

Marina Cvetaeva
POEMA DELLA MONTAGNA
POEMA DELLA FINE
(1924)

Noemi Albanese

1. Alla complessa sfida di provare a definire cosa sia la poesia e quali ne siano le peculiarità, il cardinale, biblista e poeta José Tolentino Mendonça offre una risposta che contribuisce a illuminare anche il credo artistico di Marina Cvetaeva, in una comunanza che supera ogni distanza temporale, geografica e di temperamento: “[la] poesia segue le premesse della guerriglia urbana. Non rivela mai identità e indirizzi. Stabilisce che i punti di incontro non vengano messi per iscritto, solo memorizzati. Elimina dai suoi archivi nomi legali o illegali, e ogni sorta di informazione biografica, mappe e piani. Non permette a nessuno di conoscere la totalità degli elementi in campo” [MENDONÇA 2022: 179]. Su ogni pretesa di veridicità e di rappresentazione dell’evento biografico scatenante predomina, dunque, l’elemento artistico, la vocazione primigenia a essere, più e sopra ogni altra cosa, Poeta. Non a caso anche Iosif Brodskij aveva riflettuto a lungo sul rapporto esistente tra il ‘testo della vita’ e il testo poetico nell’opera di Cvetaeva, concludendo che “per lei la realtà è sempre un punto di partenza, non di sostegno, né tantomeno lo scopo del viaggio, e quanto più è concreta, tanto più lo slancio è forte e la spinge lontano” [BRODSKIJ 2001: 170]. Tali premesse appaiono cruciali per approcciarsi alla ‘dilogia’ costituita da *Poema della montagna* (Poëma gory) e *Poema della fine* (*OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Wojtek 2023-ISBN 9788831476386 DOI 10.61004/OpeRus0066

(Poëma konca), entrambi del 1924 ed entrambi ispirati dalla stessa vicenda biografica diversamente rielaborata, ovvero la fine della relazione, protrattasi dal settembre al dicembre 1923, con Konstantin Rodzevič (1885-1988). Questa passione, tra quante coinvolsero Cvetaeva, è, secondo le diverse testimonianze, quella che ha assunto i tratti più carnali e meno idealizzati: “tutti affermano, unanimi, che lui [Rodzevič] sia stato il suo amore autentico, manifesto e pienamente concreto” [LOSSKAJA 1992: 148]. Il carattere eccezionale, terreno, della relazione appare anche nelle lettere e nelle relative bozze, dove, ad esempio, si legge:

Per la prima volta amo un uomo felice, e forse per la prima volta cerco felicità e non rovina, voglio prendere e non dare, essere e non perdermi! In Voi io sento la forza, questo non mi è mai successo. La forza di amare non tutta me stessa – il caos! – ma la me migliore, quella fondamentale. Non ho mai dato a nessuno il diritto di scegliere: o tutto o niente – ma in questo *tutto*¹ – come nel caos primigenio – c’è talmente tanto che non era facile, e la persona in quel tutto scompariva, perdeva *se stessa* e, in fin dei conti, perdeva me...

Voi avete compiuto per me il miracolo, per la prima volta ho sentito l’unità di cielo e terra [CVETAeva 1988: 248].

E poi, Rodzevič, incontri *falliti*: persone deboli. Ho sempre voluto amare, ho sempre disperatamente sognato di obbedire, di rimettermi a, di non essere in balia della mia volontà (arbitrio), di trovarmi in mani affidabili e affettuose. Mi tenevano *debolmente* – per questo me ne andavo. Non mi amavano – con passione – per questo me ne andavo.

Come poeta – non mi serve nessuno (al di sopra del poeta c’è il genio, e non è una favola!), come donna, cioè una creatura incerta, mi serve chiarezza, e come creatura elementale,²

¹ Salvo dove diversamente indicato, qui e oltre il corsivo è dell’originale.

² L’idea di essere una creatura elementale è ricorrente nell’opera di Cvetaeva. Si veda, ad esempio, sempre nei *Taccuini* e sempre rivolgendosi a Rodzevič: “Vi svelerò un segreto, solo non mettetevi a ridere, io sono un *Elementargeist*, una creatura elementale: una salamandra o una ondina, non ho ancora un’anima, l’anima (secondo tutte le fiabe) viene donata a queste creature tramite l’amore” [CVETAeva 2024: 97].

mi serve la volontà, la volontà di un altro di rendermi – migliore. Non hanno voluto lavorare su di me.

Voi non siete un “impressionista”, sebbene molti Vi considerino tale, non siete una creatura dell’attimo, se mi amerete *a lungo* avrete la meglio su di me [CVETAeva 2024: 100].

