Hellenica

Testi e strumenti di letteratura greca
antica, medievale e umanistica

Collana diretta da Enrico V. Maltese

55

International Advisory Board

Eugenio Amato, Federica Ciccolella, Cristophe Cusset, Lowell Edmunds, Marie-Rose Guelfucci, Wolfram Hörandner, John Monfasani, Heinz-Günther Nesselrath, Diether R. Reinsch, Robert W. Wallace

I volumi pubblicati in questa collana sono sottoposti a un processo di peer review *che ne attesta la validità scientifica*

Il trono variopinto

Figure e forme della Dea dell'Amore

a cura di

Luca Bombardieri, Tommaso Braccini, Silvia Romani

Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume realizzato con il contributo finanziario di PRES Euro-mediterraneo, bando 2013, progetto n. P3-1 ("Afrodite dea mediterranea").

© 2014
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
15121 Alessandria, via Rattazzi 47
Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567
E-mail: info@ediorso.it
http: //www.ediorso.it

Redazione informatica e impaginazione: BEAR (www.bibliobear.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-563-5

Nell'ombra di Afrodite
Arianna e Marina Cvetaeva

> Diventava cieca e sorda a tutto ciò che non fosse il manoscritto, in cui letteralmente si conficcava: con la punta della penna e l'acume del pensiero. (…)
> Alle lettere rispondeva senza indugio.
> Se ne riceveva una con la posta del mattino, spesso buttava giù subito in brutta copia la risposta, nel quaderno, come inserendola nel flusso creativo della giornata. Riservava alle lettere lo stesso atteggiamento creativo e quasi la stessa cura che usava componendo.

Così Ariadna "Asja" Sergeevna Efron descrive la figura della madre, la grande poetessa russa Marina Cvetaeva, nella biografia che le dedica, tradotta in italiano nel 2003: *Marina Cvetáeva, mia madre*.[1] Lo sguardo conficcato nelle pagine dei suoi quaderni, una dedizione al lavoro maniacale – *come un operaio alla macchina* – la definirà ancora la figlia; una capacità di astrazione assoluta; un carattere che, per i suoi critici, si colloca al limite di una mitomania patologica. Una personalità capace di infinita tenerezza e attenzione per i poeti e gli intellettuali a cui si sentiva affine, così come di fronte a tutti gli animali. Per lei, come rivela Ariadna, il rapporto epistolare non era un "semplice" scambio di pensieri e di parole, ma una forma d'arte. Detestava il termine *letterato*: per la Cvetaeva, ogni poeta, ogni scrittore, ogni musicista vivo o morto, noto o ignoto, amico, conoscente o sconosciuto era un "tu" a cui rivolgersi, un'anima da abbracciare.

I suoi epistolari, raccolti da Serena Vitale in una splendida edizione italiana, sono fra le pagine più alte della letteratura russa del primo Novecento.[2]

Celebre è la stagione fulminea, trascorsa per la maggior parte in Francia a St-Gilles sur Vie (in Vandea), in cui Marina intesse un legame epistolare intensissimo con Boris Pasternak e con Rainer Maria Rilke. Per quest'ultimo, in particolare, la Cvetaeva concepisce una forma violenta e struggente d'amore che si sprigiona dalla "pancia", ma si nutre prima di tutto dalla reciproca stima e ammirazione. Nell'estate del 1926, la *poetessa* scrive al *poeta* lettere piene di disperazione in cui reclama la sua attenzione: gli chiede un cenno, una risposta all'oceano di parole con cui l'ha investito.

Un ringraziamento speciale va a Roberta Arcelloni, per la generosità con cui mi ha messo a disposizione la sua biblioteca e ha condiviso il suo amore per Marina Cvetaeva.

[1] Efron 2003: 23-25.

[2] Cvetaeva 1988 e Cvetaeva 1989, ma cfr. anche Cvetaeva 1984 per una raccolta di prose e saggi. L'epistolario della Cvetaeva, dove non diversamente indicato, viene riportato nella traduzione italiana di Serena Vitale.

Nel novembre dello stesso anno da Parigi, dal sobborgo di Belvue dove Marina si era stabilita di ritorno dalla Vandea, poche righe lapidarie sul retro di una cartolina: *Caro Rainer! Io vivo qui. Mi ami ancora?* chiudono una storia d'amore intessuta nelle 17 lettere che i due poeti si scambiano nei sette mesi di reciproco invaghimento. Non si incontreranno mai e non ci sarà risposta a quest'ultima missiva. Rilke è già troppo malato per corrispondere all'urgenza emotiva di quella che, in una lettera (la prima) del 3 maggio del 1926, aveva chiamato *cara poetessa*.[3] Si spegnerà per una leucemia fulminante in un sanatorio svizzero, lontano dall'ultimo grande amore della sua vita che gli chiedeva come pegno d'amore un manuale di mitologia greca:

> niente filosofia, semplice e dettagliata; i miti. Da bambina avevo un libro di *Stoll*. Presto uscirà il mio *Teseo* (la prima parte: Teseo e Arianna, un poema drammatico). Ho appena iniziato *Fedra* (il progetto è di una trilogia: Arianna-Fedra-Elena) e mi occorre un libro di mitologia. L'ira di Afrodite – è questo il *Leitmotiv*. (…)
> Regalami i miti di *Stoll*, e con una tua dedica, perché non mi separi *mai* dal libro. Vuoi?[4]

In una lettera datata 4 aprile 1933,[5] indirizzata a Juriij Pavlovič Ivask (1907-1986), scrittore e critico letterario, la Cvetaeva sostiene che: *le fonti di tutta la mia mitologia sono un libro tedesco di Gustav Schwab per la gioventù. O meglio – il materiale (le fonti sono in me: me stessa)*.[6]

Il riferimento di Marina è a un manuale di mitologia per bambini tedeschi di età vittoriana: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, pubblicato una prima volta fra il 1837 e il 1839 e uscito in russo fra il 1912 e il 1916. Schwab aveva tradotto prosatori greci e latini e, per quel che riguarda in particolare il mito di Teseo, si era limitato di fatto a epitomare Plutarco e la sua *Vita di Teseo*.

La citazione di Schwab per altro si accompagna, nella stessa lettera a Ivask, a una presa di distanza netta da una figura carismatica come quella di Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949), uno dei maestri del secondo simbolismo russo, filologo classico, studioso del mondo antico. Eppure proprio a lui la Cvetaeva aveva negli anni '20 dedicato una minuscola raccolta di liriche. Lo smarcamento da Ivanov, che pure è stato uno dei maître à penser più influenti fra i poeti russi post-rivoluzionari, rivela anche l'ostentata esibizione di un'autonomia poetica ed esistenziale e la rivendicazione di una sostanziale originalità di contenuti e di stile.[7]

Quest'annotazione personale sottolinea quella dimensione profonda di autodeterminazione poetica tipica della produzione della Cvetaeva e del suo personaggio:

[3] La lettera si può leggere in traduzione italiana nella raccolta Cvetaeva, Pasternak, Rilke, 1980: 43.
[4] È la lettera del 22 agosto 1926, cfr. Cvetaeva 1989: 67. L'allusione è a Stoll 1960.
[5] Cvetaeva 1989: 170 ss.
[6] Dieci anni prima, in una lettera indirizzata ad Aleksandr Bachrach, scritta la sera tardi, nello stesso periodo in cui stava componendo l'*Arianna*, sostiene di non riuscire a leggere niente oltre i greci e di avere sottomano un *enorme volume tedesco*, a sostegno della sua curiosità per il mito antico (28 agosto 1923), Cvetaeva 1988: 218.
[7] Venclova 1985: 89-109; un profilo essenziale di Ivanov in Rudic 1989.

