

MARIA CANDIDA GHIDINI

SANTI, AMLETI E MADDALENE.
L'ENERGIA DEL NOME NEL *DOTTOR ŽIVAGO*
DI BORIS PASTERNAK

Abstract: Beneath an apparently traditional and realistic structure, Boris Pasternak's *opera summa* is a strongly symbolic novel whose plot develops through suggestion and epiphany. The Name is one of the privileged modes which expresses the book's archetypal substance. Pasternak is at ease in the world of onomastics, because he is the interpreter of two great traditions that are intertwined in his person: on the one hand, onomatodoxy, name-worship (*imeslavie*) and the discussions on the Name of God and on the other, the mythological school with its twentieth-century precursors (the Marrism that so much influenced Olga Frejdenberg, Pasternak's cousin to whom he was very close). The paper focuses in particular on Hamlet (a fundamental figure in the Pasternakian imagination), on Saint George (after whom the protagonist Jury Živago is named) and Magdalene, whose reverberation spreads throughout the novel and bridges the gap between the heroine Lara and the poet Marina Cvetaeva.

Keywords: Saints, Hamlets and Magdalenes, the Energy of Name in Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*

Come fu immediatamente colto da Montale, l'opera-summa di Boris Pasternak è un romanzo simbolico che procede per suggestioni ed epifanie sotto un'apparente struttura tradizionale e realista. È naturale, dunque, che l'uso del nome proprio sia una delle modalità privilegiate in cui si esprime la sostanza archetipica del libro.

Pasternak si muove a proprio agio nell'universo onomastico, perché è l'erede e interprete di due grandi tradizioni che in lui si intrecciano: da un lato, l'onomatodossia (*imeslavie*) e le discussioni sul Nome di Dio che infiammano il mondo culturale e religioso dei primi anni del Novecento e, dall'altro, gli eredi della scuola mitologica russa con le sue varianti novecentesche, in particolare la paleosemantica di Nikolaj Marr che tanto influenzò Ol'ga Frejdenberg, cugina di Pasternak e a lui molto vicina.¹ Non presupponendo alcun iato tra coscienza mitica e coscienza moderna, Frejdenberg considera come le metafore moderne, e in genere la letteratura, custodiscano il sostrato antico e arcaico del mito:

¹ EKATERINA VELMEZOVA, *Les lois du sens: la sémantique marriste*, Bern, Peter Lang 2007; NINA PERLINA, *Ol'ga Frejdenberg's works and days*, Bloomington, Slavica Publishers 2002.

Essi [i generi e i motivi letterari, MCG] si sviluppano dalla concezione del mondo della società primitiva, riversata in un certo sistema morfologico: quando il senso di tale concezione scompare, la sua struttura continua a funzionare in un sistema di nuove significazioni. Le cosiddette forme letterarie hanno alle spalle un lungo percorso prima della letteratura.²

Nel *Dottor Živago* Pasternak adotta una serie di strategie narrative incentrate sul nome, usato in tutta la sua dovizia evocativa, sia in modo lineare nella nominazione dei personaggi (Jurij-Georgij), sia comparando come schermo, adombrato in nomi migranti, spesso solo suggeriti o perfino assenti (il caso di Amleto in Jurij, di Maddalena in Lara o di San Giorgio nella poesia *Skazka* [Fiaba]).

Senza alcuna pretesa di esaustività nell'analisi, mi soffermerò su Amleto, figura fondamentale dell'immaginario dell'autore, su San Giorgio, da cui prende il nome il protagonista, e su Maddalena, il cui riverbero traluce in filigrana per tutto il romanzo e getta un ponte tra la sua eroina Lara e la poetessa Marina Cvetaeva.³ Amleto a parte, non è un caso che due dei tre nomi scelti appartengano a santi, perché Pasternak costruisce il suo romanzo come una 'Vita', squarciando la forma tradizionale romanzesca e contaminandola con altri generi (fiaba, cronaca, agiografia, lirica), non a caso proprio allo stesso modo in cui Dostoevskij aveva giocato con il genere romanzesco nei suoi *Fratelli Karamazov*.

