

M. Cvetaeva, *Ultimi versi. 1938-1941*, trad. di P. Napolitano, Voland, Roma 2021, pp. 149.

Alla fortuna italiana di Marina Cvetaeva – testimoniata da un’ ininterrotta serie di edizioni e riedizioni dagli anni Sessanta ai giorni nostri – ha senz’altro contribuito la sua figura di poetessa romantica e anticonformista, inscindibile da una scrittura spesso autobiografica (tanto in prosa quanto in versi) di grande valore etico ed estetico, una voce intensa e immediatamente riconoscibile. Proprio per la capacità di evidenziare questo legame tra vita e arte, tra le varie iniziative editoriali italiane del 2021 in concomitanza con gli ottant’anni dalla morte dell’autrice spicca il libretto di poesie pubblicato da Voland: l’idea è di considerare tutte le poesie note del periodo a ridosso dell’evento che viene commemorato e quindi di selezionare i testi – in gran parte inediti in italiano – secondo un criterio cronologico che permetta di apprezzare, quasi in un diario lirico, il riflesso di un’esperienza umana straordinaria nel suo angosciante spegnersi.

Pina Napolitano, che già nel 2014 per Voland aveva curato i taccuini della Cvetaeva del periodo 1919-1921, fornisce al lettore nel paratesto quelle informazioni sulla vita e sullo stato d’animo dell’autrice utili a comprendere le allusioni dei testi poetici, oltre che per avere un quadro più dettagliato degli eventi biografici non registrati nei versi. Il libro ripercorre dunque le vicende di una donna che affronta l’ultimo anno di emigrazione in Francia con il figlio tredicenne Mur (1938), il ritorno in URSS per raggiungere il marito Sergej Ėfron (divenuto spia sovietica e rientrato in patria nel 1937 con la figlia Alja), la vita in clandestinità nei dintorni di Mosca per circa un anno, l’arresto di Ėfron e Alja da parte dell’NKVD, fino al suicidio il 31 agosto 1941 a Elabuga, dove la Cvetaeva era evacuata con Mur all’inizio dell’Operazione Barbarossa. Nelle poche poesie di questa raccolta trovano spazio avvenimenti che avevano colpito profondamente l’autrice: l’invasione tedesca della Cecoslovacchia, dove la Cvetaeva aveva passato i primi tre anni di emigrazione dal 1922 al 1925 dopo una breve permanenza a Berlino (i cicli *Stichi k Āechii e Mart*), l’amaro addio a Parigi (*Douce France*), le infatuazioni per il giovane studioso di letteratura Evgenij Tager (*Dvuch – žarče mecha! Ruk – žarče pucha!...; Ušël – ne em... et al.*) e per Arsenij Tarkovskij (*Vsë poutorjaju pervyj stich...*). Anche le poesie incompiute, oltre ad assumere oggi un fascino simile a quello dei frammenti di un autore del mondo classico, assomigliano a cellule non sviluppate ma in cui è facile riconoscere il DNA della poetessa, in particolare della sua produzione matura e tarda: è un dettato poetico che si dipana, quasi senza verbi principali, tramite l’uso di paronomasie a catena (o comunque di allitterazioni insistenti) con cui oggetti e concetti vengono accostati in modo talora sorprendente e rivelatore di uno sguardo sempre vergine sul mondo – si pensi a quel “Богова! Бoгeмия!” (p. 52) con cui si sottolinea foneticamente la derivazione divina che l’autrice conferisce al paese da lei amato.

Il testo russo a fronte è ricavato dall'edizione Èllis Lak (vol. 2, 1994; a p. 28 leggiamo “1995”, evidentemente un refuso). Si tratta della raccolta ad oggi più completa delle opere della Cvetaeva, sebbene non la più affidabile dal punto di vista ecdotico, a quanto riferitomi da Irina Shevelenko – una delle maggiori studiose della poetessa russa. Sarebbe ingiusto pretendere assoluto rigore filologico per un'edizione non accademica quale è questa di Voland, ma avrei considerato utile un controllo dei testi – ove possibile – con versioni più precise, come quelle di *Stichotvorenija i poëmy* della collana “Biblioteka poëta” (1990): a una collazione sommaria ho già rilevato numerose discrepanze nella punteggiatura, non sempre innocue. Quanto agli apparati paratestuali, essi comprendono un'ottima introduzione – che offre un resoconto degli ultimi anni di vita della Cvetaeva con citazioni di sue lettere e considerazioni di stile – un'essenziale nota biografica, una nota della curatrice e una ricca sezione di note ai testi, in cui spunti interpretativi si accompagnano a spiegazioni di alcune scelte traduttive.

