a*, Milano, La casa di Matrona, 1990, e il saggio di D.S. LICHAC'EV, *Considerazioni sul romanzo «Il dottor Ž i v a»* in «Rassegna sovietica», n. 4 (1990), pp. 3-13. Si veda anche il breve articolo di B. ZAJCEV, *Pasternak (Polgoda so dnja konciny)*, in AA.VV., *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Roma, Sansoni, 1962, pp. 729-731.

4. Il *Doktor Ž i v a* avrebbe visto la luce nel suo paese solo nel 1988, dopo l'avvento di Michail Gorbacëv e della «glasnost», ben 28 anni dopo la morte dell'autore, sulle pagine del mensile letterario «Novyj mir», in tre puntate.

5. Traduzione italiana in «Il Dramma», n. 3 (1969).

6. I disegni elaborati da Boris adolescente sono pubblicati in *Den' poezii. 1981*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1981, pp. 160-161.

7. Sulla vita di Leonid Pasternak si veda l'autobiografia intitolata *The Memoirs of Leonid Pasternak*, London, Quartet Books, 1982; inoltre si confronti anche con L. PASTERNAK, *Zapisi raznykh let*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1975.

8. Cfr. D. SILHANKOVA di SIMPLICIO, *Leonid e Boris Pasternak: sui rapporti con le arti figurative del periodo*, in *Mir Iskusstva* (Atti del convegno svoltosi il 22/23 aprile 1982 a Torino), Roma, Edizioni E/O, 1984, pp. 141-150.

9. Si veda in C. BARNES, *Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple*, in «Tempo», n. 121 (1977), pp. 13-25: 13. Pasternak strinse con Marina Cvetaeva intensi rapporti d'amicizia, documentati da numerose vicende epistolari. In una sua lettera la Cvetaeva, parlando a Pasternak di sua madre, scriveva che era «di sangue principesco polacco, allieva di R u b i n s, dotata di raro talento musica». A sua volta Pasternak così replicava: «La mia a dodici anni ha suonato un concerto e, se non sbaglio, era R u b i n s a dirigere. O forse era solo presente al concerto, al conservatorio di Pietroburgo. Ma non è questo il punto. Quando finì di suonare, lui prese in braccio la bambina, la sollevò sopra dell'orchestra, la baciò molte volte e poi, rivolgendosi alla sala (era una prova, il pubblico era formato da musicisti), disse: «Ecco come bisogna suonare». Da ragazza si chiamava Kaufman, era allieva di Lešetickij. Oggi è viva. Io ho preso da lei. E' la personificazione della modestia, non le è rimasto nulla dell'*enfant prodige*, ha dato tutto al marito, ai figli, a noi. [...] Quando poi siamo nati noi figli, mamma non ha più dato concerti». La lettera succitata è contenuta in M. CVETAEVA - B. PASTERNAK - R.M. RILKE, *Pis'ma Ceta 1926 goda* (trad. it. e prima edizione mondiale, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, a cura di K. Azadovskij, El. e Ev. Pasternak, S. Vitale, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 30-31). La Cvetaeva dedicò alla seconda moglie di Skrjabin, Tat'jana de Schloezer, alcuni versi del ciclo *Insomnia*, cfr. A. EFRON - B. PASTERNAK, *Le tue lettere hanno occhi. Lettere 1948-1957*, trad. it. di C. Sugliano e B. Mozzone, Milano, Rosellina Archinto, 1987, p. 112. Si veda inoltre il saggio di C. PALMER, *A note on Skryabin and Pasternak*, in «The Musical Times», CXIII/1547 (1972), pp. 28-30.

10. B. PASTERNAK, *Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennykh russkikh prozajkov*, a cura di V. Lidin, Moskva, «Sovremennye problemy», N.A. Stolar, 1926, p. 227.