Marina è un mito per se stessa. Le sue fonti sono la sua vita: del resto la stessa natura dell'epistolario, infinito ma estremamente disciplinato, nutrito da un'energia creatrice del tutto paragonabile a quella che impronta la produzione lirica, mostra perfettamente come sia prima di tutto il personaggio Marina a ispirare la poetessa Cvetaeva. E come, proprio tramite il mito classico, per esempio attraverso il mito di Psyche, mettesse in scena una forma consapevole di mitologizzazione esistenziale.[8]

L'ostentazione di una sorta di orgogliosa naïveté ha spinto uno dei critici più influenti dell'opera cvetaeviana, Karlinsky, a giudicare con severità il rapporto di Marina con le fonti classiche: la poetessa farebbe un utilizzo assai ingenuo e superficiale dei precedenti antichi; molto più disinvolto di quanto si possa immaginare pensando al milieu letterario russo dei primi anni venti del Novecento, nutrito alla fonte della tragedia francese di ispirazione neoclassica (già presente in Russia dal Settecento) e, nel contempo, ricettivo al dettato dei grandi modelli antichi.[9] Ivanov del resto era un profondo conoscitore del mito antico: nel 1922 aveva dedicato a Dioniso un saggio importante (*Dioniso e i culti predionisiaci*); era autore di due tragedie di argomento classico, *Tantalo* (1905) e *Prometeo* (1916), e traduttore di Pindaro, Bacchilide, Alceo, Saffo ed Eschilo. Con lui l'altro grande simbolista, Innokentij Annenskij (1856-1909): filologo classico, traduttore di poesia antica e più in generale occidentale; ad Annenskij si deve la traduzione in russo dell'opera di Euripide e quattro tragedie ispirate a drammi perduti di Sofocle ed Euripide: *Melanippe filosofa* (1901), *Il re Issione* (1902), *Laodamia* (1906) e *Tamira il citaredo* (postumo, 1913) che viene messo in scena dal regista Tairov al Kamernyi teatr ("Teatro da camera") di Mosca nel 1917.[10]

Lo stesso Aleksandr Jakovlevič Tairov (1885-1950), attore, regista e riformatore del teatro russo, qualche anno dopo porterà sul palcoscenico di Mosca un memorabile riallestimento della *Fedra* di Racine (1921). Tairov è fautore di un teatro del meraviglioso e del magico e la sua Fedra ha in realtà ben poco a che fare con il tessuto rappresentativo di Racine. È un personaggio ancestrale, primitivo, barbaro e appassionato.[11]

È probabile che proprio la rilettura di Tairov costituisca una delle principali fonti di ispirazione della Cvetaeva negli anni '20: gli anni del mito classico, gli anni delle tragedie di argomento mitologico: l'*Arianna* e la *Fedra*. I personaggi di Marina sembrano, infatti, scaturire dalle radici più profonde della personalità poetica della loro creatrice: interpretano la loro storia sulla base di un'algebra delle passioni che era già tutta nelle pièces di Tairov. *Non amo la vita come tale: la vita per me comincia ad avere senso – cioè ad acquistare significato e peso – solo trasfigurata, e cioè – nell'arte*: scriveva la Cvetaeva alla fine del 1925 da Parigi (8 rue Rouvet) alla traduttrice e cara amica Anna Tesková, augurandole buon anno.[12]

[8] Il tema dell'importanza del mito di Psyche nell'opera della Cvetaeva viene indagato nel dettaglio da Dinega 2001, ma si veda anche Dinega 2000.
[9] Karlinsky 1985 = 1989: 216 e 217-218.
[10] Un ritratto sintetico ma completo della personalità di Annenskij in Gitin 1989: 197.
[11] Alcune osservazioni illuminanti sul teatro di Tairov in Ripellino 1965: 358.
[12] Cvetaeva 1989: 7.

I personaggi che si muovono nei drammi della Cvetaeva sono in realtà parenti prossimi di un modello più arcaico e ancestrale della *Fedra* di Racine. Contrariamente a quanto sembra pensare Karlinsky e con lui, almeno in questo caso, una commentatrice assai più attenta all'esegesi delle fonti della Cvetaeva, Rose Lafoy,[13] Marina conosceva bene il mondo chiaroscurale degli eroi omerici, come mostra la preghiera, rivolta ad Ariadna Cernova, affinché le vengano inviate le traduzioni di Nikolaj Ivanovič Gnedič (1784-1833) dell'*Iliade* e quella dell'*Odissea* di Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852). In entrambi i casi, si tratta di traduzioni ormai dal sapore antiquario, poco o per nulla interessanti dal punto di vista della fortuna del testo. È importante, tuttavia, che la Cvetaeva si dedicasse alla lettura di Omero, o per lo meno intendesse farlo, proprio nel periodo in cui andava componendo *Arianna* (la lettera è del luglio del 1924), scritta non senza interruzioni fra l'autunno del 1923 e quello del 1924.

Il mondo di Teseo, del resto, l'eroe che sconfigge il Minotauro grazie all'amore di Arianna e finisce per abbandonare la principessa minoica sulle rive di un lido deserto; lo stesso che poi sposerà la sorella di Arianna, Fedra, e manderà a morte il figlio Ippolito, si svelava a Marina in tutta la sua profondità prospettica, proprio a partire dalle fonti antiche: l'*Ippolito* di Euripide era stato ripubblicato in Russia nel 1912, le *Baccanti* nel 1921. Il famoso ditirambo XVII di Bacchilide, in cui un giovanissimo Teseo afferra la sua natura eroica tuffandosi nel mare cretese, restituito alla storia da un ritrovamento papiraceo fortunato, era stato tradotto in russo nel 1918.[14]

Accanto ai manuali per bambini, la Cvetaeva aveva certamente sottomano anche alcuni punti di riferimento fondamentali della letteratura critica: il lavoro di Friedrich Preller, per esempio, e l'opera di Karl Wilhelm Göttling, *Gesammelte Abhandlungen aus den Klassischen Altertum* (1851), entrambi menzionati nelle sue note di lavoro.[15]

In un lettera del 3 dicembre 1924 poi, indirizzata ad Olga Cernova, derubrica a nullità uno dei contributi più straordinari alla storia degli studi sul mistero della psyche greca, il volume di Rohde, *Psyche* (1890-1894):

> (…) mi ha mandato *Psiche* di Rohde. Due volumi (800 pagine), un lavoro accademico *secco, sans génie*. A me, in fin dei conti, interessa *chi* scrive e non di cosa! E qui - nessuno, e non vien fuori Psiche. Un corpo da cui Psiche è volata via - ecco il suo libro. Lo venderei volentieri.[16]

mostrando, con questa critica violenta, di averlo letto. Si deve ricordare ancora l'influenza di Nietzsche, di Hölderlin e dell'adorato Rilke, così che, davvero con qual-

[13] Lafoy 1981.
[14] Pap. 733; l'*editio princeps* è di F.G. Kenyon: *The Poems of Bacchylides*, British Museum, London 1897.
[15] Non v'è traccia invece di un'indicazione più precisa su Preller; non sappiamo quale opera la Cvetaeva avesse sottomano; Ruutu 2007: 10.
[16] Cvetaeva 1988: 271-275.

che difficoltà si può concordare con l'idea che la Cvetaeva arrivasse al suo *periodo classico*, gli anni Venti del Novecento, con la naïveté di una bambina appena uscita dai banchi di scuola. In realtà, come si vedrà meglio con qualche esempio tratto dalla sua *Arianna*, il suo rapporto con il mito non ha nulla di superficiale o di infantile. Su una cosa, tuttavia, è opportuno concordare con i suoi detrattori, con Karlinsky in particolare: è Marina la fonte di questo fraintendimento; è lei stessa a rappresentarsi, nel suo epistolario, come una personalità poetica aliena da un rapporto filologico con i suoi modelli.

Questo accade in parte per quel che è già stato con lucidità sottolineato dalla critica al suo corpus poetico: la lezione degli antichi viene sentita in qualche modo come un fardello, come una prigione soffocante per una personalità poetica che è già mito di se stessa.[17]

In quella che forse è la sua lirica più celebre: *Tentativo di gelosia*, dedicata a un amante che l'ha abbandonata, per esempio la Cvetaeva scriveva:

> Come state con quell'altra –
> più semplice vero? – Un colpo di remo!
> Lungo la linea della costa
> se n'è andato presto il ricordo
>
> di me, isola flottante?
> (…)
> Come state con una donna
> *semplice? Senza* divinità?
> Deposta dal trono la sovrana
> (e da esso disceso),
>
> come state – vi date da fare –
> vi raggrinzite? Vi alzate – come?
> Con il dazio dell'immortale mediocrità
> come ve la cavate, poveretto?[18]

La poetessa abbandonata, l'innamorata raminga ed esule non ha alcun bisogno della lezione degli antichi, per assidersi sul suo trono di divinità. È già avvolta e travolta dal suo personaggio; è *dea*, fin da bambina. Il mito antico sembra, infatti, essere qualcosa che ha, prima di tutto, a che fare con la dimensione dell'infanzia e con quella tonalità di bianco stupore che le si accompagna.

