

Marina Cvetaeva, *Sette poemi*

Giulia De Florio

Esiste, nella poesia, una possibilità
che, se una volta ha ferito
chi la scrive o la legge, non darà
più requie, come un motivo
semi modulato semi tradito
può tormentare una memoria
Franco Fortini

Marina Cvetaeva, *Sette poemi*, trad. it. di P. Ferretti, Torino, Einaudi, 2018.

Le parole di Fortini ben si adattano a chi incontra la poesia di Marina Cvetaeva e ancor di più a chi si cimenta nella titanica impresa di modularla in un'altra lingua.

L'intento di Paola Ferretti, traduttrice e curatrice di *Sette poemi*, è chiaro e dichiarato fin dalla prima riga: «Tracciare una storia di Marina per Poemi» (p. V).

Una storia, quella di Cvetaeva, forzatamente autobiografica, che la ritrae in un preciso momento della sua vita – i primi anni in emigrazione, *dopo* la Russia in cui è nata, *prima* della Russia in cui muore suicida. Una scelta, quella di Ferretti, in cui si possono rintracciare precise costanti poetiche, ma anche un'attenzione, tutta cvetaeviana, alla simbologia numerica, a partire dal *sette*, numero caro e ricorrente nell'opera di Cvetaeva, ma anche di Chlebnikov, Majakovskij e altri.

In fuga da una Mosca irriconoscibile (e fissata nei suoi *Taccuini*, ora accessibili al pubblico italiano grazie alla traduzione di Pina Napolitano), devastata dalla Rivoluzione, dalle guerre, prima mondiale poi civile, e dalla carestia, Cvetaeva inizia il suo vagabondare oltreconfine: Riga, Berlino, Praga, e infine la Francia, percorsa a partire dal suo centro – Parigi – fino a giungere alle periferie e ai sobborghi: St. Gilles-sur-Vie, Bellevue, Meudon. Tra il 1926 e il 1930, tra la Boemia e la Francia, vedono la luce i sette poemi qui presentati, due dei quali in prima traduzione integrale (*Dal mare*, *Poema della scala*). Come osserva correttamente Michael Makin si tratta di «rewritings of familiar inherited 'texts'», rielaborazione di brandelli (onirici o meno) del proprio vissuto personale, trasfigurati in quell'*arte alla luce della coscienza* che dà il titolo a un saggio di Cvetaeva del 1932.

Nell'ottima introduzione Ferretti rintraccia i temi principali, le fonti e i cardini attorno a cui ruotano i poemi di Cvetaeva, tutti da leggere in controluce ad altri scritti del periodo, a partire dal prezioso epistolario. Nel 1926 infatti si snoda la corrispondenza tra Cvetaeva, Rilke e Pasternak (in Italia uscita per Editori Riuniti nel 1994 con il titolo *Il settimo sogno*), testimonianza dell'indissolubile intreccio tra arte e vita e punto nevralgico per definire la poetica dell'assenza che Cvetaeva matura negli anni. Pasternak e Rilke sono anche, insieme a Konstantin Rodzevič – l'«arlecchino» russo con cui nel 1923 Cvetaeva intreccia una delle tante storie amorose – i dedicatari dei poemi, il motivo scatenante della loro scrittura.

Un *corpus* così vasto (nel complesso, oltre duemila versi tradotti) permette di scoprire molte caratteristiche tematiche e formali della poesia di Cvetaeva, prima fra tutte la tendenza alla forma dialogica – mancata – giacché tutto ciò che in Cvetaeva richiederebbe un io e un tu può essere declinato soltanto al negativo, incarnato nel non-incontro amoroso, come nella dilogia (!) di *Poema della montagna* e *Poema della fine*, in *Dal mare* e *Tentativo di stanza* e nel non-essere esistenziale in *Poema della scala*, *Per l'anno nuovo* e *Poema dell'aria*.

A livello formale si svela in tutta la sua possanza la varietà di schemi rimici, di catene paranomasiche e studiate polimetrie, il fitto intreccio di parallelismi e opposizioni sintattiche, le infinite variazioni e parentele etimologiche di cui Cvetaeva è, insieme a Majakovskij e Chlebnikov, maestra indiscussa. Cesellano i versi i molteplici segni interpuntivi, il prediletto *tiré* o trattino lungo, le sottolineature grafiche,

ma anche alcuni pervasivi strumenti stilistici, quali l'enjambement, per Brodskij «autografo» e «impronta digitale» di Cvetaeva.

L'effetto prodotto è spesso quello dell'incantesimo, dell'evocazione della materia verbale piegata al volere dell'autore, ma in cui è ravvisabile sottotraccia, a livello tematico, un percorso nella *materia* ultima del reale, un viaggio nella «bachelardiana poetica degli elementi» (p. VIII) che si muove tra «tentazioni ctonie», «osmosi tra elementi liquidi, solidi e aerei» e «catarsi della vampa».

In questo procedere a spirale, in forma di ripetizioni, precisazioni e amplificazioni, il fine ultimo della trama verbale e sonora dispiegata è più volte ribadito dal poeta stesso: la ricerca di un'essenza realizzata soltanto nella com-presenza di suono, senso e parola («Io scrivo per arrivare all'essenza, per rivelare l'essenza: ecco la cosa fondamentale che posso dire del mio mestiere. E in questo non c'è spazio per il suono al di fuori della parola, per la parola al di fuori del significato; è una tri-unità»¹ in cui al suono spetta il compito di indicare la via, tracciare la strada: «Do ascolto a qualcosa che risuona in me in modo costante ma non uniforme, ora dandomi indicazioni ora dandomi ordini. Quando indica – discuto, quando ingiunge – ubbidisco. [...] Ciò che indica è la via sonora della poesia: sento il motivo, non sento le parole. Cerco le parole»²).