11. B. PASTERNAK, *Vstupitel'nyj očerk k knige izbrannykh stichotvorenij [Saggio introduttivo al libro di poesie scelte]*, apparso per la prima volta in URSS in lingua georgiana in «Mnatobi», novembre-dicembre 1956. L'autobiografia, scritta in realtà come prefazione ad un libro di versi che non poté essere stampato per le note vicende legate al *Doktor Ž i v a*, fu pubblicata in Italia nel 1958 con il titolo di *Autobiografia* (Cfr. in B. PASTERNAK, *Autobiografia e nuovi versi*, trad. it. a cura di S. D'Angelo, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 11-109: 15-17). In russo apparve con il titolo *Ljudi i položenija*, in «Novyj mir», n. 1 (1967).

12. Per ciò che concerne l'edizione russa della produzione poetica pasternakiana il riferimento è sottinteso al recente volume B. PASTERNAK, *Stichotvorenija i poemy. Pervody*, a cura di L. A. Ozerova, Moskva, Izdatel'stvo «Pravda», 1990. Di volta in volta per ciascuna poesia sarà indicata, per maggiore comodità del lettore, solamente l'edizione italiana pubblicata in B. PASTERNAK, *Poesie*, a cura di A.M. Ripellino, Torino, Einaudi, [1957, prima edizione] 1992, con prefazione di C.G. De Michelis, p. 59. Una silloge poetica è stata pubblicata in italiano con il titolo *Poesie d'amore*, a cura di E. Evtusenko, trad. it. di E. Pascucci, Roma, Newton Compton, 1990.

13. In «Voprosy literatury», n. 9 (1972), p. 144. La traduzione della lettera è contenuta in B. PASTERNAK, *Epistolario inedito. 1912-1956*, a cura di M. d'Anna Fracassi, con prefazione di E.V. Pasternak, Roma, Napoleone, 1973, pp. 27-31: 27-28.

14. Cfr. B. PASTERNAK, *Autobiografia*, trad. it. di S. D'Angelo, Milano, Feltrinelli, 1990³, pp. 25. Altre importanti conferme ci sono giunte in proposito dal fratello di Pasternak, Aleksandr A. PASTERNAK, Skrjabin: Summer 1903 and After, in «The Musical Times», CXIII/1558 (1972), pp. 1169-1174.

15. Ivi, p. 26.

16. Ivi, p. 27.

17. G.A. PRIBEGINA, *Moskovskaja konservatorija. K 125-letiju so dnja osnova-nija*, Moskva, Muzyka, 1991, p. 50.

18. B. PASTERNAK, *Ochran'naja gramota*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, 1931 (trad. it. *Il salvacondotta*, a cura di G. Crino [pseudonimo di G. Kraisky], prima edizione Roma, Editori Riuniti, 1962; ristampa Firenze, Passigli Editori, 1990, p. 20). *Il salvacondotta* in realtà apparve dapprima a puntate, tra il 1928 e il 1931, sulle riviste «Zvezda», «Krasnaja nov'» e «Literaturnaja gazeta».