Un'infanzia fra le più narrate di tutta la letteratura russa: così fitta di storie da aver spesso lasciato disorientata la critica che si trova a dover scegliere fra punti di vista "familiari" talvolta dissonanti: le memorie della madre, della sorella Anastasija, della figlia Ariadna, le prose della stessa poetessa e la sua produzione epistolare, nonché qualche riferimento sparso nelle lettere e nei ricordi del padre e della sorellastra Valerja.[19]

[17] Si vedano in particolare Graziadei 1983: 59-72 e Ruutu 2007, *passim*.
[18] *Tentativo di gelosia*, tr. it. di Zveteremich 1979: 165.
[19] La biografia della Cvetaeva è da tempo oggetto di interesse da parte della critica: i due punti

Marina è figlia di Ivan Vladimirovič Cvetaev che, nel 1870, si laurea con una tesi sulla *Germania* di Tacito e si specializza nella decifrazione delle iscrizioni in sannita e in osco (1877), emerse dal manto pietrificato di Pompei. Diventerà poi professore di Letteratura latina (1877) all'Università di Mosca e direttore della sezione di arti e antichità classiche del Museo pubblico e del Museo Rumjancev di Mosca. Nel 1891 sposa in seconde nozze Marija Aleksandrova Mejn, nata nel 1868, molto più giovane del marito.

Una creatura romantica e inquieta, straordinaria pianista: studia con un'allieva di Nikolaj Rubinstein; dotata per la pittura, amante della letteratura: è proprio la sua impronta a determinare quel *sentimento* appassionato per il mito classico che si alimenta sotto una pelliccia calda nelle sere del durissimo inverno moscovita, nella "Casa ai tre stagni", scenario ideale e rimpianto dell'infanzia della poetessa. Lì Marjia, madre in realtà d'indole austera, accoglie sotto la sua coperta le due figlie, Marina e Asja, e legge loro i poeti dell'antichità e Puškin, Dante, Shakesperare; racconta le storie degli eroi antichi, insegna le lettere dell'alfabeto, evoca Jane Eyre e le leggende nordiche di creature acquatiche innamorate di principi terrestri. *Mia madre si seppellì viva, letteralmente, dentro di noi – per l'eternità*, dirà la poetessa,[20] a indicare quell'incanto speciale, mai più ritrovato: l'istante magico degli "svaghi invernali", sotto la pelliccia a far *kurlyk*, il "verso delle cicogne", come chiamavano in famiglia le serate passate nel nido materno. Marija morirà giovane, per tubercolosi, nel 1906, e Marina dirà, negli anni a venire: "Nella mia vita ho amato tutto con l'addio". Attraverso la filigrana di una madre dalla personalità chiaroscurale e romantica, l'accostamento al mito antico finisce per essere, fin da subito, un'esperienza emotiva ed esistenziale, prima che conoscitiva. Le storie degli antichi eroi le scorrono nelle vene; la vista si nutre delle antichità greco-romane che riempiono le sale museali di cui il padre era sovrintendente.

Marina pensava che i genitori non avessero in realtà mai trovato una sintonia profonda: che Cvetaev avesse sposato la Mejn per cercare di cancellare il ricordo, mai veramente sopito, della prima moglie Varvara Dmitrievna, madre di due dei suoi figli, Valerja e Andreij. "Ci siamo spostati davanti a una tomba" scrive in effetti Marija nel suo diario. A sua volta, lei sembra essersi risolta al matrimonio spinta dal progetto romantico di far da madre ai figli di primo letto. Tuttavia, presto, nonostante quel che credeva Marina, i due trovano una profonda sintonia affettiva, se non sentimentale, nella condivisione di un progetto culturale a forte matrice utopica: quello della creazione di un museo pensato per ospitare le copie delle sculture greco-romane dell'Università di Mosca.

di riferimento fondamentali rimangono Karlinsky 1985 = tr. it. 1989 e Schweitzer 2002 = tr. it. 2006; molto utili anche le introduzioni, le note e i commenti di Serena Vitale all'epistolario e agli scritti (Cvetaeva 1984, 1988, 1989) così come Cvetaeva 2000: una raccolta di lettere alla figlia con un'introduzione di Giovanna Spendel; l'angolatura migliore da cui guardare al mondo di Marina è certamente quella delle memorie della figlia Efron 2003. Si può far riferimento anche alle memorie di Anastasija Cvetaeva, anche se molto discusse per la visione eccessivamente idillica del rapporto fra le due sorelle: Cvetaeva A. 1971.

[20] Schweitzer 2006: 34.

Un'impresa titanica, una fatica di Sisifo, come ebbe a dire lo stesso Ivan Vladimirovič, quando nel 1904 uno sconosciuto dà fuoco a una parte della raccolta.[21] Grazie ad alcuni generosi sponsor, fra cui il suocero di Cvetaev, e a pesanti sacrifici economici della famiglia (Marina e la sorella sentivano parlare del museo come del "gigantesco fratello minore"), lo spazio espositivo aprirà alla fine, con il nome di Museo delle Belle arti Aleksandr III di Mosca, ribattezzato Museo Puškin dopo la rivoluzione. Marjia è già morta purtroppo, ma le due figlie saranno presenti al grandioso *vernissage* il 10 maggio del 1912, alla presenza dello zar Nicola II e della famiglia imperiale. Una lapide sulla facciata del Museo celebra ancor oggi la figura di Ivan Vladimirovič Cvetaev e basta uno sguardo al sito del Museo per comprendere l'importanza della collezione Cvetaev, la sua ricchezza.[22]

La morte della madre segna una cesura, forse la più importante, nella vita della giovanissima Marina: non solo affettiva, ma anche intellettuale. Ora non è più il tempo delle "cicogne": Marina e Asja viaggiano, vedono Parigi; conoscono il primo vero poeta della loro vita, Lev Kobylinskij Ellis: occhi verdi, pelle bianchissima e pizzetto nero, Ellis ha una laurea in economia all'Università di Mosca, ma l'ossessione per il simbolismo ne farà un ramingo, un eccentrico mistico, in un'epoca di eccentrici. La Casa ai tre stagni è, ancora una volta, lo spazio immaginifico e mitopoietico in cui Marina e Asja ascoltano per bocca questa volta di Ellis il racconto di leggende e miti straordinari. All'alba, lo accompagnano fuori casa, per le vie gelide di Mosca, con il solo vestito addosso, perché il padre, nel tentativo di tenerle lontane da una compagnia tanto pericolosa, nasconde loro i cappotti.[23]

È Ellis a favorire la pubblicazione della prima raccolta poetica di Marina, *Album serale* (1910) e sarà sempre lui a presentarle il suo primo amore: Vladimir Nilender, studioso di antichità classiche, traduttore degli inni orfici e dei frammenti di Eraclito. Marina ha diciassette anni; Nilender ventisei. Le farà scoprire il mistero del mito di Orfeo che rimarrà per lungo tempo una delle costanti della sua vita.[24] È il 1909: Marina e Asja sono al centro di un intreccio amoroso che coinvolge anche Ellis e Nilender: promesse di matrimonio, sospiri e passeggiate notturne per Mosca. In questa fase, le due sorelle sembrano respirare all'unisono e amare in coppia.

Lo sguardo, singolare, che Marina ancora quasi bambina proietta sulla prima relazione complessa della sua vita è già una testimonianza di quanto la trama esistenziale sia fin dall'adolescenza intessuta di mito antico. Ne è la prova la lirica *Due al quadrato*, in cui si assiste a un'adesione, non sappiamo quanto involontaria, al *topos* rappresentato dalla relazione fra Arianna e Fedra con Teseo, protagoniste delle pièces tragiche degli anni Venti:

[21] Karlinsky 1989: 18.

[22] www.arts-museum.ru/collections/casts/index.php?lang=en: Tsvetaev Collection of Plaster Cast Reproductions.

[23] Ellis, di cui Cvetaev nutriva grande stima, è in realtà al centro di uno scandalo legato al furto di reperti museali, alcuni provenienti dalle sezioni curate da Cvetaev: quest'ultimo viene per qualche tempo sospeso dal suo incarico per il sospetto, infondato, che fosse connivente con il proposito delittuoso di Ellis. Cfr. Karlinsky 1989: 41.

[24] Schweitzer 2006: 67 per un resoconto dettagliato dell'incontro fra i due; Graziadei 1983.