A proposito della traduzione, Pina Napolitano ha optato per un approccio che tende a privilegiare la semantica delle poesie rispetto alla prosodia: pur riconoscendo il ruolo enorme che rivestono gli aspetti metrico-ritmici nella poetica della Cvetaeva, la curatrice evoca l'oggettiva difficoltà di trovare equivalenti accettabili in italiano senza stravolgere il senso dell'originale. Viene inoltre ricordata la diversa percezione di metro e rima nella cultura di partenza e in quella di arrivo, con la poesia moderna russa rimasta per varie ragioni più ancorata a forme classiche rispetto a quella italiana (cfr. p. 29). Ne deriva che il verso libero da noi sarebbe più normale e nelle traduzioni preserverebbe da quegli effetti anacronistici cui si potrebbe incappare con soluzioni isosillabiche e rimate per rendere il sillabotono russo. Tuttavia, se è vero che le traduzioni sono inevitabilmente figlie del proprio tempo, non sarà peregrino notare una ripresa di forme chiuse tradizionali nel panorama italiano degli ultimi decenni: ne parlano, tra gli altri, Enrico Testa nell'introduzione all'antologia di poeti 1960-2000 (Einaudi, Torino 2005) e Fabrizio Bondi con il saggio *Meditazioni neometriche* (“Sig.Ma”, 1, 2017, pp. 269-303). Tentativi di tradurre poesia russa del Novecento con metri più o meno regolari e rime quantomeno imperfette si registrano già verso la fine del secolo scorso – con esiti talvolta convincenti – ad esempio con il Brodskij di Giovanni Buttafava, il Mandel'stam di Remo Faccani e in alcuni casi la Cvetaeva stessa nella resa di Serena Vitale; più di recente si possono segnalare le prove di Alessandro Niero, Massimo Maurizio e Daniela Liberti.

Detto questo, le traduzioni della Napolitano – pur concentrandosi sulla resa del significato – non trascurano la ricerca di un equilibrio ritmico, grazie a versi di lunghezza non troppo dissimile a quelli dell'originale e il saltuario ricorso ad allitterazioni. Particolarmente bella e pulita è la resa della quartina “Мне хлебом был, / И снегом был. / И снег не бел, / И хлеб не мил”: “Era pane per me, / era neve. / Nera la neve, / invisibile il pane” (pp. 98-99); “...или гусиные/ Белые стада?” viene reso con l'esatto “...o bianchi / branchi di oche” (pp. 48-49). In quest'ultimo caso si ha una traduzione sostanzialmente parola per parola che permette di creare un effetto allitterativo assente nell'originale, ma che nell'insieme compensa l'inevitabile perdita delle paronomasie diffuse in altri punti. Tuttavia, le rese letterali possono talvolta apparire goffe in italiano: si consideri “Край мой, край мой, проданный / Весь живём, с зверьём” che diventa “Paese mio, paese mio, *venduto / vivo tutto*, con bestie” (pp. 50-51, corsivo mio, AF), e “Чешский лесок – / Самый лесной” tradotto come “Boemo boschetto – / il più boschivo” (pp. 56-57).

L'ultimo esempio mi stimola peraltro una riflessione sulla questione della lineetta. In italiano il suo utilizzo è limitato quasi esclusivamente all'indicazione dell'inciso in luogo delle parentesi tonde; in russo questo segno ha notoriamente una grande varietà di applicazioni, anzitutto come sostituto di parole omesse (ad esempio, della copula nel predicato nominale), e può essere anche un segno di interpunzione; il suo uso tanto ossessivo da eccedere talvolta le norme del russo letterario è cifra stilistica

della Cvetaeva: ne deriva una scrittura contraddistinta da stacchi bruschi sia a livello visivo che declamatorio (la lineetta produce infatti una pausa preceduta da un'intonazione ascendente del discorso). Occorre tuttavia sottolineare che la poetessa si basava sul valore che questo segno aveva nel russo, di cui pur estendeva e forzava l'uso; ne consegue che riprodurre quasi meccanicamente la lineetta in traduzione italiana conferisce al testo un effetto ben più strano e artificioso di quanto non avesse nell'originale, soprattutto dal momento che la scelta non è segnalata e giustificata nella nota della curatrice. Il sopracitato "Boemo boschetto / – il più boschivo" risulta in pratica un calco sintattico del russo. Non è l'unico. Basti prendere qualche esempio dalle pp. 46-47: se in russo "Горы – турам поприще!" e "Доли – ланям пастбище" sono frasi grammaticalmente normali, lo stesso non può dirsi per "Monti – arena di uri" e "Valli – pascoli di daini"; in "Доли в воды смотрятся, / Горы – в небеса" la lineetta in russo sottintende la ripetizione del primo predicato verbale, ma non in italiano, dove tuttavia leggiamo "...le vallate / specchiate nelle acque, / le montagne – nei cieli". Quanto a un impiego più squisitamente cvetaeviano della lineetta (ad es. "Spiccati – i monti, / le acque – sviate..."; p. 45), la curatrice si è fatta a tal punto contagiare da adottarlo perfino nella propria introduzione: "Sono, già da tempo, due spinte contrastanti: scrivere – e vivere, non scrivere – e non essere" (p. 12). Noto *en passant* che pure nelle ormai classiche versioni di Pietro Zveteremich e della Vitale si trovava spesso la lineetta, ma il suo senso era comunque stato evidenziato da loro nell'introduzione; inoltre, i traduttori non la riproducevano passivamente a ogni sua occorrenza nel russo, ma anzi la inserivano in modo creativo, anche sfruttando quando possibile la sua funzione italiana di delimitazione dell'inciso.

Se si escludono delle piccole sviste, si tratta di un'edizione di pregio nell'ottica di una più piena conoscenza della Cvetaeva presso il pubblico italiano. Forse talvolta ci si sarebbe potuti aspettare un po' più di coraggio nelle scelte traduttive, ma mi pare che l'effetto di insieme sia buono: la preferenza per un italiano senza orpelli (al più impreziosito da qualche episodico termine aulico) rende bene la lingua secca e tagliente dell'autrice russa.

Alessandro Farsetti