Da un punto di vista formale i due testi si inseriscono perfettamente nella rielaborazione novecentesca del genere del poema, che prevede una trama poco dettagliata (concretizzata in una serie di episodi dal taglio spesso autobiografico), componimenti prevalentemente polimerici e la realizzazione dell’unità compositiva prettamente a livello ritmico e semantico [cfr. VENCLOVA 2012: 163-164]. Nella concezione artistica di Cvetaeva, inoltre, i poemi si caratterizzano come forme chiuse (“*poëmy* appear as stones around which the stream of Cvetaeva’s lyric verse flows” [PETERS HASTY 1988: 395]), a differenza dei cicli lirici, aperti, in cui ogni nuovo componimento va idealmente a sanare la ‘ferita’ lasciata aperta dal precedente, creando una sorta di universo in continua espansione [cfr. *ivi*: 394]. I versi, brevi, si succedono in maniera incalzante e l’unità minima, nonché il centro aggregante e di forza, è costituita dalla sillaba: il ritmo in sé non è altro che un mezzo, uno strumento conoscitivo grazie al quale la poesia si fa “denudamento del processo d’approssimazione dell’autore al suo oggetto” [ZVETEREMICH 1992: 26], indica il percorso verso il senso e svela la “concezione (fonica, non eufonica)” [*ivi*: 14] che il Poeta ha del mezzo espressivo scelto, tale che “things live only in words; not *sunt*, but *percipiuntur*” [MIRSKY 1977: 89].

Il comune sfondo dei due poemetti è costituito dal paesaggio di Praga e dei suoi dintorni, dove Cvetaeva si era trasferita il 1° agosto 1922 per ricongiungersi al marito, Sergej Èfron³, e dove vivrà uno dei periodi più felici e artisticamente fecondi della sua vita, con la critica e i lettori che sembrano essersi finalmente accorti di lei e la possibilità di dare alle stampe numerose raccolte, evolvere la propria maniera,

³ Il rapporto tra Cvetaeva e Èfron è stato sempre tormentato e costellato da numerose relazioni extra-coniugali.

maturare [cfr. KARLINSKY 1966: 128; ŠEVELENKO 2002: 277]. Per gli emigrati russi la situazione in Cecoslovacchia era infatti favorevole grazie alle politiche del suo primo presidente, Tomáš Masaryk (1850-1937), che aveva più volte visitato la Russia e, conoscendone la situazione interna, aveva ben compreso che “the triumph of Bolshevism did not spell a victory for democracy and that the people fleeing from Russia were, for the most part, not tsarist reactionaries” [KARLINSKY 1966: 125]. Il governo cecoslovacco mise non solo a disposizione di Èfron, come di molti altri emigrati, una borsa di studio, ma offrì anche a Cvetaeva un sussidio che le permise di coprire le piccole spese quotidiane e che continuò a esserle corrisposto anche al momento del trasferimento a Parigi nel 1925. La vita a Praga era comunque molto costosa, quindi Cvetaeva per la maggior parte del tempo visse nei sobborghi⁴, come la zona della collina di Petřín (la montagna del *Poema della montagna*), oggi al centro della città ma all’epoca abbastanza periferica.

I due poemetti sono tra loro in rapporto al tempo stesso complementare e antifrastico, come lascia intendere Cvetaeva stessa in una lettera a Pasternak del 26 maggio 1926:

La Montagna viene prima, è un volto maschile, brucia già dal primo verso, prende subito la nota più alta, mentre il Poema della Fine è un dolore femminile già scatenato, lacrime incombenti, sono io quando vado a dormire, non io quando mi alzo! Il Poema della Montagna è la montagna vista da un’altra montagna. Il Poema della Fine è una montagna su di me – io le sto sotto [CVETAEVA *et al.* 1980: 88].

Mentre il *Poema della montagna* si caratterizza per un impianto che si potrebbe definire metafisico, teso alla formulazione di concetti assoluti come l’idea di amore e lo status elitario conferito dalla poesia, e nel quale si susseguono descrizioni che hanno più il tono

⁴ Per una descrizione dettagliata dei luoghi in cui visse Cvetaeva in Cecoslovacchia, si veda Kudrova [1991], in particolare il capitolo II.