A lungo i vostri sguardi non hanno saputo
chi delle sorelle è «lei»!
Qui si tacciono tutti i rimproveri, –
siamo in due. È forse colpa vostra?
– È passato!» – «Chi? Quale dei due?»
Ognuna vuol bene a entrambi.[25]

La relazione intricata fra Ellis, Nilender, Marina e Asja termina all'inizio del 1910, ma la Cvetaeva scriverà per Nilender poesie appassionate fino alla fine dell'anno.[26]

L'estate successiva Marina è nella Crimea orientale, a Koktebel', un luogo fuori dal tempo e dallo spazio dove l'amico, poeta simbolista Maximilian Vološin (1877-1932) gestisce con la madre una piccola pensione sulla riva del mare: a Koktebel' la giornata ha un ritmo primitivo, rituale. Il paesaggio è scarno e barbaro: "ampie scale di pietra tra gole rocciose strette su entrambi i lati da dirupi che paiono calcati dai piedi invisibili di Euridice (…) e i gradini che conducono all'Ade".[27] Per Vološin è quella l'antica Cimmeria, il luogo dove Orfeo si era sprofondando in cerca della sua Euridice,[28] dove Odisseo nell'undicesimo canto dell'*Odissea* aveva incontrato le ombre dei morti, dove le Amazzoni si armavano per la guerra.

Per la Cvetaeva, Koktebel' è la seconda casa, dopo la "casa ai tre stagni": le piace la vita semplice che vi si conduce. Gli artisti vengono ospitati nella pensione per un tozzo di pane; l'unico caffè del paese offre ciambelle calde, cioccolata e caffè tartaro anche a chi non può pagare.[29] In quel paesaggio aspro e familiare nel contempo, sulla riva del mare, Marina incontra l'amore che durerà tutta la vita: Sergej Efron, "Seréža". Il ragazzo con gli occhi di acquamarina[30] che le porta in dono una corniola genovese raccolta sulla sabbia, senza sapere che la poetessa aveva confessato poco prima in segreto a Vološin che avrebbe sposato proprio chi le avesse regalato la sua pietra preferita, indovinandola fra mille altre. Ancora negli anni Settanta, la figlia Ariadna custodiva fra le sue cose la pietra di suo padre.

Efron ha due anni meno della Cvetaeva, una famiglia che pare pensata per incantare la poetessa: una madre bellissima e rivoluzionaria, di nobile famiglia, un padre discendente da una famiglia di rabbini. Ha perso tre fratelli in giovanissima età e uno, Kostja, si suicida proprio l'anno prima dell'incontro a Koktebel' con Marina; appresa della morte del figlio, la madre si suicida a sua volta. Così Efron è orfano quando si presenta sulla riva del mare di Crimea, perfetto nei panni del cavaliere medievale: esile come un giunco, due occhi immensi; elegante, nobile d'animo, profondamente onesto.[31] Destinato a rimanere per Marina sempre giovane, sempre

[25] Traduzione di Serena Vitale.
[26] Karlinsky 1989: 41.
[27] Vološin 1912: 7-11, citato da Schweitzer 2006: 78.
[28] Cfr. Ruutu 2007: 53 per l'idea della Crimea come paesaggio mitico e reale nello stesso tempo e Hasty 1996.
[29] Schweitzer 2006: 78.
[30] Schweitzer 2006: 83.
[31] In una lettera allo scrittore-filosofo Vasilij Rozanov (1856-1919), Marina definisce così Efron,

un po' figlio, sempre paredro della personalità poetica della sua compagna. Prova una sconfinata ammirazione per la genialità del suo estro poetico; dipende da lei in tutto e per tutto e così sarà fino alla fine, dopo l'emigrazione a Berlino, a Praga, a Parigi; dopo il ritorno in Russia. Attraverso la militanza nell'Armata bianca di lui; il cambiamento di rotta politica, l'attività di controspionaggio, forse l'ingresso nella polizia segreta, NKVD, del KKB e la fine, terribile di entrambi: Efron verrà fucilato nel 1941 nella prigione di Butyrki; la Cvetaeva si era tolta la vita pochi mesi prima, alla fine di agosto, impiccandosi, stremata dalla miseria e dalle privazioni, dopo aver inutilmente chiesto di essere assunta come lavapiatti a Elabuga (nel Tartastan), dove era approdata con il figlio Georgij, "Mur", in fuga dall'invasione delle truppe tedesche nel territorio sovietico all'inizio dell'estate di quell'anno.

Nei primi anni, tuttavia, a Koktebel' e a Mosca, la vita sembra bellissima: Marina e Sergeij si sposano subito, nel gennaio del 1912, e in settembre la poetessa dà alla luce Ariadna, Alja:[32] la figlia avuta da quasi bambina (ha solo vent'anni quando la partorisce), a cui la legherà un amore profondissimo. Nel suo diario, pochi giorni dopo la nascita di Alja, scrive:

> Jalta, 30 settembre 1913, lunedì
>
> La chiamai Ariadna, contro la volontà di che ama i nomi russi, contro il papà, che ama i nomi semplici (…), contro gli amici che trovano questo nome "salottiero". (…)
> La chiamai così per il romanticismo e per la presunzione che guidano la mia vita.
> Arianna. Suona in modo impegnativo!
> Proprio per questo.[33]

Ancora una volta un'esplicita adesione al mito antico, un altro nodo intrecciato stretto a unire la biografia romantica di Marina a quella dell'eroina che, come lei, aveva amato per tutta la vita un giovane esile come un giunco approdato sulle spiagge di Cnosso in un mattino d'estate. Efron è, per Marina, il suo Teseo. Molti anni dopo, nel 1938, riordinando il suo archivio, Marina rinnoverà la promessa formulata vent'anni prima, all'inizio della sua vita con Serëža: *Allora io vi seguirò come un cane*.[34] Nei giorni felici a Koktebel' il giuramento appare come una promessa in-

poco tempo dopo averlo sposato: *In Serëža c'è una mescolanza – una splendida mescolanza – di due sangui: ebreo e russo. È straordinariamente dotato, nobile, intelligente. Per anima, modi, viso, è tutto sua madre. e sua madre era una donna bellissima e un'eroina.* (…) *Serëža io lo amo infinitamente e per sempre*; Cvetaeva 1988: 23.

[32] Ariadna nasce il 5 settembre del 1912; il padre della Cvetaeva Ivan muore il 30 agosto del 1913, mentre la famiglia è a Koktebel'.

[33] Il diario si compone di un quadernino sottile di tredici pagine, conservato fino alla morte della poetessa al Museo letterario dello stato di Mosca. Per ogni indicazione utile, si rimanda a Cvetaeva 2000, che contiene estratti dal diario della poetessa, la corrispondenza con la figlia (anche nel periodo in cui quest'ultima fu imprigionata) e altre lettere molto significative per inquadrare non solo il rapporto fra Marina e Ariadna, ma anche l'ultimo anno di vita della Cvetaeva; la citazione dal diario è a p. 18 del volume; cfr. anche Weeks 1990: 568-584.

[34] Il breve giuramento, datato 17 giugno 1938, è annotato a margine del manoscritto *Ottobre*

genua e dolce; negli anni a venire sarà il sugello della storia con Efron e degli anni passati a inseguire, così come Arianna, un eroe guerriero.[35] Del resto anche Arianna sembrava sulla spiaggia di Nasso del tutto disponibile a un futuro umiliante, da schiava, pur di poter rimanere a fianco al suo Teseo.[36]

Naxos - scheletro delle mie ali![37]

Il 28 novembre del 1928, Marina scriveva all'amica Anna Tesková:

> Il mio *Teseo* è stato concepito come una trilogia: *Arianna-Fedra-Elena*, ma per scaramanzia non l'ho annunciato: per farlo dovrò almeno aver completato due parti. Sapete che a Teseo toccarono in sorte tutte le donne?, tutte – per sempre: Arianna (l'anima), Antiope (l'amazzone), Fedra (la passione), Elena (la bellezza). Elena di Troia. Il settantenne Teseo la rapì quand'era una bambina di sette anni e a causa sua morì. Quanti amori, e *tutti* sfortunati. L'ultimo fu il peggiore di tutti, perché amava una bambola (…)
> A proposito di Rilke: il 29 del prossimo dicembre sarà un anno dalla sua morte.[38]