Negato ogni tentativo di lettura confortevole, il poeta invita costantemente il lettore o, per dirla con Mandel'stam, l'*interlocutore*, a riempire i minacciosi spazi bianchi dei versi (quelli che, per Cvetaeva, uccisero Puškin), completandone il senso («*Aspetta: di strofa un minuzzolo: / «della gloria sommerso tempio». / Bene. Sarai tu a finirla*», p. 87), dice Cvetaeva a Boris Pasternak, la «voragine udente», il suo primo orecchio e forse il più emblematico dei suoi non-incontri.

Scomodità spesso scambiata dai contemporanei per complessità fine a se stessa, gusto dell'eccesso, barocchismo – giudizi di fronte ai quali Cvetaeva rimane stupita e affranta: «Per me è una cosa chiara come la luce del sole, è tutto detto. Gli altri sentono solo dei rumori, e per me è offensivo» scrive in una lettera a Pasternak il 10 marzo 1923 a proposito del poema *Vicoletti*.³

¹ M.I. Cvetaeva, lettera a C. Vildrac (1930), in Ead., *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1989, p. 137.

² M.I. Cvetaeva, *Un poeta a proposito della critica*, in Ead., *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1984, pp. 27-28.

³ M.I. Cvetaeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1988, p. 161.

Nella dialettica tra il *bytie* e il *byt*, tra l'esistere – materiale o spirituale che sia – e la quotidianità, si compie la parabola artistica e biografica di Cvetaeva che a sé rimproverava spesso l'incapacità di vivere nel tempo finito e misurabile dell'esperienza umana: «Io non riesco a vivere – e cioè a durare – nei giorni, e ogni giorno vivo fuori di me» confessa a Pasternak. Lo ribadisce anche nel *Poema della fine*: «Luogo invivibile è la vita: / ebraico quartiere» (p. 71), in cui l'ebreo è emblema dell'alterità e del rifiuto e perciò spesso identificato con l'altro paria per eccellenza: il poeta («Nel più cristiano dei mondi, / tutti i poeti sono ebrei!», p. 73).

Senza cedere troppo alla provocazione steineriana per cui la traduzione è «un'esperienza esistenziale», si può però affermare che ogni traduzione è una *durata* che si pone come resistenza attiva alla macina del tempo o, per usare un'immagine cara a Cvetaeva, alla ghiaia dei giorni. Al traduttore, di Cvetaeva in particolare, non sono dati «impossibili mimetismi» (p. XLIII), ma anzi si chiede una visibilità netta e, soprattutto, leale: come ricorda Claudia Zonghetti «chi traduce fa suo (possesso, appropriazione) un testo» e ne deve rivendicare l'autorialità, beninteso «funzionale», in quanto non primigenia, perché di un testo *altro*. Nessuna arroganza, quindi, ma la profonda consapevolezza di arginare il sé in funzione della voce che si tenta di restituire. In questo sforzo Ferretti compie un lavoro corale, da un lato chiamando a testimone gli studi più importanti dedicati a Cvetaeva (Brodskij, Dinega, Etkind, Gasparov, Karlinskij, Revzina e moltissimi altri), dall'altro tenendo a mente e richiamando spesso in nota l'intero universo artistico di Cvetaeva, composto da testi e avantesti, dalle altre liriche, dalle prose, dai taccuini e, soprattutto dall'epistolario, sismografo preciso delle scosse esistenziali e oniriche del poeta.

È un corpo a corpo costante, regolato dalla legge interna della compensazione e dell'equivalenza dove l'aumento sonoro si realizza in punti diversi dall'originale con l'obiettivo di equalizzare le frequenze. In questa prospettiva acquista fondatezza il ricorso ai neologismi («*sottopalpebrali / abissi*», p. 103), ai latinismi (*noli me tangere* per il russo «nedotrogi», p. 104), a sottolineature grafiche, all'insistito gioco di rime interne e paronomastiche, all'impiego marcato dei segni interpuntivi fin laddove manca nell'originale (in particolare nelle parole spezzate dal *tiré*), strategie che nel loro insieme ricordano il diapason sonoro-sintattico originario.

Ferretti si fa guidare ora dal suono ora dal senso, mai perdendo di vista entrambi, arrendendosi a volte alla fulminante brevità di Cvetaeva (che poggia su mono e bisillabi e su una prassi ellittica della frase russa così mal sopportata dalla lingua italiana), ma ricreando con maestria la geometria cvetaeviana di parallelismi, anafore, refrain e conservando il tono apodittico-sentenziale (di derivazione biblica e folklorica) di molti passaggi:

Mi sfogo solo – poi resto muta.
 Mare! *Bella Mugnaia*, riva
 su cui si arena ogni rigo
 – noi pure verremo molati!
 Docenti! Sproloquianti!
 Tettonica: secca di mare,
 tutta. Venire al mondo (scopo –
 moltiplicarsi!) vale arenarsi. (p. 89)

Se ogni traduzione è un tentativo di cucire spazi e tempi lontani («*Giacché – senza soverchio, forbito / parlare – amore è sutura*», p. 67), *Sette poemi* è una riuscita dichiarazione «invece di una lettera», dove ancora una volta riverbera chiara l'eco della poesia e si realizza il sogno impossibile di Marina: farsi aria, puro suono invisibile («*Estinto è l'aere. Firmamento*», p. 183), diventare finalmente parte del silente universo che per il suo amato Majakovskij «dorme, / poggiando sulla zampa / l'enorme orecchio con zecche di stelle». ⁴

⁴ V. Majakovskij, *La nuvola in calzoni: tetrattico*, ed. it. a cura di R. Faccani, Torino, Einaudi, 2012.