



Caterina Graziadei
Diafana voce

Parole chiave: Giairo, Voce disincarnata, Miracolo

Keywords: Jairus, Disembodied voice, Miracle

Contenuto in: Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

Curatori: Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2011

Collana: Studi in onore

ISBN: 978-88-8420-666-4

ISBN: 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

Pagine: 97-109

Per citare: Caterina Graziadei, «Diafana voce», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 97-109

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/diafana-voce>

DIAFANA VOCE

Caterina Graziadei

La morte?... Oh, la morte è solo un congedo,
nient'altro.
Innokentij Annenskij, *Melanippa la filosofa*

Si modella nel tempo, con variazioni e riprese, metamorfosi, una invariante della poetica di Marina Cvetaeva – il sublimarsi della voce, sciolta dai vincoli del corpo. Voce di poeta come originaria, la voce di Orfeo che – «innumerevole traccia» in Rilke – prosegue il canto, mentre testa e lira «flottano», lasciando dietro di sé una «traccia argento-sangue»¹.

Nel corso della sua vita di poeta, testimonia la figlia Ariadna, «dai suoi temi fondamentali Marina non si separò per tutta la sua vita creativa, passando da una ipostasi all'altra»², come ad ogni autentico lirico quei temi le erano stati dati «di colpo e tutti insieme [...] fin dalla nascita»³. Tra questi, il tema amato della voce disincarnata, puro suono che si libra – costante l'immagine dell'uccello – dal costato, dal petto, trasmigrazione dal corpo, anch'esso, con Annamaria Ortese, una sorta di «corpo celeste». Dal mito di Orfeo al lamento di Arianna, all'antro sonoro della Sibilla, al soffio di Euridice, sino alla totale smaterializzazione del corpo, per singole 'soglie', nel *Poema dell'aria* (1927). Una vocazione poetica che modula la figura del Poeta negli anni, con caratteri ora maschili ora femminili, adombrando una ambiguità sessuale che

¹ M. CVETAeva, *Tak plyli: golova i lira...*, in ID., *Stichotvorenija i poëmy*, New York, Russica Publishers 1982, vol. II, p. 137.

² A. EFRON, *Stranicy vospominanij*, Paris, Lev 1979, p. 133.

³ M. CVETAeva, *Poëty s istoriej i poëty bez istorii*, in ID., *Sobranie sočinenij v 7-mi t-ach*, Moskva, Ellis Lak 1994, vol. 5, p. 403 (trad. it.: *Poeti con storia e poeti senza storia*, in M. CVETAeva, *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi 1984, p. 159).

sempre traversa la negazione del corpo materiale, poiché al Poeta è chiesta l'assoluta rinuncia, ascetica *kenōsis*:

[...]

Se Orfeo non fosse sceso giù nell'Ade
ma avesse in vece sua solo mandato

la voce, solo la voce nel buio,
e lui, *superfluo*, alla soglia
in attesa. Euridice con quella
come lungo un canapo in salita...

Come lungo un canapo e alla luce,
alla cieca e senza ritorno.
Poiché se a te la *voce*, poeta,
fu data, – tolto fu il resto⁴.

Tra l'aprile e il maggio del 1916, nelle otto liriche che compongono il ciclo dei *Versi a Blok*⁵, inclusi nella raccolta *Verste I*, la figura di questo 'Orfeo russo' si confonde con i tratti di un Cristo sacrificale, iniziando una trasmutazione o «emersione» orfica, con parole di Olga Peters Hasty⁶, che culminerà nella lirica *Così flottavano, la testa e la lira...*⁷. Nelle polarità costanti della poetica di Cvetaeva, due immagini di Cristo si contrappongono, prima di confluire nell'unica, quasi androgina, del cantore straziato.

L'anno successivo, nel marzo 1917, con la poesia *E disse il Signore...*, dalla raccolta *Verste II*, si afferma un primo nucleo che troverà articolazione più compiuta nel ciclo *La figlia di Gairo* del 3-4 febbraio 1922, composta di due liriche, incluse nella raccolta *Il mestiere*.