Il riferimento è al dramma *Arianna*, composto a Praga fra la fine estate del 1923 e l'autunno del 1924, concepito come primo capitolo di una trilogia dedicata all'ira di Afrodite (*Gnev Afrodity*),[39] dedicata alla/alle relazioni problematiche di Teseo con le donne e allo scatenarsi, conseguente, dell'ira della divinità. Viene completato in coincidenza con la conclusione di un'appassionata storia d'amore, forse la più viscerale, di Marina con Konstantin Boleslavič Rodzevič (1885-1987), membro della flotta rossa, poi fatto prigioniero dai bianchi e miracolosamente liberato. I giudizi di chi lo conobbe all'epoca non sono certo lusinghieri: viene ritratto come un uomo da nulla, un Casanova furbetto; anche Efron, che lo incrocia all'università, ha per lui parole di biasimo e proprio la relazione, non celata, di sua moglie con un uomo che lui disprezza finisce per scavare un solco profondo fra i due sposi. In realtà, Ariadna Efron nelle sue memorie lo ricorda come un uomo gentile e spiritoso, molto rispettoso della memoria della Cvetaeva. In effetti Rodzevič, che ha vissuto quasi cent'anni, fa in tempo a combattere in Spagna nelle Brigate internazionali e viene internato in un lager nazista come membro della Resistenza: è forse, quindi, qualcosa di più che un inetto. Negli anni Sessanta del secolo scorso fa giungere a Mosca tutto il materiale che testimoniava la sua relazione con Marina: lettere, poesie, libri perché potessero arricchire l'archivio della poetessa. Molte fra le liriche

nel vagone ed è riprodotto in italiano nell'introduzione di Giovanna Spendel a Cvetaeva 2000: 10.

[35] Lafoy 1981: 204.

[36] Catullo 64, vv. 160-163; Nonno *Dionisiache* 47, vv. 390-395.

[37] Dalla tragedia *Arianna* (IV, v. 1536), nella traduzione di Luisa de Nardis.

[38] Cvetaeva 1989: 96.

[39] Così viene citata solo nella lettera dell'agosto del 1926, indirizzata a Rilke.

composte nell'ultimo scorcio del 1923 sono a lui dedicate, in particolare i celebri *Poema della montagna* e *Poema della fine*: fra i vertici più alti della poesia della Cvetaeva.

Arianna sarà pubblicata con il titolo *Teseo* nel 1927 a Parigi sul secondo numero della rivista Versty, un giornale dell'emigrazione russa che aveva fra i suoi direttori anche Efron;[40] solo nel 1940, un anno prima della morte, la Cvetaeva la intitolerà, definitivamente, *Arianna*. Originariamente doveva rappresentare il primo capitolo di una storia tripartita: una donna, una tragedia per ciascuna delle tre età di Teseo: giovinezza (Arianna), maturità (Fedra), vecchiaia (Elena).

La seconda tragedia, *Fedra*, viene terminata a Parigi nel 1927 e pubblicata sulla rivista Sovremennye zapiski l'anno dopo, ma il progetto complessivo della trilogia non verrà mai portato a termine, con ogni probabilità a causa delle feroci critiche degli *émigrés* russi a Parigi che attaccarono pesantemente *Fedra* e non degnarono di alcun interesse la pubblicazione della grande *Arianna*. Il terzo capitolo della trilogia, *Elena*, non venne mai scritto.[41]

La colpa originaria di Teseo è appunto quella di aver abbandonato Arianna: atto scellerato destinato a provocare l'ira di Afrodite, il motore apparente dell'azione di *Arianna*. Nel secondo dramma, *Fedra*, la presenza della divinità e la sua funzione nell'economia dell'azione si faranno più pallide, quasi accessorie. Nella pièce dedicata a colei che di fatto rappresentò l'amore di Teseo giovane, l'azione si sviluppa in cinque atti (saranno solo quattro quelli di Fedra), con un sostanziale rispetto delle unità aristoteliche di tempo e luogo, seppur limitato ai singoli quadri: il primo si intitola "Lo straniero" ed è ambientato ad Atene, nella piazza antistante il palazzo regale; il secondo, "Teseo presso Minosse", è collocato a Cnosso e la sua stesura viene interrotta dalla composizione del *Poema della montagna* e del *Poema della fine*; il terzo è "Il labirinto", tutto ospitato di fronte all'ingresso del labirinto; il quarto, "Naxos", è una lunga sticomitia fra Bacco e Teseo intorno alla roccia di Nasso sulla quale riposa Arianna addormentata; il quinto "La vela" rappresenta la chiusura del cerchio: siamo di nuovo nella piazza davanti al palazzo di Egeo; è l'ottobre del 1924.

Gli anni in cui vengono composti i drammi classici della Cvetaeva, così come alcune delle sue liriche più celebri, sono l'età mitologica o meglio l'epoca in cui più che in altri momenti è visibile nell'ordito della sua poesia la presenza, a tratti ingombrante, dei protagonisti del mito antico. Non tutti, però; molti dei personaggi che, inizialmente, Marina voleva collocare sul suo palcoscenico ideale: la Sibilla, Medea, Pasifae, il Minotauro, vengono eliminati nella stesura definitiva delle tragedie, in virtù di una scarnificazione del mito che procede per grandi coppie di opposti o di identici.[42]

Sullo sfondo il tessuto biografico della poetessa che è, sempre, il vero *Leitmotiv* dell'azione. Se il progetto per la trilogia, infatti, viene impostato già nel 1923 con la

[40] La rivista chiude i battenti al terzo numero, dopo essersi trasformata in un almanacco annuale.
[41] Karlinsky 1989: 219.
[42] Lafoy 1981: 199.

stesura di *Arianna*, il suo completamento finisce per sovrapporsi o coincidere con il 1926: l'anno segnato dall'amicizia, e dall'intenso epistolario, con Pasternak e Rilke. Marina stessa intuisce, con la lucida chiarezza che era sua tipica, l'importanza mitopoietica di questo rapporto: il carattere straordinario di un legame nutrito dalle lettere e dai libri donati, quando, subito prima di lasciare Mosca per chiudere i suoi giorni nella desolazione di cui già si è parlato, sceglie di raccogliere il materiale documentario (libri, lettere, poesie, fotografie) in un pacchetto, che lascerà in custodia a Aleksandra Petrovna Rjabinina (1897-1977), direttrice della redazione delle letteratura dei popoli URSS alle Edizioni letterarie di Stato,[43] con l'esplicita richiesta di preservarne il contenuto per cinquant'anni fino a che: *tutto questo sarà passato, passato del tutto, e i corpi saranno polvere, e l'inchiostro sbiadito*.[44]

È Pasternak a mettere in contatto la Cvetaeva con Rilke, nell'aprile del 1926: *Lei si chiama Marina Ivanovna Cvetaeva e abita a Parigi*, scrive a colui che considera l'incarnazione dello spirito poetico.[45] Seguiranno pochi mesi intensissimi di scambio epistolare che si concluderanno nel dicembre dello stesso anno con la morte di Rilke. Appresa la sua scomparsa, Marina gli indirizza una lunga lettera in tedesco (il cui originale è ora perduto) e scrive parallelamente una missiva a Pasternak, datata 31 dicembre 1926, che si apre con un *Boris! È morto Rainer Maria Rilke*.[46]

Rilke, amico-amante da lontano, fonte di ispirazione è la voce cristallina che si proietta sulla produzione della Cvetaeva di questi anni. È l'esempio, di cui Marina va in cerca, della rifunzionalizzazione del racconto mitico all'interno della biografia di un artista. Il rapporto con Pasternak è molto più complesso e antico: a Pasternak, la Cvetaeva dedica il ciclo *Provoda*, i "Fili del telegrafo":[47] proprio fra questi versi si origina la mitologia cvetaeviana dell'abbandono che si nutre dell'esempio dell'Arianna minoica. L'episodio scatenante è la decisione di Pasternak di lasciare Berlino per la Russia prima del tempo, nel marzo del 1923, rendendo così impossibile l'incontro con Marina che doveva aver luogo di lì a poco.[48] Dalla cancellazione di questo appuntamento, a lungo sognato dalla Cvetaeva, si genera l'impianto immaginifico che impronta le prime liriche di *Provoda*, ma anche, e soprattutto, il dramma *Arianna*, composto proprio a partire dalla fine estate del 1923: Marina *è* Arianna, lasciata sola dal suo Teseo: Pasternak, Rodzevič e, come sempre, Efron.[49]