La «magnifica eresia». Cenni sull'onomatodossia

Se la cultura moderna sembra fondarsi sulla convenzionalità del segno, a garanzia dell'operazionalità del processo semiotico, la nostalgia di un linguaggio che porti in sé le radici della realtà per natura, e non solo per legge, rimane un fenomeno carsico che pervade tutta la modernità.

Nella Russia del primo Novecento essa emerge nell'*imeslavie*, l'onomatodossia, una «magnifica eresia»⁴ che contemplava il Nome di Dio come una delle manifestazioni della divinità, intravedendovi una riproposizione del rapporto tra essenza ed energie, come era stato formulato dall'esicasmò

² OL'GA FREJDENBERG, *Poetika sjužeta i žanra* [La poetica dell'intreccio e del genere], Moskva, Labirint 1997, p. 109.

³ CATHERINE CIEPIELA, *The same Solitude. Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*, Ithaca, Cornell University Press 2006.

⁴ "E dalla magnifica eresia/ salvarci noi non dobbiamo". Sono versi della lirica di Osip Mandel'stam *I ponyne na Afone* [Anche ora sull'Athos] (1915, OSIP MANDEL'STAM, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* [Opera omnia], vol. I, Moskva, Progress-Plejada 2009, p. 81).

palamita.⁵ Come l'icona, in questa visione il Nome di Dio è un'immagine che non esaurisce né limita la trascendenza divina, ma che partecipa a essa in modo sostanziale. Da qui a considerare sostanziale la relazione che lega *ogni* nome al suo oggetto il passo è breve e sarà fatto da molti, primo tra tutti Pavel Florenskij.⁶

Il giovane Pasternak frequentava i circoli *imeslavcy* presso le edizioni 'Musaget' e quando, molti anni dopo, concepisce *Il dottor Živago*, così ne scrive a un protagonista dell'epoca, Sergej Durylin, un tempo precettore presso la sua famiglia:

Scrivo come un forsennato una grande narrazione in prosa che abbraccia gli anni della nostra vita, dal Musaget fino all'ultima guerra, di nuovo il mondo del *Salvacondotto*, ma senza teorizzazioni, in forma di romanzo, più ampio e più misterioso, con eventi esistenziali e drammi, più prossimo all'essenziale, al mondo di Blok e all'orientamento dei miei versi per Marina.⁷

La coscienza mitica

L'orientamento alla coscienza mitica ha la stessa matrice antimoderna dell'interesse per l'onomatodossia; come accennato, in Pasternak esso si so-

⁵ L'inizio della disputa viene fatto risalire all'apparizione nel 1912 dell'opera dello *starec* Ilarion *Sulle montagne del Caucaso*. Questo libro era stato scritto dal vecchio eremita dopo 21 anni passati in contemplazione ed era costruito come un racconto autobiografico, anche se in sostanza era incentrato sul problema della preghiera, e su quello, ad esso connesso, del Nome di Dio. La questione del Nome viene considerata la riproposizione di una problematica che sta al cuore della teologia della Chiesa Orientale, quella della distinzione tra essenza ed energie, la dottrina di San Gregorio Palamas, che nel XIV secolo aveva elaborato una teologia dell'essenza di Dio, inconoscibile e impartecipabile, quindi assolutamente trascendente, e delle energie che da essa traboccano e che sono dall'uomo coglibili. Questa dinamica essenza-energie, assolutamente non emanazioni neoplatoniche, gerarchicamente poste al di sotto dell'essenza divina, ma di tale essenza perfettamente partecipi, è simboleggiata e realizzata dall'esperienza del Tabor, dove la luce è l'energia irradiata dall'essenza e dove la teofania è completa e perfetta, perché le energie non sono un depotenziamento dell'essenza, ma un suo diverso modo di essere, nella manifestazione di sé, appunto. Sull'*imeslavie* in italiano mi permetto di rimandare al mio *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano, Vita e Pensiero 1997 o, tra i molti studi russi, a SERGEJ CHORUŽIJ, *Opyty iz duchovnoj russkoj tradicii* [Saggi dalla tradizione spirituale russa], Moskva, Parad 2005, in particolare pp. 287-308.

