

M. Cvetaeva, *V lučach rabočeŭ lampy. Sobranie poëtičeskich perevodov*, sost. E.B. Kor-
kina, Boslen-Institut perevoda, Moskva 2019, pp. 559.

“Prime lingue: russo e tedesco, dai sette anni – francese. [...] Nel 1902 entro in un collegio francese a Losanna, dove resto per un anno e mezzo. Scrivo versi in francese. Nell’estate del 1904 mi reco con mia madre in Germania, nello Schwarzwald, dove in autunno entro in collegio a Freiburg. Scrivo versi in tedesco”. Così, in una nota biografica del 1940, Cvetaeva descriveva l’ambiente linguistico della prima infanzia e giovinezza. Ereditava il tedesco dalla madre, Marija Aleksandrovna Mejn, figlia di un tedesco del Baltico, Aleksandr Danilovič Mejn, e allevata da una balia svizzera, che suo padre aveva poi sposato in seconde nozze. Della madre Cvetaeva ricorda, in una poesia della raccolta giovanile *Album serale*, la lettura ad alta voce in tedesco del libro preferito nell’infanzia, il romanzo storico *Lichtenstein* di Wilhelm Hauff (1826) – il tedesco si configura dunque come prima lingua *madre* quasi al pari del russo (nelle poesie di *Album serale* sono incluse parole e frasi in tedesco), seguita a breve dal francese, anche questo legato inizialmente all’insegnamento materno e alle sue letture ad alta voce. La presenza di governanti di lingua francese e tedesca, e, successivamente, gli anni di studio trascorsi in Svizzera e Germania, dove la madre soggiornava malata di tubercolosi, contribuirono a perfezionare in Cvetaeva la conoscenza di queste lingue. Le prime due traduzioni cvetaeviane di cui abbiamo notizia furono intraprese come spontaneo atto d’amore nei confronti di un testo. La prima (non pervenutaci), dal francese, legata all’infatuazione giovanile per Napoleone, è il dramma *L’Aiglon* di Edmond Rostand (1900), dedicato al duca di Reichstadt, il figlio di Napoleone e Maria Luisa d’Austria, portato in scena da Sarah Bernhardt. La seconda, di poco successiva, pubblicata nel 1916 sulla rivista pietroburghese *Severnnye zapiski*, è ancora dal francese, questa volta in prosa: il romanzo *La nouvelle espérance* di Anna de Noailles.

Il drammatico spartiacque della rivoluzione divide in due la vita di Cvetaeva, e ne mutò definitivamente anche il rapporto con la traduzione: negli anni della guerra civile in Russia, e successivamente in quelli dell’emigrazione e poi del rientro in Unione Sovietica, le traduzioni diventano mezzo (spesso l’unico) di sostentamento. Il loro numero cresce nel tempo: i due terzi delle traduzioni di Cvetaeva risalgono agli ultimi tre tragici anni della sua vita in patria, tra il 1939 e il 1941. L’ampio volume *V lučach rabočeŭ lampy. Sobranie poëtičeskich perevodov* raccoglie per la prima volta in ordine cronologico tutte le traduzioni poetiche finora note di Marina Cvetaeva, ventitré delle quali inedite. Ogni traduzione è corredata del testo originale a fronte e di una accurata introduzione, che ne illustra circostanze e caratteristiche. Una seconda sezione del volume è dedicata a materiali intorno alle traduzioni (tra cui le minute di una lettera ad André Gide in cui Cvetaeva spiega le ragioni della sua restituzione di Puškin in francese), mentre una terza, conclusiva, raccoglie una serie

di lavori dedicati alle traduzioni cvetaeviane. Il volume, che segue due precedenti e molto più esigue pubblicazioni parziali delle traduzioni poetiche di Cvetaeva, prive di testo originale a fronte e di un adeguato commento introduttivo e filologico (la raccolta *Prosto serdce*, Progress, Moskva 1967, e le traduzioni incluse nel secondo volume dei sette del *Sobranie sočinenij*, Ellis Lak, Moskva 1994), si presenta come il primo serio passo per includere le traduzioni tra le opere di Cvetaeva, mostrandone la continuità con la produzione originale e la ricchezza di spunti di riflessione, angoli visuali e prospettive di comprensione che esse offrono al lettore e allo studioso.