dell'evocazione [cfr. *infra*], il *Poema della fine* ricostruisce gli eventi – tanto esterni quanto psicologici (Karlinsky definisce il componimento “one of the great psychological poems in the Russian language” [1966: 141] e lo associa addirittura al flusso di coscienza [1985: 211]) – legati all'ultimo incontro tra gli amanti e alla loro separazione, e si caratterizza, pertanto, per una predominante presenza dell'elemento narrativo ‘puro’ [cfr. SMITH 1978: 365-366]. Pregnante, al riguardo, è la concettualizzazione proposta da Tomas Venclova, che paragona i due poemi, anche sulla base delle immagini che vi ricorrono, al Vecchio e al Nuovo Testamento: “al centro del *Poema della montagna* si trova la storia del peccato originale e della cacciata dal paradiso; al centro del *Poema della fine* quella del sacrificio espiatorio sul Golgota” [VENCLOVA 2012: 165], con le quattordici parti del componimento che rimanderebbero alle quattordici stazioni della Via Crucis [cfr. *ivi*: 167-168]. Da questa opposizione sostanziale derivano due cronotopi antitetici, dove il tempo reale e quello mitico si avvicendano e si specchiano come in un chiasmo, risultato di una lettura metapoetica degli eventi in divenire: “in *Poèma gory* the poet-narrator exists in mythic time, while the world she narrates exists in real time. In *Poèma kontsa*, however, mythic time is lost and poet-narrator lives through a fragmented, real time” [LEMELIN 2007: 474]. Altrettanto agli antipodi sono le conclusioni dei due poemi: se per il *Poema della montagna* è centrale l'elemento della vendetta e della nemesi, il *Poema della fine* rimanda al perdono e alla catarsi, tanto che la ‘fine’ presente nel titolo “non è solo la fine dell'amore terreno (e della vita), ma anche *la fine della Scrittura*” [VENCLOVA 2012: 171].

2. Il *Poema della montagna* viene composto da Cvetaeva tra il 1° gennaio e il 1° febbraio 1924⁵, nell'urgenza di rielaborare la

⁵ La versione del poema attualmente ristampata e assunta come canonica tiene in considerazione alcune piccole modifiche apportate da Cvetaeva tra il 1938 e il 1940 e pubblicate per la prima volta nell'edizione del 1994 [cfr. CVETAeva 1994: 776]. Da questa versione traduce Ferretti [CVETAeva 2019], mentre Zvetermich [CVETAeva

fine della relazione con Rodzevič, e viene pubblicato sul primo numero della rivista parigina “Vërsty” (1926), edita da Dmitrij Svjatopolk-Mirskij, Pëtr Suvčinskij e Sergej Ėfron. Suddivisi in dieci parti, a cui si aggiungono la dedica e l’epilogo, i 210 versi sono aperti da una citazione tratta da *Iperione o l’Eremita in Grecia* (1797-99) di Hölderlin che mette al centro il tema della separazione, unito a quella dell’ebbrezza data dal dolore e dalla solennità quasi profetica di coloro che sono stati amanti. Già dalla dedica appare chiaro che l’intero componimento sarà dominato da opposizioni concettuali, cromatiche e spaziali, nonché dal ricorrere martellante dei fonemi *-g-* (e del suo corrispettivo sordo *-k-*) e *-r-*, particolarmente evidenti nella coppia paronomasica *gora-gore* (‘montagna-dolore’), che si estenderà nei versi successivi includendo anche *gorod*, città:

Вздрогнешь — и горы с плеч,
И душа — горé.
Дай мне о горé спеть:
О моей горé!
Черной ни днесь, ни впредь
Не заткну дыры.
Дай мне о горé спеть
Наверху горы
[CVETAËVA 1965: 443].

Trasalirai – ti scrollerai montagne,
e l’anima – ascenderà.
Dello strazio lascia che io canti:
della mia Montagna!⁶
Non ora, né mai in futuro,
la nera falla rabbercerò.
Dello strazio lascia che io canti,
in vetta alla Montagna
[CVETAËVA 2019: 5].

La montagna, che assume nel componimento proporzioni mitiche, nonostante le dimensioni ben più modeste del suo prototipo reale, la già menzionata collina di Petřín, alta solo 327 metri, è la vera protagonista e, da sfondo degli incontri tra gli amanti, assume un ruolo di primo piano, assurge a modello dell’universo

1992] si rifà a quella del 1926.

⁶ La scelta della lettera maiuscola è della traduttrice, che mira così a interpretare “la baldanza da eroina di tragedia classica che la montagna va acquisendo mano mano che le strofe procedono” [CVETAËVA 2019: 189].