⁶ Una serie di scritti sull'*imeslavie* fa parte di un'opera che Florenskij compose tra il 1922 e il 1923, ma pubblicata postuma, che avrebbe dovuto intitolarsi *Mysl'i jazyk* [Pensiero e linguaggio]. Si veda in particolare *Imeslavie kak filosofskaja predposylka* [L'*imeslavie* come premessa filosofica], ora in PAVEL FLORENSKIJ, *U vodorazdelov mysli* [Agli spartiacque del pensiero], Moskva, Pravda 1990, pp. 281-321.

⁷ Lettera a Durylin del 27 gennaio 1946. BORIS PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 tomach* [Opera omnia in 11 volumi, d'ora in poi PSS], Moskva, Slovo 2003-2005, vol. IX, p. 443.

stanza delle ricerche di Ol'ga Frejdenberg. È ancora tutto da studiare il rapporto tra il complesso di simboli e immagini che sorreggono *Il dottor Živago* con gli studi sugli archetipi e i generi letterari di Ol'ga, cugina di Pasternak e a lui legata da un'amicizia profonda.⁸ Nel 1947 entrambi stavano lavorando a opere per loro fondamentali. Pasternak al romanzo e Ol'ga al grande studio *Obraz i ponjatje* [Immagine e concetto].⁹ Pasternak così commenta il primo abbozzo dell'opera della cugina: «le tre pagine del tuo schema sono una cosa di una tale profondità e una vera e propria svolta, come il Manifesto comunista o una lettera degli apostoli».¹⁰

Nei suoi lavori, Frejdenberg studia il divenire storico di motivi mitologici primordiali che raggruppa in due fondamentali linee, quella solare (il motivo dell'allontanamento e del ritorno) e quella vegetativa, strettamente legata all'eterno avvicinarsi di morte e resurrezione.¹¹ Il nome le lega insieme, le intreccia, appunto:

La legge fondamentale dell'intreccio mitologico e poi folclorico sta nel fatto che il significato espresso nel nome del personaggio, e di conseguenza nella sua essenza metaforica, si sviluppa nell'azione che viene a formare il motivo; l'eroe fa solo ciò di cui lui stesso è la significazione semantica.¹²

È questa la radice dell'orientamento pasternakiano all'archetipo nella costruzione dei personaggi, a partire dal protagonista del romanzo:

Il cognome dell'eroe del romanzo? Non è una storia semplice. Ancora da bambino mi avevano colpito e turbato dei versetti di una preghiera della Chiesa Ortodossa: “Tu sei in verità il Cristo, figlio del Dio vivente [*syn Boga živago, MCG*]. Ripetevo quel versetto e, come fanno i bambini, mettevo la virgola dopo la parola “Dio” [*Boga*]. Ne veniva fuori un misterioso nome di Cristo “Živago”. Non era al Dio vivente che pensavo io, ma al suo nuovo nome, “Živago” che mi era accessibile. Ci è voluta una vita intera per fare di quella sensazione infantile una realtà: chiamare con quel nome

⁸ Sull'argomento si veda BORIS GASPAROV, *Poetika Pasternaka v kul'turno-istoričeskom izmerenii* (B.L. Pasternak i O.M. Frejdenberg) [La poetica di Pasternak nella sua dimensione storico-culturale (B.L. Pasternak e O.M. Frejdenberg)], in *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana* [Miscelanea per il Settantesimo del prof. Ju.M. Lotman], Tartu, Izd. Tartuskogo Universiteta 1992, pp. 366-384. PERLINA, *Izbratel'noe srodstvo: včustvovanie kak osmyslenie duchovnoj istorii v tvorčestve Ol'gi Frejdenberg i Borisa Pasternaka* [Affinità elettiva: l'empatia come risignificazione della storia spirituale nell'opera di Ol'ga Frejdenberg e di Boris Pasternak], «Indiana Slavic Studies», VIII (1996), pp. 71-98.

⁹ FREJDENBERG, *Obraz i ponjatje*, in *Mif i literatura drevnosti* [Il mito e la letteratura dell'antichità], Moskva, Vostočnaja literatura RAN 1978, pp. 126-346.