19. Cfr. B. PASTERNAK, *Autobiografia*, cit., pp. 27-28.
20. Ivi, p. 28-30.
21. Cfr. *Den' poezii. 1981*, cit., p. 161.
22. Cfr. in «The Sunday Times», 2 gennaio 1977.
23. Le prime registrazioni della *Sonata* e del *Preludio* in Sol diesis minore comparvero in vinile (FSM 53210) nel 1980 a cura della pianista francese Annie Gicquel. Recentemente sono state riversate su CD (FSM FCD 91001). Accanto a questa incisione è disponibile quella della sola *Sonata* registrata magistralmente da Carlo Levi Minzi nel 1990, sempre su CD per l'etichetta milanese Concerto.
24. Il *Preludio* in questione è riprodotto quale appendice nell'articolo di C. BARNES, *Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple*, cit., pp. 20-25. Inoltre è riportato anche all'interno del saggio di M. DEPPERMAN, *Russland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch*, in *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, «Musik-Konzepte», 37/38, luglio 1984, vol. II, pp. 61-106: 97-101.
25. Cfr. B. PASTERNAK, *Sonata*, a cura di N. Bogoslovskij, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1979.
26. Pasternak incontrò Genrich Neigauz [Neuhaus] per la prima volta a Irpen', poco fuori Kiev, nell'estate del 1930. Tramite il celebre pianista, Pasternak si riaccostò alla musica. Fu sempre ad Irpen' che Pasternak, già sposato con Evgenija Vladimirovna Lur'e, conobbe Zinaida Nikolaevna Eremeeva, allora moglie di Neigauz. Quella che poteva apparire un'avventura sentimentale burrascosa sfociò l'anno seguente in matrimonio. Qualche anno dopo l'ex- moglie di Pasternak, Evgenija, avrebbe sposato a sua volta, in seconde nozze, lo stesso Neigauz. Di Neigauz importante documento della sua arte interpretativa e didattica resta il volume *Ob iskusstvo fortep'jannoy igry*, Moskva, VAAP Bol'shaja Bronnaja, 1982 (trad. it. *L'arte del pianoforte*, a cura di V. Voskobojnikov, Milano, Rusconi, 1985).
27. Cfr. B. PASTERNAK, *Autobiografia*, cit., pp. 30-31.
28. Cfr. B. PASTERNAK, *Il salvacondotto*, cit., p. 16.
29. Cfr. B. PASTERNAK, *Autobiografia*, cit., pp. 31-32.
30. Cfr. B. PASTERNAK, *Il salvacondotto*, cit., p. 21.
31. Ivi, p. 24.
32. Cfr. B. PASTERNAK, *Autobiografia*, cit., pp. 51-52.
33. Alcune sue esecuzioni sono contenute nel CD *Scriabine and the Scriabinians* [Le Chant du Monde - Saison Russe LDC 288032 CM 201] e nei seguenti dischi stampati in Russia: Melodija M10-42461-2; Melodija R10 01071.
34. Cfr. C. BARNES, *Boris Pasternak, The Musician-Poet and Composer*, in «Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University», n. 1 (1977), pp. 317-335: 332. Nell'*Autobiografia*, cit., p. 54, Pasternak sostiene che «la conferenza prendeva in esame, fondamentalmente, la soggettività delle nostre percezioni, il fatto che ai suoni e ai colori avvertiti dai nostri sensi corrisponde in natura qualcos'altro, l'oscillazione oggettiva di onde sonore e luminose».
35. *Zaum'* è un neologismo creato nel 1913 nell'ambito del futurismo russo. La parola è composta dal prefisso *za* (=oltre, al di là) e dalla radice *um* (=la mente, la ragione). Quindi il suo significato equivale all'espressione verbale dell'oltraterazionale, del transmentale.
36. Cfr. A. BELYI, *Socinenija. Poezija, proza*, a cura di V. Puskunova, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, pp. 273-376.
37. Pittore, illustratore e scenografo (1878-1935).
38. Sul fenomeno del futurismo in Russia si veda V. MARKOV, *Russian Futurism: a History*, Berkeley-Los Angeles, The Regents of the University of California, 1968 (trad. it. *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973).