(“Quella Montagna figurava – mondi!”⁷ [ivi: 7]), prende la parola e si fa origine del dolore, addolorata lei stessa (“Dalla montagna principiò lo strazio”⁸ [*ibidem*]; “Si struggeva, Montagna”⁹ [ivi: 11]), insieme madre e matrigna, fonte di vita e di morte. Le immagini bibliche e mitologiche hanno qui, come anche in *Poema della fine*, un ruolo centrale, e la montagna viene inizialmente definita per negazione: “non Sinai, non Monte Parnaso, / solo irregimentato poggio, / e brullo”¹⁰ [ivi: 7]. Tale negazione, però, nel gioco di opposti coincidenti, si rovescia subito nel suo contrario e la montagna si fa immagine e incarnazione del divino richiamando minacciosa, attraverso la voce del Poeta, ora profeta che implora vendetta, al rispetto del settimo comandamento, ‘non commettere atti impuri’¹¹, chiaro riferimento alla relazione extraconiugale dei due amanti. Nonostante il riferimento alla legge e alle norme, il canto del Poeta si fa sempre più sprezzante e, appurata l’impossibilità di una casa (tema che sarà centrale in *Poema della fine*) e di una felicità coniugale bollata come noiosa, lasciata solo ‘ai mariti e alle mogli’ (lemmi usati qui alla stregua di epiteti denigratori), rivendica per sé il diritto di peccare e infrangere le leggi perché è proprio questo atto ad avvicinare gli eletti a Dio, vicinanza alla quale si è disposti a sacrificare ogni cosa, pagando il prezzo della più profonda sofferenza [cfr. VENCLOVA 2012: 167]:

⁷ “Та гора была – мiры!” [СВЕТАЕВА 1965: 444].

⁸ “Горе началось с горы” [*ibidem*].

⁹ “Гора горевала” [ivi: 445]; questo verso viene ripetuto anaforicamente ben nove volte, quattro nella VI parte e cinque nella VII, dove si alterna a “гора говорила” [ivi: 446-447], ‘la montagna diceva’.

¹⁰ “Не Парнас, не Синай, / Просто голый казарменный / Холм” [ivi: 444].

¹¹ Secondo la più antica tradizione della suddivisione dei comandamenti, che si fa risalire a Filone di Alessandria e viene applicata nel giudaismo ellenico, nella Chiesa ortodossa greca e nel mondo protestante (ma non nel Luteranesimo); i cattolici e i luterani si rifanno invece alla suddivisione dei comandamenti proposta da Agostino d’Ippona, secondo la quale il settimo comandamento è, invece, ‘non rubare’.

[...]

Ибо надо ведь хоть кому-нибудь
Дамы в счастье, и *счастья* – в дом!
 Счастья – в *даме!* Любви без вымыслов!
 Без вытягивания жил!
 Надо женщиной быть – и вынести!
 (Было-было, когда ходил,
 Счастье – в доме!) Любви, не скрашенной
 Ни разлукою, ни ножом.
 На развалинах счастья нашего
 Город встанет: мужей и жен.
 И на том же блаженном воздухе, –
 Пока можешь еще – грешни! –
 [CVETAeva 1965: 447-448].

[...]

Perché qualcuno almeno possieda
case – felici, *felicità* – dentro casa!
 Felicità – *nella casa!* Senza voli amore!
 Senza cavare il sangue dalle vene!
 Essere donna occorre – e patire!
 (Quando veniva lui, sì che c'era
 la felicità – a casa!) Amore
 di commiati e di lame disadorno.
 Sulle macerie della nostra gioia,
 di mogli e mariti sorgerà una città.
 E respirando quell'aria benedetta
 – indulgi al peccato – finché puoi!
 [CVETAeva 2019: 15-17].

Il Poeta, assunto al rango di eletto per la propria arte e per questo condannato a soffrire, come conferma anche la montagna (“*così* – va scritto / ogni Poema delle Montagne”¹² [ivi: 13]), implora dunque vendetta: “se la vita è crudele verso il poeta nella sua *mancaanza di libertà*, allora la vendetta del poeta (e della sua alleata ‘montagna’) sulla vita e gli abitanti è crudele in modo peculiare: è vendetta tramite la *libertà*. La vendetta del poeta sulla vita sta nella distruzione della sua etica” [ŠEVELENKO 2002: 272] e, come ribadisce l’ultimo verso, nella “vendetta della memoria”¹³ [CVETAeva 2019: 21].

La dettagliata analisi metrica e stilistica di Smith evidenzia, nell’impianto polimetrico del poema, il predominio del logaedo¹⁴ (evidente soprattutto nelle parti IV, IX e X), il ricorrere, nelle varie quartine, della rima alternata caratterizzata da almeno un paio di rime maschili, e la presenza di parallelismi strofici che creano ulteriori assonanze e associazioni tematiche tra le parti [cfr. SMITH 1978: 366, 371]. Pur nella varietà metrica, grazie al sapiente lavoro

¹² “все поэмы / Гор – пишутся – так” [ivi: 447].

¹³ “памяти мечь!” [ivi: 450].