La prima lirica «E disse il Signore: / – giovane carne, / levati!...» ricalca le parole evangeliche «*Talita cum*» (Marco: 5,41), contrapponendo sonno terre-

⁴ M. CVETAeva, *Est' sčastlivicy i sčastlivicy...* in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 184.

⁵ M. CVETAeva, *Stichi k Bloku*, *ivi*, pp. 227-231. Per questa interpretazione cfr. F. SCHOLZ, 'Ty prochodiš' na zapad solnca'. *Kirchenslavisches bei Marina Cvetaeva*, in *Orbis pictus*, Festschrift für D. Tschizevskij, H.-J. zum Winkel, München 1966, pp. 673-678; e inoltre M. MAKIN, *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation*, Oxford, Clarendon Press 1993, pp. 39-41.

⁶ O. PETERS HASTY, *The Emergence of Orpheus*, in *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press 1996, pp. 9-28.

⁷ M. CVETAeva, *Tak plyli, golova i lira...*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. II, p. 137.

no a sonno eterno⁸, nel gioco dialogico tra Cristo e la giovane figlia dell'Arcisinagogo:

E disse il Signore:
– Giovane carne,
levati!

E sospirò la carne:
– Lasciami dormire,
Signore.

Vuole soltanto pace
la figlia di Giairo.

E disse il Signore
– Dormi⁹

Palese, in questa primissima versione del tema, il duplice rinvio a Inno-
kentij Annenskij, alla lirica dal medesimo titolo *La figlia di Giairo*, inclusa nel
Trittico del ghiaccio (1909), collocata nel giorno della Pasqua, giorno di Re-
surrezione, per Annenskij evocazione di morte: «io solo sento nel giorno pa-
squale/risuonare un appello di morte»¹⁰.

Natura svegliata a forza, violenza del miracolo. Due termini iterati lungo
tutta la lirica, composta da sette quartine di tetrametri giambici, con memo-
rie evangeliche e forti interrogazioni retoriche che tengono campo per due
quartine, volte a marcare l'inutile gratuità del 'rude' miracolo finale: «Levati»:

dal profilo di una casta,
delicata bellezza,
strappato il niveo sudario,
perché accenderne i colori?
[...]
Quei che ha tolto i peccati del mondo,

⁸ Nel *Vangelo di Marco* (5,39) è detto che il Signore, entrando nella casa di Giairo, pro-
ferisse: «Perché fate strepito e piangete? / La fanciulla non è morta, ma dorme», *Vangelo
secondo Marco*, in *I Vangeli*, in *La Bibbia concordata*, Milano, Mondadori 1982, p. 101.

⁹ M. CVETAeva, *I skazal' Gospod'...*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. II, p. 19.

¹⁰ I. ANNENSKIJ, *Doč' Iaira*, da *Trilistnik ledjanoj*, in ID., *Stichotvorenija i tragedii*, Lenin-
grad, Sovetskij pisatel' (BP) 1999, p. 115; cfr. MAKIN, *Marina Cvetaeva...* cit., p. 44.

e asciugati fiumi di lacrime,
così levò la figlia di Giairo
allora il Cristo?

Lo stoppino non palpebra,
né un alito increspa la stoffa...
S'accosta il Salvatore alla dormiente,
sussurrandole: «Levati»¹¹.

«Vuole soltanto pace la figlia di Giairo» rimanda invece a un emistichio dal monologo di Eolo nel II Atto della tragedia d'impianto classico *Melanippa la filosofa*, che Annenskij scrive nel 1901: «Aneliamo solo pace, o dio, nient'altro che pace, / nelle città e nel silenzio del palazzo»¹².