¹⁰ PASTERNAK, *PSS.*, IX, p. 489.

¹¹ FREJDENBERG, *Poetika sjužeta...*, cit., p. 228.

¹² Ivi, p. 223.

l'eroe del mio romanzo. Ecco la vera storia, quello che sta "sotto" alla scelta. Inoltre, "Živago" è un cognome siberiano sonoro ed espressivo (tipo Mertvago, Veselago). Qui il simbolo coincide con la realtà, non la distrugge, non la contraddice.¹³

Un attributo del Cristo, Figlio del Dio vivente, come richiamato nei Vangeli, diventa così il nome del personaggio, un intellettuale russo del XX secolo. Il fatto che ciò avvenga in modo naturale e senza alcuna forzatura testimonia che, come pensavano gli *imeslavcy*, «il simbolo coincide con la realtà».

Amleto

Amleto è una delle chiavi di lettura per affrontare *Il dottor Živago*, che al suo interno contiene una poesia, la prima scritta dal protagonista, intitolata appunto *Amleto*.¹⁴ Proprio nel 1946, l'anno in cui concepisce il suo romanzo, Pasternak scrive le *Annotazioni alle traduzioni shakespeariane*, nelle quali il principe di Danimarca è descritto come un uomo che sa rinunciare in modo consapevole alla propria volontà, non per pusillanimità, ma perché accetta il proprio destino e con ciò si fa giudice della propria epoca, lavorando per il futuro, a costo di non essere compreso dai contemporanei.¹⁵

¹³ VARLAM ŠALAMOV, *Polnoe sobranie sočinenij v 6 tomach* [Opera omnia in 6 volumi], Moskva, Terra 2005, vol. 4, p. 590. Si veda anche: VADIM BORISOV, *Imja v romane B. Pasternaka Doktor Živago* [Il nome nel romanzo di B. Pasternak 'Il dottor Živago'], in 'Byt' znamenitym ne krasivo' [Esser famosi non è bello], Moskva, Nasledie 1992, pp. 101-109; VALERIJ MAROŠI, *O semantike ličnogo imeni Jurija Živago* [Sulla semantica del nome proprio di Jurij Živago], «Novyj filologičeskij vestnik», XXVII (2013), 4, ora in <https://cyberleninka.ru/article/n/o-semantike-lichnogo-imeni-yuriya-zhivago> (ultimo accesso: 14.01.2020).

¹⁴ *Gamlet* apre il ciclo di poesie di Živago. Essa data 1946, proprio nel momento d'intenso lavoro all'inizio del romanzo, al quale è legata da una serie di legami formali e tematici. Interpretata spesso come riflessione sul proprio rapporto con l'ufficialità sovietica, anch'essa è una sorta di presa su di sé del debito di fronte ai molti periti in quegli anni nel tritacarne staliniano, di fronte a Marina Cvetaeva, ma anche altri, come il regista Mejerchol'd. Nel 1939, proprio su richiesta di quest'ultimo, Pasternak si era dedicato alla traduzione dell'*Amleto*, che questi voleva mettere in scena a Leningrado. Il 18 giugno 1939 Mejerchol'd fu arrestato, il 15 luglio sua moglie Zinaida Rajch barbaramente assassinata. Tuttavia, il 5 novembre 1939 la traduzione venne accettata dal teatro MChAT, e nel giugno 1940 pubblicata. Pasternak ci aveva lavorato febbrilmente, con la paura di essere arrestato. Non è un caso, così, che nel suo saggio sulle traduzioni shakespeariane egli parli di Amleto proprio nei termini del sacrificio e dell'*imitatio Christi*. Amleto (un'immagine stratificata che comprende Pasternak, Živago, l'attore sulla scena, Amleto, Blok che recita Amleto e Cristo nel Getsemani) è l'eroe che prende volontariamente su di sé il proprio destino al servizio della propria epoca. GIUSEPPE GHINI, *La Scrittura e la steppa: esegesi figurale e cultura russa*, Urbino, Quattroventi 1999, pp. 141-175.