¹⁴ Oltre al logaedo, Smith identifica il predominio del trimetro trocaico nella I e VIII parte (che presentano anche numerosi parallelismi strutturali), del trimetro giambico (III parte) e del dimetro anapestico (II parte) [cfr. SMITH 1978: 373-374].

di bilanciamento e ripresa messo in atto da Cvetaeva, il ritmo viene avvertito come unitario; questa percezione rafforza contestualmente quella legata all'unità semantica del componimento stesso. Come nota Faryno [1971: 17], ad esempio, il sintagma *ta gora*, 'quella montagna', che ricorre ben otto volte nella I sezione, viene collocato in posizioni in cui dà luogo a un'interruzione nel ritmo solo quando gli viene aggiunto un ulteriore livello di significato, fino ad allora non presente, come l'identificazione della montagna con l'amore e il paradiso, o la contrapposizione tra la montagna e la città. L'espansione costante nella quale si dissolvono gli opposti e i piani narrativi, in un passaggio rapido di immagine in immagine che ricorda percorsi associativi liberi più che logici e consequenziali, si evidenzia anche a livello della diegesi: "the narrative levels in this work strongly separate poet-narrator [che si trova sulla cima della montagna e rivive l'esperienza da una posizione spazialmente e temporalmente lontana, ricreandola], on the extradiegetic level, from poet-narrated (poet-actor), on the diegetic level" [LEMELIN 2007: 476]. La tendenza al salto fluido tra immagini e sensazioni diverse trova un suo specchio anche nel modo in cui la parola poetica e la sintassi vengono elaborate; fanno la loro comparsa accenti grafici e corsivi, a segnalare l'intonazione e a prevenire letture fuorvianti, e si fa sempre più insistente l'uso del corsivo che diventa come una presa di respiro, uno spazio anche dove non ce lo si aspetterebbe e che, in *Poema della fine*, sarà perseguito in maniera ancora più dirompente, spezzando le parole e conferendo ulteriore risalto all'unità minima di senso e ritmo costituita dalla sillaba.

3. Il cieco dolore che porta il Poeta a implorare vendetta in *Poema della montagna* è, in *Poema della fine*, presentato nello stadio successivo della sua rielaborazione, già pronto a trasformarsi in perdono e fiduciosa separazione; necessita, pertanto, di essere rivissuto nel dettaglio, di essere rinarrato nel susseguirsi cronologico dei vari momenti che hanno segnato l'ultimo incontro tra gli amanti. Cvetaeva inizia a comporre *Poema della*

fine subito dopo aver concluso *Poema della montagna*, in un'urgenza che si trascinerà abbastanza a lungo, dal 1° febbraio all'8 luglio 1924. Come il precedente, anche *Poema della fine* sarà pubblicato solo a due anni dalla stesura, sul primo numero dell'almanacco praghese "Kovčeg".

Il cammino che porta a superare il dolore della separazione è modellato, per citare nuovamente Venclova, su quello della Via Crucis, le cui quattordici stazioni si specchiano nelle quattordici parti del poema, sebbene una corrispondenza più precisa sia rintracciabile solo tra la III, VII e IX stazione (dove Gesù cade sotto la croce) e la III, VII e IX parte del poema, dove il motivo della caduta ha valenza strutturale crescente [cfr. VENCLOVA 2012: 168]. Il sistema di opposizioni polisemiche già presente in *Poema della montagna* è qui ancora più marcato, tanto che la protagonista è ora paragonata a Gesù, ora a Ponzio Pilato, Giuda e a un boia, e la città di Praga assume al tempo stesso le caratteristiche di Gerusalemme e di Sodomia, l'anti-Gerusalemme¹⁵ [cfr. ivi: 167]. Cambiano gli elementi ctoni dominanti: "se la Montagna era terrosa quintessenza di amore e strazio, la separazione è raccontata per acqua: qui l'elemento evocato con maggior coerenza a sostanziare le immagini del distacco è quello idrico" [FERRETTI 2019: xvii], che arriva a veicolare tanto l'idea apocalittica della fine del mondo, incarnata nel diluvio, quanto la speranza della Naiade nella quale il Poeta si riconosce [cfr. CVETAeva 2019: 31; CVETAeva 1965: 454]. L'incontro che segna la separazione si apre col presagio di una condanna, una fine ineluttabile evidente già dalle primissime righe, in cui il riferimento alla ruggine sottintende tanto l'elemento acquatico quanto l'idea del disfacimento mortifero:

¹⁵ Sebbene ci sia stato chi ha cercato di individuare precisamente le tappe del percorso descritto da Cvetaeva in *Poema della fine* (si veda, ad esempio, KORJAKINOVÁ *et al.* 1992), bisogna ricordare, come già menzionato in apertura, che l'obiettivo del Poeta non è mai puramente descrittivo, che la topografia viene sempre subordinata alle emozioni provate [cfr. KIRILCUK 2006: 199] e a queste si adatta, modificandosi fino a diventare luogo dell'anima.