Il pensiero va al racconto *Lazzaro* di Leonid Andreev (1907), che si colloca come ideale antecedente della riflessione di Annenskij, delle due riprese di Cvetaeva e della sua nota nel diario degli *Indizi terrestri* (1919-1920). L'insistenza di Andreev sulla decomposizione della carne, l'orrore patologico dello sguardo che indugia sulle lividure, la pelle screpolata, l'evidenza della carnalità sofferente parla della violenza del miracolo non meno delle esplicite note di Cvetaeva¹³.

Lazzaro: occhi invetriti per l'eternità. Lazar'-glaza-glace... E ancora *glas de morts*... (che venga da questo?)

[...] – Oh, che carnale, mostruoso miracolo senza vita! Quale violenza su Lazzaro e quale – la più orrenda – su se stessi!
Lazzaro, che torna *da là*: morto tra i vivi, e Orfeo che scende *là*: vivo – tra i morti... Una fossa spalancata e i Campi Elisi. – Ah, è chiaro! Lazzaro *da là* poteva portare soltanto carne putrefatta: lo spirito, risorto alla Vita, non 'risorge' in vita. Orfeo dalla vita passò alla Vita. Senza un ordine altrui: per la sua sete.
(Ma forse è semplicemente il rito funerario? Là – un'urna, qui – una cripta.

¹¹ I. ANNENSKIJ, *Doč' Iaira*, da *Trilistnik ledjanov*, in ID., *Stichotvorenija i tragedii...* cit., pp. 115-116 (trad. it. di N. Pucci).

¹² ID., *Melanippa-filosof, ivi*, p. 307.

¹³ Una tradizione nella cultura russa fissa lo sguardo sul corpo 'umanizzato', illividito, tumefatto del Cristo morto, a partire dall'anatema di Avvākum contro la scuola d'icone di Ušakov, fino all'arringa appassionata di Dostoevskij contro il Cristo 'deposto' di Holbein, cfr. A. D'AMELIA, *La descrizione pittorica. Dostoevskij e l'arte*, in *Paesaggio con figure*, Roma, Carocci 2009, pp. 142-155.

Incontro a Orfeo nell' Ade si mosse un' ombra levatasi dalla cenere. Ma incontro a Maria e a Marta – un cadavere).

Come compatisco Gesù! Come compatisco Gesù con i suoi miracoli violenti! Cristo, venuto a muovere le montagne con la parola! [...] Tra il miracolo a Cana (su richiesta di Maria) e il dito indagatore di Tommaso – uno strano riecheggiamento. Se Maria fosse stata più lungimirante, avrebbe visto, dopo la trasformazione dell'acqua in vino, un'altra trasformazione: del vino – in sangue.

Sono convinta che Giovanni non chiese miracoli a Cristo¹⁴.

Dall'anno 1919 Cvetaeva sovrappone la figura del Cristo taumaturgo a quella di Orfeo: per entrambi un rimprovero e un diniego. Sottrarre alla morte, all'aldilà il suo diritto. Una arroganza, un «abuso di potere» è Orfeo che «scende giù nell' Ade» per sottrarre Euridice al regno delle ombre, al suo nuovo essere là, il compimento del suo destino – «Orfeo non deve scendere a Euridice. / I fratelli turbare le sorelle»¹⁵, scrive Cvetaeva il 23 marzo 1923 nel primo 'quaderno praghese', con il ciclo di versi inclusi nella raccolta *Dopo la Russia*. La mutata relazione tra Orfeo ed Euridice, non più sposi, ma fratelli, era adombrata nel sospiro emesso dalla testa mozzata e dalla lira di Orfeo (i due generi fusi insieme, maschile e femminile, nella sola desinenza femminile), lungo la corrente dell'Ebro – «Mio tenero fratello, mia sorella!», diretti all'isola di Lesbo, stillando l'una argento dai capelli, l'altra sangue «in duplice traccia» (18 novembre 1918)¹⁶.