¹⁵ «L'Amleto è il dramma di un alto destino, di un atto sublime che viene comandato, di una predestinazione che viene conferita». *Zamečanija k perevodam iz Šekspira* [Annotazioni alle traduzioni

Amleto diventa così esplicitamente una figura cristica e, nella poesia a lui intitolata, è associato a Gesù nell'Orto del Getsemani, lasciato solo dai discepoli che non riescono a vegliare con lui.¹⁶ Amleto è così una figura autobiografica e riflette la situazione del poeta in quegli anni: il 1946, in particolare, vede un inasprimento dell'atmosfera difficile che lo circondava (la famosa *ždanovščina*, gli attacchi contro Achmatova e Zoščenko...), dopo la paradossale calma degli anni della guerra.

Con Amleto, Pasternak riflette così sulla situazione del suo paese, sulla Rivoluzione e sull'intreccio della grande storia con i destini tortuosi degli individui. A modo suo egli riprende l'annosa questione dell'intellettuale Amleto-Don Chisciotte e del suo malato rapporto con la coscienza:

Desiderare coscientemente di addormentarsi è l'insonnia sicura, il tentativo cosciente di avvertire il lavoro della propria digestione è il sicuro disturbo della sua innervazione. La coscienza è un veleno, un mezzo di autointossicazione per il soggetto che ne fa uso su se stesso. La coscienza è una luce che scaturisce all'esterno, la coscienza illumina dinnanzi a noi la strada, così che non incespichiamo. La coscienza sono i fari accesi davanti a una locomotiva in movimento. Provate a rivolgere la loro luce verso l'interno, e avverrà una catastrofe... L'uomo, negli altri uomini, è davvero l'anima dell'uomo.¹⁷

Nel romanzo è veramente descritto il procedere di questa coscienza dall'incoscienza dell'infanzia all'immersione in se stessa della prima giovinezza fino alla conquista della maturità e alla capacità di accendere i suoi fari davanti a sé. E il famoso «The time is out of joint. O, cursed spite,/ That ever I was born to set it right!»,¹⁸ che nel romanzo viene usato proprio per descrivere lo smarrimento del giovane Jurij, non è più il segno di un'esitazione pusillanime, ma piuttosto un'assunzione di responsabilità e

shakespeariane], in PASTERNAK, PSS., V, p. 75; trad. it di C.G. De Michelis, in PASTERNAK, *Quintessenza. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Marsilio, Venezia 1990², p. 106. Si veda anche VLADIMIR POPLAVSKIJ (pod red.), *Gamlet Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii* [L'Amleto di Boris Pasternak: Versioni e varianti della tragedia shakespeariana], Sankt-Peterburg, Letnij sad 2002.

¹⁶ PASTERNAK, *Gamlet* [Amleto], in *Doktor Živago*, Milano, Feltrinelli 1957, p. 532; trad. it. di P. Zveremich, Milano, Feltrinelli 1978¹⁰, p. 408.

¹⁷ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 68; trad. it. cit., p. 57.

¹⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, in *The Oxford Shakespeare. Complete Works*, London, Oxford University Press 1954, p. 878 (L.5). In russo *out of joint* viene reso con *sdvinuto*: PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 64; trad. it cit. p. 54. Nella stessa pagina è raccontata la sua discesa agli inferi, al teatro anatomico tra i cadaveri, dove egli si trova davanti giovani suicidi, fanciulle annegate che egli chiama *rusalki* e che contempla, perché la bellezza del corpo rimane fedele a se stessa nonostante tutto, persino nonostante il sezionamento. Questa contemplazione della 'death by water', non a caso femminile, è un motivo e un riferimento letterario evidentemente lontano da ogni realismo.

un compito, seppur disperato, di fronte alle tragiche vicende del secolo breve e crudele. Nel periodo staliniano la Russia del tempo veniva equiparata alla marcia Danimarca-prigione, e per eludere la censura era comune che il motivo amletico venisse usato per riferirsi alla dimensione storica e politica. Per questo, sia nel testo in prosa, che nella poesia a lui dedicata, Pasternak associa Amleto al tema della città, al suo rombo incessante, al suo essere una collettività misteriosamente percepita dall'io dell'eroe come sé e altro da sé:

La strada che strepita senza tregua giorno e notte, di là dalle pareti di casa, è strettamente legata all'anima contemporanea, come le prime note di un'«*ouverture*» al sipario ancora abbassato, pieno di mistero e in penombra, ma già acceso dalle luci della ribalta. La città che si muove e rumoreggia incessantemente, senza requie, al di là delle porte e delle finestre è per ciascuno di noi la grandiosa introduzione alla vita. È proprio su questa linea che vorrei scrivere della città. Nei quaderni di versi lasciati da Živago non si trovò nessuna poesia di tal genere. Forse la poesia Amleto rientrava in questo gruppo?¹⁹

Non a caso, dunque, le due città presenti nel libro sono intimamente legate al protagonista-Amleto e al suo nome: Jurjatin, trasfigurazione immaginaria di Perm', la città di Jurij, e Mosca, la «sacra città»²⁰ di San Giorgio.

San Giorgio

Živago si chiama Jurij, una variante di Georgij, Egorij. San Giorgio non è solo il cavaliere che ingaggia la battaglia vittoriosa contro il dragone, ma nella tradizione russa è il difensore degli armenti contro i lupi. Combatte vittorioso contro il Male e si prende cura delle creature: come Jurij che, oltre a essere medico, sfollato negli Urali, cura gli animali. Nelle leggende popolari Egorij Chrabryj, il Coraggioso, è legato al ciclo di rinascita della natura e infatti la sua festa ricorre due volte, in autunno e in primavera, a segnare i due momenti della morte e della resurrezione. San Giorgio è un santo che nella tradizione ha particolare commercio con la morte: per tre volte muore, per tre volte ritorna redivivo, proprio come Jurij che nel romanzo si trova tre volte sull'orlo della morte e sempre viene misteriosamente salvato.

La lotta con il dragone ritorna più volte nel libro. Il drago viene evocato nella descrizione di una cascata come una temibile forza ctonia, «terribile tiranno del luogo»; la sua difesa contro i lupi riecheggia nell'episodio di

¹⁹ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 501; trad. it. cit., p. 383.

²⁰ Ivi, p. 531; trad. it. cit., p. 407.

Varykino, dove Jurij li fronteggia da solo, mentre Lara dorme. Drago e lupi raffigurano la medesima oscura forza ostile che minaccia l'eroe e i suoi:

I lupi, cui aveva pensato tutta la giornata, non erano più i lupi sulla neve, al lume della luna: erano diventati il tema dei lupi, una figurazione della forza avversa che si era prefissa di perdere lui e Lara, o di scacciarli da Varykino. Sviluppandosi, l'idea di questa forza ostile aveva raggiunto verso sera un'intensità estrema, come se nella Sut'mà fossero apparse le tracce di un mostro antidiluviano e nel burrone si fosse rintanato un drago favoloso, di mostruosa grandezza, avido del suo sangue e bramoso di Lara.²¹

Da questo tema monta l'impulso lirico della poesia *Skazka*, posta al centro esatto della raccolta di *Živago*, dove si racconta dell'impresa del cavaliere che salva la principessa dalle fauci del dragone. Qui Pasternak procede apofaticamente, perché il nome non viene pronunciato: si riferisce al protagonista dell'impresa con il pronome personale o nomi comuni (egli, cavaliere, cavallerizzo). E infatti l'evocazione di San Giorgio l'Invitto è imperfetta, la fiaba ha un finale sospeso, più che positivo: il torpore prende cavaliere e fanciulla, come spesso *Živago*, il cavaliere sembra essere passivo, quasi che l'impresa sia più del cavallo che sua. Tutto riporta al protagonista del romanzo e al *Georgij*, il ciclo del 1921 che Marina Cvetaeva aveva pubblicato nel 1923 a Berlino, un periodo di intensa vicinanza a Pasternak. Anche qui il cavaliere non era nominato. In Cvetaeva, come in Pasternak, si evita qualsiasi riferimento all'eroismo e si accenna alla debolezza del protagonista, che è come se non realizzasse fino in fondo la sua 'sangiorgità'. È impossibile analizzare in questa sede questi due lunghi componimenti, basti solo citare il metro, in entrambi un sincopato trimetro giambico tipicamente cvetaeviano, insolito invece per Pasternak, o i comuni elementi folclorici, il ricorrere di occhi e ciglia, o le immagini ripetute di ascesa e di mutezza. Questi desolati versi di Cvetaeva potrebbero descrivere benissimo il San Giorgio di Pasternak e il suo fittizio autore, *Živago*: «Invitto,/ Che la Vittoria non ha retto».²²

Maddalena

Come Amleto, Maddalena è un'immagine plurima che, secondo l'autentica logica figurale auerbachiana dell'*et et*, rimanda a più strati semantici.