В небе, ржавее жести,
 Перст столба.
 Встал на назначенном месте,
 Как судьба.
 – Без четверти. Исправен?
 – Смерть не ждет.
 Преувеличенно плавлен
 Шляпы взлет.
 В каждой реснице – вызов.
 Рот сведен.
 Преувеличенно низок
 Был поклон.
 – Без четверти. Точен?
 Голос глал.
 Сердце упало: что с ним?
 Мозг: сигнал!

Небо дурных предвестий:
 Ржавь и жесть
 [СВЕТАЕВА 1965: 451].

Ruggine, latta – il cielo,
 e l'indice di un palo.
 Nel punto fissato sbuca,
 come il fato.
 – Meno un quarto. Giusto?
 – La morte non aspetta.
 Oltremodo sinuoso,
 lo stacco della tesa.
 Ogni ciglio una sfida,
 labbra tese.
 Oltremodo ossequioso,
 il suo inchino.
 – Meno un quarto. Preciso?
 La sua voce è mendace.
 Il cuore si arresta: cos'ha?
 Il cervello: segnale!

Cielo di neri presagi:
 di ruggine, di latta
 [СВЕТАЕВА 2019: 25].

A chiudere la prima parte è l'immagine centrale della casa, che attraverserà l'intero poema acquisendo connotazioni diverse a seconda di chi la nomina: da incarnazione di ogni bene e felicità, persa nell'atto di scendere¹⁶ dalla montagna simbolo degli incontri felici, diverrà pietrificata immagine borghese assurda a prigioniera, in perfetta continuità con *Poema della montagna*. Stesse immagini vanno dunque a definire visioni del mondo diverse e contrapposte, riflesse anche nella caratterizzazione dei due protagonisti: mentre del personaggio maschile viene descritto l'aspetto, quello femminile viene delineato esclusivamente dalla rappresentazione che offre del proprio mondo interiore, riflet-

¹⁶ Tra le opposizioni che strutturano il poema ha particolare rilievo quella che riguarda la discesa e la salita (l'alto e il basso; al riguardo, in particolare cfr. Revzina [2009: 99]), riflessa in una sorta di rilettura *sui generis* della *Divina Commedia* in cui svolge un ruolo centrale l'attraversamento – che avviene non a caso proprio a metà del poema – del ponte, che segna il momento più basso e, contemporaneamente, l'inizio della risalita [cfr. KIRILCUK 2006: 204; PORTNOVA, VOITEKHOVICH 2016: 30].

tendo dunque scale valoriali diverse, in cui al Poeta è riservato l'onore e l'onere del contatto profondo con l'arte e i sentimenti. A scandire la prima metà del poema sono il momento dell'incontro, il passaggio sul lungofiume e il dialogo nel bar, che segna la presa di coscienza della necessità della separazione, sebbene dolorosa (“– Bisogna che parliamo. / Avremo il coraggio che serve?”¹⁷, ivi: 35). Il cercare di definire l'amore porta, da una parte, a identificarlo con carne e sangue (*krov' i plot'*) e, dall'altra, ad associarlo a un tempio, generando un ulteriore momento di incomprensione in cui lo scivolare nel *cliché* viene sottolineato dall'allitterazione *chram-šram*, ‘tempio-piaga’, a cui si oppone quella *luk-razluka*, ‘arco-distacco’, incorniciata in una replica muta, specchio della certezza dell'impossibilità di ogni autentico dialogo:

Любовь, это плоть и кровь.
Цвет, собственной кровью полит.
Вы думаете, любовь –
Беседовать через столик?
Часочек – и по домам?
Как те господа и дамы?
Любовь, это значит...
– Храм?
Дитя, замените шрамом
На шраме! – Под взглядом слуг
И бражников? (Я, без звука:
“Любовь, это значит лук
Натянутый: лук: разлука”)
[СВЕТАЕВА 1965: 456]

Amore è carne e sangue, fiore
che del tuo stesso sangue irrighi.
O credevate fosse ciarla
da tavolino, amore?
Un'oretta – poi ognuno a casa?
Come questi signori, queste dame?
Amore vuol dire...
Tempio?
Il dito rimestate nella piaga,
caro! – Sotto gli occhi di beoni
e camerieri? (Io, senza far motto:
“Amore significa arco
incoccato – arco: distacco”)
[СВЕТАЕВА 2019: 35, 37]