Poesia costruita con una possibile doppia lettura, in verticale oltreché in orizzontale, come suggerisce Lev Losev¹⁷, con un'eco ripetuta in clausola almeno due volte, nella prima e terza strofe, dove «lira» e «bocca» si echeggiano,

¹⁴ M. CVETAeva, *Otryuki iz knigi 'Zemnye primety'*, in ID., *Izbrannaja proza v dvuch tomach 1917-1937*, New York, Russica Publishers Inc. 1979, vol. I, pp. 11-112 (trad. it: L. MONTAGNANI, in *Indizi terrestri*, Milano, Guanda 1980, pp. 171-172).

¹⁵ M. CVETAeva, *Euridika-Orfeju*, da *Posle Rossii*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 56.

¹⁶ L'ispirazione per questo viaggio postmortale lungo la corrente dell'Ebro viene a Cvetaeva da OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, vv. 50-55: «*caput, Hebre, lyramque / Excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne, / Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / Murmurat examinis, respondent flebile ripae*».

¹⁷ L. LOSEV, *Perpendikuljar (Ešče k voprosu o poëtike perenosa u Cvetaevoj)*, in *Marina Cvetaeva 1982-1992*, Norwich Symposium, Northfield Vermont 1992, pp. 100-109.

completando il senso delle singole quartine e realizzando così l'identità fra cantore e strumento, corpo e suono:

Così flottavano: la testa e la lira,
ingiù, verso il lontano che s'arretra.
E la lira diceva: del mondo!
E ripeteva la bocca: ho pena!

Argento-sangue, sangue
argentea la duplice traccia fluendo,
lungo l'Ebro che addiaccia,
mio tenero fratello, mia sorella!

A tratti, nell'angoscia inesausta
rallentava la sua corsa la testa.
Ma la lira diceva: avanti!
E in risposta la bocca: ahimè!¹⁸

Quando Cvetaeva include nella raccolta *Il mestiere* il ciclo *La figlia di Gia-iro*, il tema della voce che sopravvive al corpo, del suono che si prolunga in eco, contravvenendo a ogni norma grammaticale, nel protrarsi grafico e intonativo della parola in clausola – così nel lungo addio di Arianna – è dunque già tracciato.

La voce che si ribella alla violenza del miracolo e impone a Cristo: «Va' via!» sembra quella del «narratore»¹⁹, ma insieme appare interprete della stessa giovinetta, «ch'era di dodici anni», ricorda l'Evangelista (Marco, 5,42), poiché ella – «suprema grazia» – aveva «preso congedo dalla bambola (il fidanzato!) / e dalla bellezza»²⁰.

1
[...]
Questo ampio taglio
ai giovani s'addice.

¹⁸ M. CVETAeva, *Tak plyli: golova i lira...*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. II, p. 137.

¹⁹ Cfr. PETERS HASTY, *Cvetaeva's Journeys...* cit., p. 39.

²⁰ Il distacco dalla bambola e dal fidanzato compare anche nel poemetto *Sul cavallo rosso* (*Na krasnom kone* 1921), dedicato alla vocazione poetica.

2
 Nell'ampiezza del taglio –
 la perdita del corpo,
 e il soffio postmortale.

Vergine, non celare
 quanto l'osso bramasse
 separarsi dalle ossa²¹.

Quasi rinata «al mondo del pane e della menzogna», confusamente riaffiorato alla memoria, la fanciulla nulla sa di nozze, un'eco dal *Cantico dei Cantici* – «tutto è rosa e tralcio»²².

Ma sta tra il fidanzato
 e lei – come un sipario
 il soffio postmortale –²³

Si modula ancora il distacco in un ampio polittico che reinterpreta le coppie 'disunite' della storia. Alcune calcate, almeno nell'eco o nell'intenzione, sul modello delle *Heroides* ovidiane²⁴, così Fedra e Teseo, Arianna e Teseo, altre desunte dal repertorio della letteratura europea, Ofelia e Amleto, Tristano e Isotta, Sigfrido e Brunilde, e ancora, su tutte, campeggiano Orfeo ed Euridice, Sibilla e Apollo²⁵. In queste ultime, mentre si disfa e vien meno il corpo della donna, si rafforza e risuona la sua voce che, soprattutto nel ciclo *Sibilla* e nelle note di diario, nelle lettere che ne accompagnano la creazione, diviene voce di poeta, poesia²⁶.