[43] Cvetaeva, Pasternak, Rilke 1980: VIII.
[44] Cvetaeva 1929: 26-27 e 31.
[45] Cvetaeva, Pasternak, Rilke 1980: 20-21.
[46] Cvetaeva 1989: 68-70, con note.
[47] Il titolo gioca sull'omofonia fra il termine *provoda*: "fili del telegrafo" e *provody*: "concedo"; il ciclo è contenuto all'interno della raccolta *Dopo la Russia*, pubblicata lo stesso anno della *Fedra*. Probabilmente la silloge costituisce il vertice della produzione poetica della Cvetaeva, per quanto sia stata accolta molto tiepidamente dai suoi contemporanei: Karlinsky 1989: 223-224. Sull'eleganza e sulla raffinatezza di questo versificare maturo ha a lungo insistito la critica; cfr. in particolare Kemball 1982: 79-100.
[48] In una lettera del 6 marzo del 1923, Pasternak annuncia la partenza imminente e rimanda l'incontro con la Cvetaeva al 1925, a Weimar.
[49] L'archetipo narrativo rappresentato dal mito di Arianna è destinato a influenzare pesantemen-

Nei primi due carmi della raccolta *Provoda*, datati rispettivamente 17 e 18 marzo 1923, la diserzione di Pasternak viene a coincidere perfettamente con l'abbandono di Teseo[50] e la Cvetaeva veste gli abiti antichi di Arianna per interpretare il gigantismo creativo del lamento, il ruolo della donna *relicta*:

«Tutti piangevano, e se duole il sangue…
Tutti piangevano, e la serpe tra le rose…»
Ma c'era un solo Ippolito per Fedra!
Solo Teseo piangeva Arianna!
(…)
E in cosa sperare se anche l'aria
tutta di te è imbevuta?
Se è Nasso ormai il mio scheletro![51]
E il sangue nelle vene – Stige!

Tutto l'invano è in me! Lo vedo
ad occhi chiusi: senza fondo!
Anche la data mente … «Abbando-
Ma non sono Arianna io, mai
-nata!»[52]

La biografia mitica della figlia di Minosse è, quindi, il terreno fertile su cui si innesta e da cui si sprigiona la storia personale della poetessa che è figlia, anch'essa, di un abbandono, sempre reificato, sempre riproposto da diverse angolature.

Come si evince dalla lettera indirizzata a Juriij Ivask, le fonti dichiarate dalla Cvetaeva per la composizione delle sue pièces classiche sono soltanto un manuale di mitologia per bambini o poco più. I modelli, della *Fedra*, stando a quanto dice a Ivask, ma anche dell'*Arianna*, sono l'essenza stessa della personalità poetica di Marina.

Per questa ragione, per l'orgogliosa presa di distanza dalle fonti, lo abbiamo visto, la Cvetaeva è stata spesso accusata di naïvete. Nulla di ingenuo ha, certamente, l'impianto drammaturgico, che si fonda su una versificazione coriambica, capace di infondere al ritmo scenico una sonorità quasi sinestetica. Questa scelta metrica, del tutto originale (il coriambo era già impiegato nella versificazione tradizionale russa, ma non come metro autonomo), è presente anche nelle liriche della raccolta *Dopo*

te la narrativa femminile novecentesca e la costruzione dell'immagine dell'artista abbandonata che, proprio dalla diserzione dell'amato, tra linfa vitale per la propria creazione artistica: Lipking 1988 con espliciti riferimenti alla Cvetaeva; Ruutu 2007: 79-85; il tema narrativo della fanciulla abbandonata ha i suoi seguaci anche in altri poeti russi dell'età d'argento (a cui anche la Cvetaeva appartiene): per esempio nei due componimenti di Valerij Brjusov, 1873-1924, dedicati ad Arianna (1902 e 1904).

[50] In una lettera da Belvue del 9 febbraio del 1927 la Cvetaeva suggerisce a Pasternak di procurarsi una copia del suo *Teseo* fresco di stampa (Cvetaeva 1989: 73).

[51] La stessa immagine viene ripresa nella tragedia *Arianna* nel finale del IV quadro (v. 1536).

[52] Dalla raccolta *Provoda*, "I fili del telegrafo", 18 marzo 1923, nella traduzione italiana di Serena Vitale (Cvetaeva 1988: 64-65).

la Russia e introduce nella tragedia una cadenza quasi ancestrale, primitiva, al ritmo della quale i protagonisti, creature in realtà profondamente novecentesche, si muovono seguendo una coreografia neoclassica, ispirata al Seicento francese e al Settecento russo.[53]

Se anche Schwab avesse, quindi, offerto davvero il modello, lo scheletro narrativo del dramma, l'*Arianna* della Cvetaeva va davvero molto oltre un esercizio di ripresa poetica e si configura come un esperimento di ibridazione fra esempi letterari e vita, che comprende e ingloba sul piano esistenziale le varianti del mito antico: comprende, non esclude, nonostante l'opinione quasi unanime della critica che stigmatizza l'eccessiva libertà con cui è trattato il tessuto mitico originario.[54]

In realtà, la vicenda di Teseo, in tutta la sua complessità prospettica, è assorbita interamente dalla Cvetaeva con lo stesso procedimento con cui nell'infanzia assimilava le storie degli eroi antichi, raccontate dalla madre sotto una pelliccia calda nella Casa ai tre stagni. A cominciare dal *Leitmotiv* del dramma: la presenza dell'elemento marino, continuamente evocato, nella sua dimensione coloristica e sonora. Il mare è incostante, fluttuante, così come l'animo femminile; il suo moto incessante, il suo brillio scandiscono il fluire dell'azione. Nel primo quadro, un acquaiolo racconta sulla piazza d'Atene la storia della triste processione dei giovani ateniesi che vanno incontro alla morte al centro del labirinto (I, vv. 34 ss.). Le vergini ateniesi destinate al sacrificio sono sette gabbiani sullo specchio delle acque (I, vv. 135-136). Il lamento delle madri che assistono alla partenza dei figli per Creta si leva alto sul mare (I, vv. 16-17); un mare che romba, percosso dalla cadenza regolare dei remi (I, v. 27).

Nelle sue memorie, Ariadna Efron scrive che la madre *del mare non sapeva che farsene, non essendo possibile dominarlo né a piedi né a nuoto. Non poteva limitarsi ad ammirarlo*.[55] La stessa Cvetaeva in una lettera indirizzata a Pasternak del 23 maggio del 1926 proclama *Boris! IO NON AMO IL MARE* (…) *Un mostruoso* piattino. *È* piatto, *Boris!* (…) *Il mare è dittatura*.[56] Eppure proprio in quei giorni, accanto a *Il poema della montagna* e *Il poema della fine*, ecco apparire un componimento marino, dedicato proprio a Pasternak.[57]

Nella stessa epistola, poi, Marina raccoglie conchiglie e piccoli tesori depositati sulla riva dal mare; richiama alla memoria la cadenza infantile di *Petit Navire*, forse ritornando all'età dell'oro di Koktebel' e a quella spiaggia dove aveva incontrato per la prima volta Efron: il principe, sottile come un ramo di salice, le membra come alghe.

[53] Per Karlinsky 1989: 216 ss., la tensione sonora dei drammi classici della Cvetaeva corrisponde in musica all'elaborazione del mito antico di Igor Stravinskij, il cui *Oedipux rex* viene messo in scena nel 1927, preceduto dall'*Arianna a Nasso* (1912), su libretto di H. von Hofmannsthal, eseguita a Stoccarda nel 1912 e a Vienna nel 1916.

[54] Per il rapporto con la tradizione precedente cfr. Lafoy 1981; Makin 1993; Venclova 1985; Ruutu 2007; per il ruolo del coro Kahn 1994: 162-193.

[55] Efron 2003: 20.

[56] Cvetaeva 1989: 29.

[57] Cvetaeva 1989: 36 con note; il componimento farà parte della raccolta *Dopo la Russia.*

Il mare è quindi il paesaggio che meno si confà all'immaginario poetico della Cvetaeva, ma è anche lo scenario reale e mitico del suo incontro con Efron-Teseo. Così come accade ad Arianna, per Marina il mare è una distesa in movimento che non può essere percorsa: *non ci si può camminare*, dice a Pasternak:

> lui si muove e io lo guardo. (…) Capisci, Boris, è sempre la stessa scena, cioè la mia forzata e scontata immobilità. La mia inerzia.[58]

Inerzia contro movimento; immobilità forzata contro distesa invalicabile: sono le stesse parole con cui l'Arianna elegiaca, raccontata da Ovidio nella X *Eroide*, descrive se stessa mentre sulla spiaggia di Nasso invano scruta la distesa marina, sperando che Teseo faccia ritorno. È probabile che la Cvetaeva conoscesse l'elegia latina, per lo meno il ritratto ovidiano della figlia di Minosse.[59] Contemporaneamente sembra ben consapevole di quanto l'elemento marino fosse parte organica dei miti minoici, forse, ma non lo sappiamo per certo, stimolata dalla traduzione russa del ditirambo di Bacchilide XVII dedicato al tuffo marino di Teseo. Comunque sia, nella rifunzionalizzazione semantica dell'immaginario antico, Marina assorbe e potenzia il quadro emotivo dell'Arianna antica, intuendo la tessitura profonda del personaggio mitologico: ridotta all'immobilità, come tante altre creature femminili del mito, mentre il suo compagno si allontana, sul mare.