Il botta e risposta assume tratti epici, legati al campo semantico della battaglia, che permettono all'evento personale di farsi universale: “conflating the epic and the lyric impulses allows Cvetaeva to hyperbolize personal pain into a public event. This aggrandizement of the personal is achieved by constructing a subtextual space of clas-

¹⁷ “– Нам с вами нужно говорить. / Мы мужественны будем.” [СВЕТАЕВА 1965: 455].

sical epic poetry [...]. Military imagery in Cvetaeva's poem becomes an extended metaphor for the personal situation described in it" [SHLEYFER LAVINE 2004: 96]. Complementare a questo sottotesto è il riferimento al *Cantico dei Cantici*: ne viene prima citato un verso, a metà della VI parte ("Come un sigillo / sul tuo cuore, come l'anello / nella tua mano..."¹⁸, [CVETAeva 2019: 43]), e vi si fa poi un esplicito riferimento negli ultimi versi, dove ogni cosa sembra inchinarsi al dolore esplicitato dal pianto dell'uomo, ornamento per la donna:

Слезам твоим первым,
Последним, — о лей! —
Слезам твоим — перлам
В короне моей!
Глаз явно не туплю.
Сквозь ливень — перюсь.
Венерины куклы,
Вперяйтесь! Союз
Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь
Нам, птицам безвестным
Челом СОЛОМОН
Бьет, — ибо совместный
Плач — больше, чем сон!
[CVETAeva 1965: 473]

Delle lacrime tue, le prime,
le ultime – falle scorrere! –
lacrime tue di madreperla,
nel mio diadema incastonate.
A bella posta non distolgo gli occhi.
Frammezzo a scrosci, le fisso.
Pupattole di Venere,
affissate lo sguardo!
Più salda unione è questa,
che languide giacere.
A noi il Cantico dei Cantici
la parola cede. A noi, volatili
di specie senza nome,
china la fronte Salomone,
ché il pianto nostro
congiunto – è più che sogno!
[CVETAeva 2019: 77]

Tra questi due momenti, il passaggio sul "lungofiume. L'ultimo" [ivi: 49] e l'attraversamento dell'"ultimo ponte" [ivi: 51], a segnare la presa di coscienza definitiva della separazione e il passaggio a un nuovo stato che, più che allontanare ulteriormente i due protagonisti, sembra creare tra di loro una nuova vicinanza nel ricordo, quasi un'evoluzione di quella "vendetta della memoria" del *Poema della montagna*. Si va a definire, così, una 'poetica del limite' [cfr. SKRIPOVA 2005: 82] in cui la tensio-

¹⁸ "Как печать / На сердце твое, как перстень / На руку твою..." [ivi: 458].

ne emotiva si scioglie nel confluire degli opposti e nel sovrapporsi delle immagini; nell'attraversare il ponte, ad esempio, la moneta corrisposta a Caronte permette di guardare non l'Acheronte, ma il Lete [cfr. CVETAJEVA 2019: 51; CVETAJEVA 1965: 462], riservando all'oblio il compito di chiudere e preparare la via al futuro, nell'immagine di una morte che contiene germi di vita. Allo stesso modo, il Poeta, appartenente alla cerchia degli eletti ma rabbioso e vendicativo nel *Poema della montagna*, trova nel *Poema della fine* una qualche consolazione nell'identificare la propria condizione con quella del popolo ebraico e in quel riconoscersi in esilio che fa da anticamera a un rinnovato senso di sé e della propria vocazione:

| | |
|---------------------------------|------------------------------|
| Гетто избранничеств! Вал и ров. | Ghetto di Eletti! Fosso, |
| По-падъ не жди! | bastione. Mercede non avrai! |
| В сѣм християннейшем из миров | Nel più cristiano dei mondi, |
| Поэты – жи́ды! | tutti i poeti sono ebrei! |
| [CVETAJEVA 1965: 471] | [CVETAJEVA 2019: 73] |