²¹ M. CVETAeva, *Doč Iaira*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. II, p. 156.

²² M. CVETAeva, *Doč Iaira*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. II, p. 157; ID., *O ljubvi*, in *Izbrannaja proza...* cit., vol. I, p. 94 (trad. it. di L. MONTAGNANI, *Dell'amore*, in *Indizi terrestri...* cit.), dove Cvetaeva scrive: «Il Cantico dei Cantici è stato scritto in un paese dove i grani di uva sono grossi come ciottoli» (p. 145).

²³ M. CVETAeva, *Evrídika-Orfeju*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 56.

²⁴ Cfr. MAKIN, *Marina Tsvetaeva...* cit., capp. V, VII; C. GRAZIADEI, *Le Heroides di Marina Cvateva*, in B. BINI (a cura di), *Esercizi di scrittura*, Viterbo, Setteciittà 2005.

²⁵ M. CVETAeva, *Posle Rossii*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III; cfr. anche PETERS HASTY, *Tsvetaeva's Orphic Journeys...* cit., cap. II-IV.

²⁶ Cfr. C. GRAZIADEI, *L'origine orfico-rituale della poesia in Marina Cvetaeva*, in «Europa Orientalis», 2 (1983), pp. 59-72.

Si ripete identico, nella lirica dedicata a Euridice, il verso che è nato nel ciclo *La figlia di Gairo*: «Questo ampio taglio / d'immortalità», insiste Cvetaeva con la voce di Euridice, che apostrofa Orfeo:

È già pagato – con tutte le rose
del sangue – questo ampio taglio
d'immortalità...

Fino all'alto Lete
amante tu – io
chiedo a te la pace
della smemoria... Giacché in questa casa
illusoria tu, vivo, sei fantasma, e vera
io, morta...²⁷

Con una voltura finora ignota alla tradizione del mito e alle sue rielaborazione novecentesche, soprattutto la rilkiana dei *Sonetti ad Orfeo*²⁸, in Cvetaeva Euridice prende la parola, come la sua Ofelia, per rimproverare, indicare, esigere:

Non riuscirai a turbarmi! Non mi farò portare!
Non ho neanche mani! Né labbra
da posare! Dal morso di vipera dell'immortalità
la passione di una donna prende fine²⁹

²⁷ M. CVETAeva, *Euridika-Orfeju*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 56 (trad. it. in M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, a cura di S. Vitale, Milano, Mondadori 1988, p. 89-91). Mantengo dall'originale l'aggettivo «ampio» anziché il «dovizioso» di S. Vitale, per evidenziare l'iterazione con il medesimo nesso in *La figlia di Gairo*: «questo ampio taglio...». La parola 'taglio' (*pokroj*), inequivoca in russo, si riferisce solo all'abito.

²⁸ Cfr. R.M. RILKE, *Orpheus. Eurydike. Hermes*, da *Neue Gedichte*, in *Poesie*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard 1994, vol. I, pp. 546-551. Già in V. BRJUSOV, *Orfej i Euridika*, da *Stephanos* (1904-905), in ID., *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1987, vol. I, pp. 177-178, Euridice rammemora a stento l'imeneo, non può dare spessore al proprio corpo d'ombra e confronta il «segreto del silenzio» ai canti d'Orfeo, la semina di asfodeli alla primavera terrena. E qui ancora appella Orfeo: «Mio sposo, amico, fratello!».

²⁹ M. CVETAeva, *Euridika-Orfeju*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 56 (trad. it.: *Euridice a Orfeo*, in CVETAeva, *Dopo la Russia...* cit., pp. 89-91).