L'Arianna del ciclo *Provoda*, la Marina delle lettere a Pasternak non sono in verità esattamente sovrapponibili alla protagonista del dramma *Arianna*. Il focus tragico è sugli eventi che precedono l'abbandono sulle spiagge di Nasso: il pesante tributo da versare al re di Creta (I quadro); il confronto di Arianna con il padre Minosse e l'incontro di quest'ultimo con Teseo e dell'eroe con Arianna (II quadro); Arianna di fronte al labirinto, in attesa di conoscere la sorte del suo amato (III quadro).

E poi il IV quadro, sul quale, come testimoniano le memorie, la poetessa torna più di una volta: nel novembre del 1923 per darne un primo schizzo e poi ancora nell'agosto del 1924, quando sta terminando la pièce. Qui, mentre Arianna dorme, viene messo in scena l'agone fra Bacco e Teseo, da cui il dio uscirà vincitore non tanto per la qualità del suo amore per la figlia di Minosse quanto per la promessa d'immortalità, di metamorfosi nel divino che il suo corteggiamento presuppone. Nel IV atto quindi Teseo se ne va, come sempre da quando il mito è stato narrato per la prima volta; il suo abbandono, tuttavia, non discende da una leggerezza crudele, ma da un atto di generosità: se ne va, consapevole di non poter donare ad Arianna nulla che possa paragonarsi all'offerta divina.

Bacco compare soltanto come voce, in armonia con il dettato antico che suggerisce una rappresentazione unicamente sonora delle divinità sulla scena;[60] è, nelle in-

[58] Cvetaeva 1989: 29.
[59] Ruutu 2007: 89.
[60] Ruutu 2007: 14 pensa a una possibile influenza della *La nascita della tragedia* di Nietzsche sulla definizione del personaggio di Bacco; a conferma di quest'intuizione una lettera da Praga del

tenzioni della stessa Cvetaeva, la declinazione maschile di Afrodite[61] e, nel contempo, il doppio immortale di Teseo. Rappresenta, seppur disincarnata, quell'urgenza passionale, che stringe l'eroe in un angolo e lo spinge alla diserzione:

> La giovinezza un veloce coturno
> Non può trattenere. Una vergine,
> Credi, mi contenderai? Un'urna
> con la cenere! (vv. 1398-1401)
>
> Questa vergine è a me predestinata!
> Nei secoli prevista!
> Senza divisione è mia!
> Se la vite è del vignaiolo,
> *Allora* è mia – questa vergine! (vv. 1418-1422)
>
> La *mia* Arianna
> Avrà nuovi sentimenti. (vv. 1457-1458)
>
> La *mia* Arianna
> Avrà nuovi sensi. (vv. 1460-1461)
>
> La *mia* Arianna
> Avrà un nuovo tatto. (vv. 1464-1465)
>
> La *mia* Arianna
> Non avrà questi occhi. (1468-1469)

A Teseo che gli chiede di raccontare ad Arianna al risveglio che non di tradimento si è trattato ma di un gesto d'amore (vv. 1517-1518), Bacco risponde riducendolo al silenzio, cosicché all'eroe non resta che ammettere: *Non c'è altra Arianna, / Se non quella di Bacco* (vv. 1540-1541).[62]

Perché Teseo ha abbandonato Arianna? Nel quarto quadro del dramma della Cvetaeva, la risposta sembra riguardare l'accesso a una dimensione spirituale di immortalità che altrimenti sarebbe preclusa alla sposa di Teseo. L'eroe rinuncia, quindi, all'amore per la caducità connaturata alla sua natura di uomo, per la lontananza dalla sfera del divino. E Arianna può così trasformarsi in dea, dopo essere stata, per tutta la pièce, una declinazione caduca di Afrodite.[63] La risposta non è quindi la stessa che emerge dalle liriche di *Provoda*: nella resa tragica non c'è, come nelle liriche, violenza, non c'è crudeltà, non c'è disamore. Il distacco è, in fondo, un atto di generosità.

In questa lettura dell'evento mitico c'è, com'è stato sottolineato dalla critica, un'impronta di assoluta originalità, in particolare nel confronto fra Teseo e Bacco

29 settembre 1923, indirizzata ad Aleksandr Bachrach, in cui la poetessa chiede all'amico di inviarle *La nascita della tragedia* in tedesco (Cvetaeva 1988: 257).

[61] Lafoy 1981: 218.

[62] La traduzione italiana di tutti i passi dall'*Arianna* è di Luisa de Nardis; i corsivi sono della Cvetaeva così come i capilettera all'inizio di ogni verso.

[63] Lafoy 1981: 204.

che, di fatto, nelle varianti antiche della vicenda non si incontreranno mai. Così come originale è, di certo, questo Teseo "cavaliere medievale" che concede alla sua dama un destino di superiore felicità. Eppure, anche qui, anche nel quadro più "cvetaeviano" della tragedia, è visibile la traccia di un modello antico: se anche Teseo e Bacco nell'Antichità non saranno mai l'uno di fronte all'altro è pur vero che fin dall'*Odissea* fa capolino l'immagine di un Teseo galantuomo che lascia Arianna sull'isola di Nasso, senza "averne goduto"[64] e se ne ritorna ad Atene. Talvolta un sogno lo spinge a lasciare l'amata, prima dell'arrivo del dio.[65] Nella declinazione barocca delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, poi, Dioniso rivolge ad Arianna un discorso per molti versi simile, se non identico, alle parole con cui Bacco ha la meglio su Teseo nella tragedia *Arianna*.[66]

Persino il nodo nevralgico della pièce della cvetaeva: quel binomio indissolubile che lega Afrodite al suo alter ego mortale, Arianna, ha radici antiche: in un boschetto sacro di Amatunte, a Cipro, la dea viene venerata con il nome di Arianna-Afrodite[67] e una statua della divinità viaggia, lontano da Creta, fra le braccia di Arianna, quando quest'ultima fugge abbandonando la famiglia e la patria per il sogno di un futuro con Teseo.[68]

La tragedia della Cvetaeva si chiude con l'epilogo consueto della vicenda mitica: Teseo torna a casa, ma dimentica di cambiare le vele della nave da nere a bianche:

> Vedovo di una vergine divina,
> Prostrato dall'afflizione –
> Ho navigato. Quando la tua luce non ti è cara,
> Il nero all'occhio è caro.
> Ecco perché ho dimenticato di cambiare la vela. (V, vv. 1876-1881)

Egeo si toglie, come sempre, la vita con un salto nel vuoto, mentre il coro dei cittadini ateniesi canta un *threnos* in cui ossessivamente ritorna la presenza del mare (vv. 1670, 1673, 1680, 1685, 1690, 1693, 1701, 1709, 1717, 1725, 1728), chiamato anche *furioso mastello* (v. 1690) e *tino coperto* (v. 1692). Il cerchio si chiude e si torna di fronte al palazzo di Atene, come nel primo quadro; il mare ancora una volta avvolge e invade tutti gli spazi e Teseo pronuncia la sua ultima battuta, mentre il cadavere del padre gli viene portato avvolto dalle alghe: *Ti riconosco, Afrodite!* (v. 1949).