²¹ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 451; trad. it. cit. p. 345.

²² MARINA CVETAeva, *Sobranie sočinenij v 7 tomach* [Opere in 7 volumi], Moskva, Ellis Lak 1994, vol. II, p. 43; ELENA AJZENŠTEJN, *Vozduch nad šelkom. Neizvestnoe o Cvetaevoj* [L'aria sulla seta. Nuove scoperte su Cvetaeva], Moskva, Ridero 2015, pp. 289-292.

Amleto è l'attore sul palcoscenico, è Blok che interpreta Amleto, è il principe di Danimarca, è Živago, è Cristo e lo stesso autore, così Maddalena si riflette in una moltitudine di figure e immagini: è Lara, è Marina Cvetaeva, la Maddalena, anzi le molte Marie del Vangelo;²³ è probabilmente anche Zinaida Nejgaus, la seconda moglie di Pasternak che aveva avuto una storia di sopraffazione con un uomo più vecchio di lei. Infine, nella sua ipostasi più profonda al di là della superficie autobiografica, è il femminile, principio di apertura e di dono da un lato, ma anche di fisicità pesante, di legame con la materia. E se il Cristo pasternakiano è legato in special modo al Sabato Santo, all'esperienza del Getsemani, momento di passaggio tra la morte e la Risurrezione, la Maddalena in modo carnale e sensibile traghetta lo smarrimento del Sabato verso l'aurora domenicale, nello stupore dell'epifania che sgorga dall'essere chiamati per nome, quando il Cristo risorto esclama: Maria!

La Maddalena è un motivo letterario molto frequentato;²⁴ qui mi limito a ricordare Dostoevskij (il patronimico di Lara è Fedorovna e suo fratello si chiama Rodion) e le Maddalene di Rilke e Cvetaeva con cui Pasternak ha fatto certamente i conti, come ha notato Brodskij.²⁵ A noi interessano in particolare le tre poesie del ciclo *Magdalena* di Cvetaeva (1923),²⁶ perché sono dedicate proprio a Pasternak, che, in una sorta di dolente ufficio funebre per l'amica poeta, ad esse risponde col romanzo intero e, in particolare, con due poesie del ciclo di Živago. Un altro antecedente di entrambi i poeti è sicuramente l'inno di Kassia (IX secolo),²⁷ cantato nella liturgia del Mercoledì Santo che nel romanzo viene citato da Sima, la filosofa amica di Lara.²⁸ La seconda poesia del ciclo pasternakiano risponde direttamente alla terza di Cvetaeva, creando un duetto, dove il movimento di uscita dal Sé, il processo di *kenosis* che rappresenta il significato essenziale del motivo della Maddalena, si con-

²³ GHINI, *La Scrittura e la steppa...*, cit., p. 141.

²⁴ E. DUPERRAY (ed.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne 1989. SUSAN HASKINS, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor*, New York, Harcourt, Brace & Co. 1993; ESTHER DE BOER, *Maria Maddalena. Oltre il mito*, trad. it. di T. Soggin, Torino, Claudiana 2000; JEAN-YVES LELOUP, *Il Vangelo di Maria*, trad. it. di M. P. Persico, Bergamo, Servitium 2007; CARLA RICCI, *Maria Maddalena. Lamata di Gesù nei testi apocrifi*, Torino, Claudiana 2017.