Così Sibilla, amata da Febo, resa decrepita dai secoli, «fortezza sordomuta», «grigia zolla impietrata», come in Rilke «vecchia cittadella»³⁰, si fa antro sonoro, puro luogo del risuonare, incorrotta verginità che assimila Maria e l'Annuncio alla mitica *virgo* e al suo detto oracolare, sola voce di Natura, disincarnata poesia. «Ecco l'epigrafe per uno dei miei prossimi libri: (parole che Ovidio ha messo in bocca alla Sibilla, cito a memoria). "Le mie vene si prosciugheranno, seccheranno le mie ossa, ma il Destino mi lascerà la VOCE, la VOCE!"»³¹. Scrive Cvetaeva al giovane critico Bachrach, echeggiando il detto di Eraclito, interpretato nel ciclo *Sibilla* come 'profezia-poesia': «Ma la Sibilla, profetando con bocca folle cose senza riso, né ornamento, né unguento, penetra mille anni con la sua voce, attraverso il dio»³².

Nel complesso polittico a più ante – creato nel giro di pochi mesi – formato dalle coppie disgiunte, suggellate dal distacco, dall'addio, accanto alla «insaziata Fedra», alla «passione immortale» di Ofelia, giudice e vendicatrice «in difesa della Regina», si colloca, in un primo enigmatico dittico, *Arianna*, il mito ovidiano della figlia di Minosse abbandonata a Nasso (14 aprile 1923), già nel 1911 ispirazione di Hofmannsthal-Strauss per *Ariadne auf Naxos*³³.

Come nella X Epistola delle *Heroides*³⁴, Arianna si strappa ciocche di ca-

³⁰ R.M. RILKE, *Eine Sibylle*, da *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, in ID., *Poesie... cit.*, vol. I, pp. 582-585.

³¹ Cfr. M. CVETAeva, *Pis'ma*, in ID. *Sobranie sočinenij... cit.*, vol. VI, p. 561 (lettera a A. Bachrach, del 30 giugno 1923).

³² Cfr. G. COLLI, *La sapienza greca*, Eraclito, III, Milano, Adelphi 1980, pp. 21, 14 [A 2]. Cvetaeva ben conosceva il filosofo greco nella traduzione dell'amico V.O. Nilender che esce a Mosca nel 1910: *Geraklit Efesskij. Fragmenty*.

³³ Cfr. H. VON HOFMANNSTHAL - R. STRAUSS, *Epistolario*, a cura di F. Serpa, Milano, Adelphi 1993, in particolare: pp. 125, 145-150; A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide 1995, cap. V; F. ROSSO CHIOSO, *Una cornice per Arianna*, in *Attraverso la sera*, Firenze, Alinea 2005. È probabile, accanto all'ispirazione ovidiana, leggere anche una suggestione dell'opera musicale. Ricordo qui ancora il *Lamento di Arianna* nei *Ditirambi di Dioniso* di F. Nietzsche, *Opere*, vol. IV (trad. it. a cura di G. Colli), Milano, Adelphi 1970, pp. 47-53.

³⁴ Cfr. OVIDIO, *Heroides. Lettere di eroine*, a cura di N. Gardini, Milano, Mondadori 1994, pp. 90, 98, vv. 15-16: «utque erat e somno turbida, rupta coma est», «hos tibi – qui superant – ostendo maesta capillos!». Nel 1912 ne esce a Pietroburgo la celebre traduzione di F. Zelinskij, con il titolo *Geroini (Eroine)* e l'anno successivo a Mosca con il titolo *Ballady-poslanija (Epistole-ballate)*. Alla primogenita, nata nel settembre 1912, Cvetaeva, contro l'opinione del marito Sergej Efron, che «preferiva i nomi russi», impo-

PELLI A PIENE MANI... CHE CADONO IN SPUMA... – «i papaveri bramando del Lete»³⁵, mentre nella successiva tragedia *Arianna* (1924) il suo destino sublimerà il lutto dell'abbandono e la passione terrena in una apoteosi siderea, immortale costellazione – Arianna la «Signora del Labirinto», *Aridela*, la «Luminosissima» – resa eterna dall'amore del dio: Bacco³⁶.