È una rivelazione e una consacrazione al contempo; la dea è sempre stata presente, fin dall'inizio: è lei a orchestrare gli eventi, a creare il copione del dramma. Non una divinità benevola, una protettrice, ma una presenza cupa e vendicativa che finirà per portare l'eroe allo smarrimento ed Egeo alla morte. Nell'*Arianna* Afrodite è come il mare: un umore persistente che permea l'intera vicenda scenica. Non sarà

[64] *Odissea* 11, vv. 321-325.
[65] Diodoro Siculo 5, 51.
[66] Nonno di Panopoli *Dionisiache* 47, vv. 439-441.
[67] Plutarco *Vita di Teseo* 20, 3 ss. = *FGrHist* 757 F 2.
[68] Pausania IX, 40, 3-4.

così per la *Fedra*: il modello rappresentato dall'*Ippolito* euripideo si smarrisce in una pièce molto più artificiale della prima. Afrodite è presente, non potrebbe essere altrimenti, ma è una comparsa accessoria che solo verso la fine, quando Teseo si trova a dover ripercorrere il suo passato, fa un ingresso potente in scena, evocata dalle parole dell'eroe:

> Non gli incantesimi di una vecchia, ma un vecchio colpo
> Del destino. Possono forse gli uomini muovere le montagne?
> *Loro* comandano. Tu? Uno strumento.
> La schiuma d'Ippolito e il sudore di Fedra –
> Non gli intrighi di una vecchia, ma un vecchio conto,
> Una lite ben nota, antica.
> Non c'è colpevole. Tutti sono innocenti.
> E non bruciarti gli occhi, e non strapparti i capelli, –
> Poiché dell'amore fatale di Fedra
> – Di una *sventurata* donna per uno *sventurato* fanciullo –
> Il nome è l'odio di Afrodite
> Per me, per il giardino devastato di Naxos,
> In una nuova forma e in un nuovo modo –
> Ma è punita sempre la stessa vecchia colpa.
> Lampo nuovo, nube vecchia. (IV quadro, vv. 1960-1974).[69]

In *Arianna*, la Cvetaeva pare invece concedere ad Afrodite il ruolo che le spetta, di motore dell'azione. Del resto, su questa strada la indirizzavano le fonti antiche: la dea è a fianco a Teseo fin dall'inizio, invocata come protettrice dell'impresa cretese,[70] presente come un'ombra nel tuffo in mare che lo consacra eroe nel ditirambo XVII di Bacchilide. È fra le braccia di Arianna in forma di piccola statuetta; a lei Teseo dedica la danza del labirinto a Delo prima di tornare a casa.[71] Con Arianna viene infine venerata in un boschetto sacro a Cipro.

Nella resa drammaturgica della Cvetaeva, l'architettura narrativa è, quindi, tutt'altro che banale; non ha nulla di naïf o di infantile. Nel contempo, non è totalmente *altro* dalla lezione antica. Assorbe e muta in esperienza poetico-esistenziale tutti gli elementi fondamentali già presenti nelle fonti greco-latine. Teseo e Arianna paiono quindi discendere dai loro antichi predecessori senza soluzione di continuità; sono anche, tuttavia, profondamente figli del programma poetico della Cvetaeva, figli della sua biografia personale così come l'esistenza di Marina discende da Arianna, dal suo modo di intendere il dolore, dalla sua dimensione di *relicta*, dalla sua terribile fine: abbandonata e, in una delle varianti del mito, persino morta suicida per impiccagione. Come Arianna, Marina è anche ossessionata dall'autorappresentazione; scrive, scrive, talvolta senza una risposta, così come accadeva alla figlia di Minosse: la sua lettera a Teseo, immaginata per lei da Ovidio nella X *Eroide*, è capostipite e modello letterario di ogni eroina abbandonata della letteratura occi-

[69] Anche la traduzione italiana di *Fedra* è a cura di Luisa de Nardis.
[70] Plutarco *Vita di Teseo* 18, 3.
[71] Plutarco *Vita di Teseo* 21, 1-3.

dentale. Marina è proprio lì, nella corrente ininterrotta che porta dalle spiagge di Nasso dell'Arianna di Ovidio alla sua Praga del 1924; la sua eroina non è una caduca rivisitazione del mito, ma una vera e propria reincarnazione nei panni di una poetessa russa, morta suicida nel 1941.

Con la scrittura delle due tragedie, con il ciclo *Provoda* e con alcune delle liriche raccolte in *Dopo la Russia*, si chiude di fatto la stagione classica della produzione poetica della Cvetaeva, ma anche con ogni probabilità il periodo più creativo. L'universo del mito classico appartiene alla maturità poetica, agli anni più produttivi (1922-1925): dopo preferirà dedicarsi alla prosa, in particolare alla saggistica. Così l'esperienza dell'abbandono di Pasternak, la fine della storia con Rodzevič, il distacco da Efron finiranno per approdare sulle spiagge di Nasso e lì rimanere.

Silvia Romani
(Università di Torino)

Bibliografia

Cvetaeva, A., 1971, 1974, 1983, *Vospominanija*, "Memorie", Moskva.

Cvetaeva, M., 1929, *Neskol'ko pisem Rajnera Marija Rilke*, "Alcune lettere di R.M. Rilke", Volja Rossii, 2.

Cvetaeva, M., Pasternak, B., Rilke, R.M., 1980, in K. Azadovskij, E. e Ev. Pasternak (a c. di), S. Vitale (ed. italiana), *Il settimo sogno. Lettere 1926*, Roma.

Cvetaeva, M., 1984, *Il poeta e il tempo*, S. Vitale (a c. di), Milano.

Cvetaeva, M., 1988, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, S. Vitale (a c. di), Milano.

Cvetaeva, M., 1988[2], *Marina Cvetaeva. Dopo la Russia*, S. Vitale (a c. di), Milano.

Cvetaeva, M., 1989, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, S. Vitale (a c. di), Milano.

Cvetaeva, M., 2000, *Alja, piccola ombra. Lettere alla figlia*, G. Spendel (a c. di), Milano.

Dinega, A.W., 2000, *Sexual Transcendence in Tsvetaeva's Poems to Pasternak*, Slavic Review, 59, 3, pp. 547-571.

Dinega, A.W., 2001, *A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, Madison.

Efron, A., 2003, *Marina Cvetáeva, mia madre*, Milano.

Gitin, V., 1989, *Innokentij Annenskij*, in *Storia della letteratura russa*, v. 3.1, Torino.

Graziadei, C., 1983, *L'origine orfico-rituale della poesia di Marina Cvetaeva*, Europa Orientalis, 2, pp. 59-72.

Hasty Peters, O., 1996, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Illinois.

Kahn, A., 1994, *Chorus and Monologue in Marina Tsvetaeva's* Ariadna*: An Analysis of Their Structure, Versification and Themes,* in V. Schweitzer et al. (eds.), *Marina*

Tsvetaeva: One Hundred Years, "Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium, Amherst College, Massachusetts, 1992", Berkeley CA, pp. 162-193.

Karlinsky, S., 1985 = 1989, *Marina Cvetaeva*, Napoli.

Kemball, R., 1982, *Innovatory Features of Tsvetaeva's Lyrical Verse*, in E. Bristol (ed.), *Russian Literature and Criticism*, Berkeley, pp. 79-100.

Lafoy, R., 1981, *Ariane: Tragédie de Marina Cvetaeva traduite et commentée. La résurrection d'un mythe grec dans la poésie dramatique russe au XXe siècle.* Clermont-Ferrand.

Lipking, L., 1988, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago and London.

Makin, M., 1993, *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation*, Oxford.

de Nardis, L., 1990, *Marina Cvetaeva. Fedra*, Roma.

de Nardis, L., 1991, *Marina Cvetaeva. Arianna*, Roma.

Ripellino, A.M., 1965, *Il trucco e l'anima*, Torino.

Rudic, V., 1989, *Vjaceslav Ivanov*, in *Storia della letteratura russa*, v. 3.1, Torino.

Ruutu, H., 2007, *Patterns of Transcendence. Classical Myth in Marina Tsvetaeva's Poetry of the 1920s*, Helsinki.

Schwab, G., 1840, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart.

Schweitzer, V., 2002 = 2006, *Marina Cvetaeva. I giorni e le opere*, Milano.

Stoll, H.W., 1860, *Handbuch der Mythologie der Griechen und Römer. Für Gymnasien*, Leipzig.

Venclova, T., 1985, *On Russian Mythological Tragedy: Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva*, in A. Kodjak et al. (eds.), *Myth in Literature*, Columbus, Ohio, pp. 89-109.

Vološin, M., 1912, *Konstantin Bogaevskij*, Apollon, I, 6.

Weeks, L.D., 1990, *"I Named Her Ariadna…": The Demeter- Persephone Myth in Tsvetaeva's Poems for Her Daughter*, Slavic Review, 49, 4, pp. 568-585.

Zveteremich, P.A., 1979, *Marina I. Cvetaeva. Poesie*, Milano.