Il rapporto di Cvetaeva con la traduzione, intesa come impegno professionale, è da sempre contrastato. A partire dai primi incarichi, ricevuti ancora in Russia, quando, nelle terribili ristrettezze della guerra civile, frequenta a Mosca gli attori del Secondo e del Terzo Studio del Teatro d'Arte. Commenta nei taccuini di quegli anni, a proposito dell'incarico di tradurre *On ne badine pas avec l'amour* di Alfred de Musset: "Il mio adorato de Musset! – 20 mila rubli, ma l'avrei tradotto gratis"; ma, poco più avanti, realizzando quanto le incombenze di una vita quotidiana fattasi improvvisamente insostenibile le tolgano tutto il tempo per scrivere: "Signori, comprendetemi: era de Musset e scriveva. Sono io – e devo scrivere quello che scriveva de Musset". Nulla o quasi ci è pervenuto delle traduzioni di quegli anni, mai portate a termine o neppure intraprese. È negli anni dell'emigrazione che la traduzione diventa per Cvetaeva un'attività progressivamente più assidua. A Berlino nel 1922 traduce in francese, su incarico di Erenburg, versi di Majakovskij e Mandel'stam; nel 1929, stabilitasi da quattro anni a Parigi, intraprende su implicito suggerimento della pittrice Natal'ja Gončarova, che ne aveva curato le illustrazioni, l'autotraduzione in francese del poema del 1922 *Molodec, Le Gars*. L'autotraduzione, che viene portata a termine in otto mesi, laddove la scrittura dell'originale ne aveva richiesti tre, si trasforma in un vero e proprio rifacimento, e offre a Cvetaeva l'occasione per mettere a fuoco le problematiche della traduzione poetica in generale, e formularne alcuni principi che informeranno i lavori successivi. Si tratta di una "trasposizione, un cambiamento di tonalità, mentre la base viene conservata. Non solo con altre parole, ma con altre immagini. In breve, l'opera in un'altra lingua deve essere riscritta ex novo. È esattamente quello che sto facendo. E che può fare solo l'autore" (p. 36). Al primo principio, quello di una sorta di traduzione-riscrittura, Cvetaeva sarebbe rimasta fedele, al secondo – quello per cui questa trasposizione può essere intrapresa solo dall'autore – in senso stretto no. In un altro senso però, sì: da questo momento in poi, nel tradurre Cvetaeva cercherà di immaginare come avrebbe scritto l'autore non solo in un'altra lingua, ma anche all'interno di un'altra cultura. Allo stesso tempo, paradossalmente, pur in questa ricerca dell'autentica voce *altrui* nell'involucro sonoro di una diversa lingua, le traduzioni recano l'impronta inconfondibile dello stile cvetaeviano e presentano tutti i procedimenti tipici della sua poesia. È proprio questa doppia caratteristica, di appropriazione ed 'espropriazione', a costituire l'interesse delle traduzioni cvetaeviane. L'onda dell'egocentrismo lirico investe in Cvetaeva ogni cosa, a nulla lasciandola indifferente. A cominciare dalla scelta stessa delle poesie da tradurre: rifiuta per esempio di tradurre in francese la canzone rivoluzionaria *Krasnoe znamja*, con questa motivazione: "...siccome non appartengo ad alcun partito, e odio la politica, non posso, in tutta coscienza, dire in versi qualcosa che non ripeterei in prosa... 'Jetzt wollen wir die Richter sein' è assolutamente, in via di principio, disumano" (p. 79, lettera in francese alla direttrice del coro che ha commissionato la traduzione; Cvetaeva cita a memoria, in modo approssimativo, una traduzione tedesca di *Krasnoe znamja*). Allo stesso modo, il 2 marzo 1937 leggerà a Parigi una scelta di poesie di Puškin da lei tradotte in francese in occasione delle celebrazioni per i cento anni dalla morte del poeta, facendole seguire dalla lettura della prosa *Moj Puškin* e del ciclo di poesie *Stichi k Puškinu*, a sottolineare la continuità tra traduzioni e composizioni originali. Quando, nel 1939 e poi nel 1941, dovrà scegliere testi di Lermontov da tradurre in francese, Cvetaeva si concentrerà sulle liriche scritte dal