39. In B. PASTERNAK, *Stichotvorenija i poemy*, cit. pp. 195-199.
40. Ivi, pp. 301-303; la *Seconda ballata* è tradotta in italiano in B. PASTERNAK, *Poesie* cit., pp. 80-81.
41. In B. PASTERNAK, *Stichotvorenija i poemy*, cit., pp. 343-344. *Valzer lacrimoso* in B. PASTERNAK, *Poesie*, cit., pp. 129-130.
42. In B. PASTERNAK, *Stichotvorenija i poemy*, cit., p. 195.
43. Ivi, p. 417.
44. Ivi, pp. 66- 106.
45. Ivi, pp. 192-193.
46. Cfr. B. Pasternak, *Poesie*, cit., p. 19.
47. Ivi, p. 87.
48. Ivi, p. 102.
49. Ivi, pp. 103-104.
50. Ivi, pp. 108-109.
51. Ivi, p. 246.
52. Ivi, p. 267.
53. Cfr. B. PASTERNAK, *Il salvacondotto*, cit., p. 20.
54. Cfr. B. PASTERNAK, *Epistolario inedito. 1912-1956*, cit., p. 28.
55. Ivi, p. 69.
56. Cfr. B. PASTERNAK, *Poesie*, cit., pp. 117-119.
57. Ivi, p. 151. Un'altra traduzione italiana de *L'anno Novcentocinque* è contenuta in B. PASTERNAK, *Tutti i poemi*, a cura di B. Meriggi, Milano, Sansoni Accademia, 1968.
58. Ivi, p. 105.
59. Cfr. B. PASTERNAK, *Lettere agli amici georgiani*, cit., p. 5.
60. Cfr. B. PASTERNAK, *Epistolario inedito. 1912-1956*, cit., p. 129-130.
61. Cfr. B. PASTERNAK, *Lettere agli amici georgiani*, cit., p. 102.
62. B. PASTERNAK, *Il dottor Ž'ivž*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1978¹⁰, p. 35.
63. Ivi, p. 38. Nell'accurato saggio di V. BORIS, *Il significato dei nomi nel Dottor Ž'ivž*, in *Filosofia, religione e letteratura in Russia all'inizio del XX secolo*, a cura di V. Strada, Napoli, Guida Editori, pp. 423-437, purtroppo non è contemplata alcuna osservazione intorno al nome di Vedenjapin.
64. Si veda l'edizione italiana degli scritti di A. SKRJABIN, *Appunti e riflessioni*, a cura di M. Girardi (con prefazione di M. Skrjabin), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
65. Cfr. B. PASTERNAK, *Il dottor Ž'ivž*, cit., p. 48.
66. Cfr., A. LJUNGGREN, *Juvenilia B. Pasternaka: 6 fragmentov o Relikvimini*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1984.
67. Cfr. B. PASTERNAK, *Il tratto di Apelle*, in *L'infanzia di Zenja Ljuvers e altri racconti*, trad. it. di C. Coisson, B. Osimo, L. Lamberti, a cura di V. Strada, Milano, Mondadori, 1993, pp. 9-33.
68. Cfr. B. PASTERNAK, *Storia di una controttava e altri racconti*, trad. it. di L. Avirovic Rupeni, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987, pp. 5-44.
69. La testimonianza è accennata nelle memorie del fratello di Boris, Aleksandr Pasternak. Cfr. A. PASTERNAK, *A Vanished Present: The Memoirs of Alexander Pasternak*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
70. Cfr. B. PASTERNAK, *Storia di una controttava*, cit., pp. 6-7.
71. Cfr. B. PASTERNAK, *Racconto*, in *L'infanzia di Zenja Ljuvers e altri racconti*, cit., pp. 174, 201. Il racconto è stato tradotto anche con il titolo *L'ultima estate*, a cura di D. Erikeeve e A. Pace, Salerno-Roma, Edizioni Ripostes, 1991.
72. La Judina (1899-1970), allieva di Leonid Nikolaev, pianista di straordinarie possibilità e di qualità espressive singolari, fu grande amica di Neigauz, oltre che di Pasternak. Riferimenti a Marija Judina sono contenuti in B. PASTERNAK, *Perepiska s Ol'goj Frejdenberg* (trad. it. di L.V. Nadai *Le barriere dell'anima. Corrispondenza con Ol'ga Frejdenberg*, Milano, Garzanti, 1987, p. 203, 312, 316-317). Alcune lettere alla cugina Frejdenberg (1890-1955) sono contenute in B. PASTERNAK, *Lettere*, a cura di Ju. Malcev, trad. it. di G. Scandiani, Brescia, Morcelliana, 1983.
73. Cfr. B. PASTERNAK, *Quintessenza. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di C.G. De Michelis, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 89-93: 90.