Nella minuta della prima poesia del dittico, dalla raccolta *Dopo la Russia*, la voce dell'autore si sovrappone a quella dell'eroina nella strofe di chiusura, che verrà poi esclusa, suonando come un'accusa perentoria alla viltà di Teseo:

Teseo! L'abbandonasti! Come un ladro
abbandonasti labbra, e denti, monili...
(al volere di Dioniso offrì
l'amata!) – risuona, onta immortale
di Teseo – l'eternamente vile!³⁷

Ancora, il lungo lamento della cretese si dematerializza nel ciclo in dieci parti immediatamente precedente, *I fili del telegrafo* del marzo-aprile 1923 – dedicato a Pasternak – sin dal titolo scavando nelle possibilità semantiche della lingua, che offrono a Cvetaeva il materiale della metafora dominante: in russo, con effetto di paronomasia, i «fili del telegrafo» – *provodà*, trasmu-tano in altrettanti «addii» – *pròvody*, congedi, germinazione linguistica di metafore.

Lungo i pali
il mio aereo: ad-di-i.o...

se quello di *Ariadna*, Arianna (cfr. A. SAAKIANC, *Marina Cvetaeva. Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Ellis Lak 1997, p. 41).

³⁵ M. CVETAeva, *Ariadna*, 2, in ID., *Stichotvorenija*... cit., vol. III, pp. 64-65.

³⁶ Cfr. COLLI, *La sapienza greca*... cit., 1977, vol. I, pp. 16-18, vol. II, pp. 18-19, 69-71, 271-272.

³⁷ Cfr. CVETAeva, *Stichotvorenija*... cit., vol. III, p. 451. Un'eco evidente da OVIDIO, *Heroides*... cit., vv. 35. 75, anche se la voce che appella Teseo può essere interpretata come quella di Bacco, che qui ingaggia con l'eroe in fuga un *agōn*, poi ripreso, in forma più articolata e ampliata, nel *Quarto quadro*, ambientato a Nasso, della tragedia di Cvetaeva *Arianna* (1923-1924). Come «ladro» Teseo compare nel *Lamento di Arianna* di F. Nietzsche (cit., p. 49).

È l'ultimo rantolo – lo senti? –
della faringe muta: per-dò-o-no...

Gomene sul mare di nivali,
trasparente traversata: in alto –

più su, più su – incontro al grido
di Arianna: ri –

tor-na!...

[...]

Corteo di cavi d'acciaio,
voci basse dall'Ade,

sempre più lontane... Distanza
intenerita da «pi-e-e-tà!...»

Pietà di me! (Distingui, in questo coro,
la mia voce?) Nell'urlo premortale
di passioni ostinate
il soffio di Euridice –

oltre fossati e terrapieni,
oltre borri e scarpate:

ahi-me! Non ti...³⁸

Lungo le sue dieci parti, quasi un segnale, rimbalza la parola «*snast'*», cordame delle navi che evoca la navigazione degli eroi greci da Ulisse ad Enea, a Teseo, l'abbandono di Arianna a Nasso. Fili del telegrafo e addii, alberi di veliero e cordami salsi e bagnati che trasmettono come un «pentagramma aereo» le tonalità del congedo d'amore.

Nella seconda lirica Ofelia e Fedra sono anticipate in cifra nel nome della gloria che loro venne dagli immortali autori:

³⁸ M. CVETAeva, *Provoda*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, 57-58 (trad. it. a cura di S. Vitale, in CVETAeva, *Dopo la Russia...* cit., pp. 59-61). Cfr. I. VITINS, *The structure of Marina Cvetaeva's 'Provoda'. From Eros to Psyche*, in «Russian Language Journal», XLI (1987), pp. 143-156.

per tanta disgrazia, temo, non basteranno
tutto Shakespeare e tutto Racine!