²⁵ IOSIF BRODSKIJ, *Primečanje k komentariju* [Nota su di un commentario], in *Sočinenija* [Opere], Ekaterinburg, U-Faktorija 2003, pp. 767-779. Per qualche mese, nel 1926, poco prima di morire, Rilke era in corrispondenza con Cvetaeva e Pasternak. Si veda MARINA CVETAEVA, BORIS PASTERNAK, RAINER MARIA RILKE, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, trad. it. di G. Spindel, Roma, Editori Riuniti 1994.

²⁶ LIZA KNAPP, *Tsvetaeva's Marine Mary Magdalene*, «The Slavic and East European Journal», XLIII (1999), 4, pp. 597-620.

²⁷ KURT SHERRY, *Kassia the Nun in Context: The Religious Thought of a Ninth-Century Byzantine Monastic*, Piscataway, Gorgias Press 2011.

²⁸ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., pp. 424-425; trad. it. cit, p. 325.

cretizza anche nello scambio per cui la poeta donna s'incarna nella voce del Cristo rivolta alla Maddalena, mentre nei versi del poeta uomo è Maddalena a parlare. Usando entrambi tutti i motivi tradizionalmente legati alla figura della Maddalena, la mirofora, i capelli, le lacrime, ma anche la terra (che Pasternak associa a Cvetaeva, rievocata nell'immagine della Sibilla che richiama un altro ciclo cvetaeviano), i due poeti tuttavia percorrono un cammino diverso. La Maddalena di Cvetaeva è inchiodata di fronte all'amato nel suo darsi e nel tormento che ricorda la propria pesantezza (il demoniaco percorre entrambe le figure), quella di Pasternak invece parte dal demone e dal fato compiuto «per crescere fino alla resurrezione». Lo svuotamento, il vuoto, «il terribile intervallo» dei tre giorni di «terra verminosa» tra la morte e la resurrezione, la mutezza²⁹ e cecità (cecità/ veggenza di Sibilla), la catastrofe descritta (il velo del tempio squarciato) del Sabato hanno un esito e non sono la parola finale. La Maddalena pasternakiana è intimamente legata al miracolo della risurrezione. Come si suggerisce nel romanzo, nel capitolo sul funerale di Živago, infatti, è lei, donna di carne, figura terragna, la prima testimone del Cristo risorto, scambiato non a caso per un giardiniere, custode della terra.³⁰

Pur riportando tutto a una dimensione terrena e soprattutto quotidiana (la Pasqua che si avvicina è evocata come il momento in cui si fanno le pulizie, la mirra si attinge da un secchio!), con i suoi abituali scarti vertiginosi (l'eternità che aspetta come un cliente di prostituta), Pasternak usa immagini più direttamente legate alle Scritture (alabastro, Maestro, velo del tempio, peccato, croce), stratificandole in un fascio complesso di associazioni che ci parlano a un tempo di Marina Cvetaeva, del dono straboccante della poesia e dell'atto d'amore con il loro residuo opaco di peccato e il loro potenziale di redenzione. Ci parlano, sopra ogni cosa, della morte e del suo esito, la Resurrezione.

Biodata: Maria Candida Ghidini insegna Letteratura russa all'Università di Parma. Si è occupata del primo Novecento, con particolare attenzione all'intreccio tra letteratura e filosofia, concentrandosi sulle figure di Gustav Špet e di Vjačeslav Ivanov, a cui ha dedicato numerosi saggi. Ha tradotto, tra l'altro, *L'idiota* di Dostoevskij, curato la sezione russa dell'ultima Garzantina Letteratura e si interessa della ricezione di Shakespeare in Russia (*Figure dell'immaginario europeo. Amleto (e Ofe- lia) in Russia*, Parma 2014). La sua ultima monografia è su Dostoevskij (*Dostoevskij*, Salerno Editore 2017). Dirige la rivista «La torre di Babele».

mariacandida.ghidini@unipr.it

²⁹ Ol'ga Sedakova parla della mutezza come caratteristica della Maddalena in tutti e quattro i Vangeli: OL'GA SEDAKOVA, *Mariny slezy. K poetike liturgičeskogo pesnopenija* [Le lacrime di Maria. Per una poetica dell'innografia liturgica], Duch i litera, Kiev 2017, pp. 115-123.

³⁰ PASTERNAK, *Doktor Živago*, cit., p. 505; trad. it. cit, p. 386.