poeta nell'ultimo anno della sua vita, in cui predomina il tema della solitudine, della tristezza e della morte. Il collegamento con le vicende biografiche è evidente. Al processo della traduzione Cvetaeva applica gli stessi principi e lo stesso metodo di lavoro delle proprie poesie: decine di varianti, colonne di parole alternative assonanti o in rima, la scelta finale evidenziata da una crocetta (il volume riporta interessanti fac-simile degli autografi). Il principio ritmico e sonoro, così come accade nelle poesie originali, riveste fondamentale importanza, e non può essere separato da quello semantico: “tradurre in modo *assolutamente* libero, ossia in spirito e suono [v duche i v sluche], ma – inevitabilmente *cambiando* le immagini” (p. 234). Nel 1940, traducendo la canzone popolare francese *La fille pressée*, annota, a proposito del ritornello *Il est pourtant temps, / Pourtant temps, ma mère, / Il est pourtant temps de me marier!*: “Questo è il ritornello, ed è tutto basato sulla T ... si vede *come* la ragazza ha fretta, cuore e zoccoli battono – incontro ... questo (*pourtant temps*) bisogna tradurlo (renderlo) non secondo il significato, ma secondo il suono, non tradurlo (decarlo!), ma – trasmetterlo dalle mani di un popolo – in quelle di un altro” (p. 291). La traduzione del ritornello, un vero e proprio rifacimento, suona così: “– *Mama, dolgo l'? / Mama, skoro l'? / Mama, vremena, / zamuž – mne!*”. La traduzione di *Besy*, una delle poesie di Puškin più amate da Cvetaeva, si tiene miracolosamente in equilibrio tra variazione e restituzione (riproduzione di intenzione poetica e *facies* ritmico-sonora, seguendo *duch* e *sluch*, spirito e orecchio): “Les nuages fuient en foule. / Sous la lune qui s'enfuit / Les nuages fument et roulent, / trouble ciel et trouble nuit”. Innumerevoli sono i luoghi in cui gli originali vengono ‘cvetaevizzati’ in traduzione. Valga come esempio l’inizio di *Le voyage* di Baudelaire, tradotto da Cvetaeva con il titolo di *Plavan'e*, il cui secondo verso mette in atto i procedimenti tipicamente cvetaeviani di paronomasia, parallelismo, uso del trattino, concisione che sconfina nella formula: *Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit* diventa: *Dlja otroka, v noči gljadjaščego estampy, / Za každyj valom – dal', za každyj dal'ju – val.*

Al rientro in Unione Sovietica, le traduzioni sono per Cvetaeva l'unica (incerta) fonte di sostentamento di una vita che sfiora l'indigenza. Traduce non solo dalle e nelle lingue che conosce, francese e tedesco, ma da ogni altra lingua (ebraico, spagnolo, ceco, polacco, georgiano), a partire da traduzioni interlineari altrui – si tratta a volte di lunghi lavori che non ama, e che intraprende spinta solo dalla necessità economica, come il poema di circa 1500 versi *Eteri*, del georgiano Važa Pšavela (incapace di non prendere a cuore qualsiasi lavoro avesse a che fare con la parola, Cvetaeva cercò di ‘migliorare’ quelli che riteneva versi di “un poeta mediocre, anche se animato da buone intenzioni”, introducendo una serie di cambiamenti nell'originale, nel tentativo di ristabilire la logica, a suo parere, della narrazione e di “tagliare qualche punto particolarmente assurdo”. La traduzione, ritenuta “troppo libera”, non fu pubblicata se non nel 1947 – l'onorario le venne però corrisposto).

Negli ultimi tre anni della vita di Cvetaeva, la produzione originale si assottiglia fino a sparire quasi del tutto. Spariscono anche i taccuini, i quaderni in cui annotava da sempre fatti minuti della vita quotidiana, insieme a poesie, lettere e sogni. Gli unici documenti che rimangono sono allora i quaderni di lavoro alle traduzioni, che finiscono per contenere tutto: in margine alle traduzioni e tra una traduzione e l'altra si incastonano stringate annotazioni diaristiche, spesso drammatiche nella loro essenzialità, insieme a osservazioni sulle traduzioni stesse, e sulla poesia in genere. Inclusive in maggior parte nel commento introduttivo a ciascuna traduzione, esse danno la misura di quanto poesie originali, traduzioni, e annotazioni in prosa, diaristiche e poetologiche, siano in realtà parte di un unico flusso di pensiero e rappresentino snodi diversi di un unico processo di lavoro sulla parola, che la pubblicazione di questo libro ci permette ora di considerare nella sua interezza.