«Tutti piangevano e se duole il sangue...
Tutti piangevano e se la serpe tra le rose...»
Ma c'era un solo Ippolito per Fedra!
Solo Teseo piangeva Arianna!

[...]

In cosa sperare se anche l'aria
di te è imbevuta?
Se è Nasso ormai il mio scheletro!
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!»³⁹

Così si frantumano e si slogano la grammatica, la sintassi, si sposta di continuo la voce del narratore, sovrapposta e intersecata a quella dell'autore, del personaggio, fino ad essere puro suono, fonesi della sopravvivenza d'amore, oltre lo spazio, il tempo, il mondo, la morte stessa⁴⁰.

Così si intona il canto che è musica primieramente, come ripete nelle due liriche che s'insinuano fra i cicli delle amanti separate, dei corpi lasciati: *Parole e senso* e *Il pedale*. Quest'ultimo riferito al pianoforte, lo strumento della passione infantile per il suono in Marina Cvetaeva, che lo ricorda nelle prose autobiografiche, soprattutto in *Mia madre e la musica*⁴¹.

³⁹ M. CVETAeva, *Provoda*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. III, p. 58 (trad. it. in CVETAeva, *Dopo la Russia...* cit., pp. 63-65). Cfr. VITINS, *The structure of Marina Cvetaeva's 'Provoda'...* cit.

⁴⁰ Mi interrogo sul tanto silenzio che circonda l'enigmatica Arianna abbandonata da De Chirico nelle Piazze d'Italia.

⁴¹ Cfr. M. CVETAeva, *Mat' i muzyka*, in ID., *Izbrannaja proza...* cit., vol. II, pp. 172-190 (trad. it. a cura di L. MONTAGNANI, *Mia madre e la musica*, in M. CVETAeva, *Il diavolo*, Roma, Editori Riuniti 1981, pp. 51-80).

Il lamento di Arianna articola e disarticola l'addio nel dolore del distacco, lontananza, «*dal'*», che rima con dolore «*žal'*», schianto e perdita, *Razryv – Utràta*, che il «pedale di destra» prolunga, mentre il «pedale di sinistra» rende sordo il lamento, voce arrochita. E in *Parole e senso*, la parola dolore «*žal'*» si riverbera nel sinonimo male «*bol'*», in rima con «*judol'*», la biblica 'valle di lacrime', dove il corpo resterà, abbandonato, mentre l'anima forse, come in Tjutčev, si leverà, alito e canto, «guardando dall'alto al corpo abbandonato»⁴². Poiché è nella «morte non-morte», affermata nel *Poema dell'aria*, che sembra realizzarsi davvero l'esortazione che sia «delle acque del Lete / il pedale di sinistra» a ricantare, facendolo sordo, il prolungarsi del suono.

Sempre più in alto, traversando sette cieli – «Sette-heilige Sieben! / *Sette* fanno la lira, / *Sette* fanno il mondo» – perdita dei sensi e dell'involucro corporeo, abbandono progressivo della materia, l'anima canora raggiungerà il proprio 'senso', poiché ciò che per altri si chiama «– morte / è separazione dal terrestre. / Fine dell'aria. Firmamento // Musica straziante», quando? – «Nell'ora in cui la guglia / gotica raggiungerà l'idea di sé»⁴³.

Roma, 29 maggio 2010

⁴² F. TJUTČEV, 'Ona sidela na polu...'; in ID., *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Pravda 1980, p. 148. Cfr. anche CVETAJEVA, *Dopo la Russia...* cit., p. xxi.

⁴³ M. CVETAJEVA, *Poèma vozducha*, in ID., *Stichotvorenija...* cit., vol. IV, pp. 285-286.