Anche *Poema della fine* è un polimetro; la dettagliata analisi di Ivanov [1967: 169-175] vi identifica l'alternarsi di ben dieci metri diversi, che fluiscono regolarmente l'uno nell'altro e il cui avvicinarsi segna il passaggio tra nuclei tematico-concettuali diversi. All'interno di questa struttura complessa ricoprono un ruolo fondamentale le misure bisillabe, che permettono di rendere il passaggio da un tema metrico all'altro quasi inavvertibile, generando un testo ritmicamente compatto e coeso [cfr. IVANOV 1967: 178, 200-201]. Contribuiscono a rendere il ritmo più percettibile e variato anche le strofe incomplete (ben otto nel poema), un procedimento usato da Cvetaeva con particolare frequenza proprio negli anni tra il 1923 e il 1926 [cfr. THOMSON 1999: 223] e l'uso estensivo del tiret, finalizzato qui non tanto a fornire ulteriori pause, quanto a spezzare le parole e porre in evidenza prefissi, suffissi o radici, suggerendo letture ulteriori, aumentando l'accento ritmico a favore del raggiungimento di un più marcato effetto emozionale, o creando quel senso di straniamento [cfr. ZUBOVA 2017: 43-44] e rinnovamento della percezione e del significato che inaugura la fase matura del percorso artistico di Cvetaeva.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BRODSKIJ 2001 I. Brodskij, *Ob odnom stichotvorenii*, in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2001, t. v, pp. 142-186.
- CVETAEVA 1965 M. Cvetaeva, *Izbrannye proizvedenija*, vst. st. V. Orlova, primeč. A. Ėfron i A. Saakjanc, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad 1965.
- CVETAEVA *et al.* 1980 M. Cvetaeva, B. Pasternak, R.M. Rilke, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, a cura di K. Azadovskij, El. e Ev. Pasternak, S. Vitale, Editori Riuniti, Roma 1980.
- CVETAEVA 1988 M. Cvetaeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1988.
- CVETAEVA 1992 M. Cvetaeva, *Poesie*, a cura di P. Zveteremich, Einaudi, Torino 1992 (2024¹³).
- CVETAEVA 1994 M. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomach. T. III. Poëmy. Dramatičeskie proizvedenija*, A. Saakjanc, L. Mnuchin (red.), Ėllis Lak, Moskva 1994.
- CVETAEVA 2019 M. Cvetaeva, *Sette poemi*, a cura di P. Ferretti, Einaudi, Torino 2019.
- CVETAEVA 2024 M. Cvetaeva, *Taccuini 1922-1939*, traduzione e cura di P. Napolitano, Voland, Roma 2024.
- FARYNO 1971 E. Faryno, *K voprosu o sootnošenii ritma i semantiki v poëtičeskich tekstach (Puškin, Evtušenko, Cvetaeva)*, "Studia Rossica Posnaniensia", 1971, 2, pp. 3-27.
- FERRETTI 2019 P. Ferretti, *Tra Praga e Parigi. Chimere, confluenze*,

- indizi*, in M. Cvetaeva, *Sette poemi*, Einaudi, Torino 2019, pp. v-XLI.
- IVANOV 1968 Vjač. Ivanov, *Metri i ritmi v Poëme konca M. Cvetaevoj*, in V. Žirmunskij, S. Lichačëv, V. Cholševnikov (red.), *Teorija sticha*, Nauka, Leningrad 1968, pp. 168-201.
- KARLINSKY 1966 S. Karlinsky, *Marina Tsvetaeva: Her Life and Art*, University of California Press, Berkeley 1966.
- KARLINSKY 1985 S. Karlinsky, *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- KIRILCUK 2006 A. Kirilcuk, *Moving Mountains: The Spiritual Topography of Prague in Marina Tsvetaeva's Poema kontsa*, "The Russian Review", 2006, 65, pp. 194-207.
- KORJAKINOVÁ *et al.* 1992 T. Korjakinová, M. Nedvědová, G. Vaněčková, *Marina Cvetajevová a Praha*, Euroslavica, Praha 1992.
- KUDROVA 1991 I. Kudrova, *Věrsty, daly... Marina Cvetaeva: 1922-1939*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1991.
- LEMELIN 2007 C.W. Lemelin, *The Poet Is a between: Time-Space Structures in Tsvetaeva's Poema gory and Poema kontsa*, "The Slavic and East European Journal", LI, 2007, 3, pp. 474-490.
- LOSSKAJA 1992 V. Losskaja, *Marina Cvetaeva v žizni. Neizdannnye vospominanija sovremennikov*, Kul'tura i tradicii, Moskva 1992.
- MENDONÇA 2022 J. Tolentino Mendonça, *Estranei alla terra*, traduzione di T. Bartolomei, prefazione di A. Zaccuri,

Crocetti, Milano 2022.

- MIRSKY 1977 D.S. Mirsky, *Marina Tsvetaeva*, in S. Karlinsky, A. Appel, Jr. (eds.), *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922-1972*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1977, pp. 88-93.
- PETERS HASTY 1988 O. Peters Hasty, *Poëma vs. Cycle in Cvetaeva's definition of Lyric verse*, "The Slavic and East European Journal", xxxii, 1988, 3, pp. 390-398.
- PORTNOVA,
VOITEKHOVICH 2016 T. Portnova, R. Voitekhovich, *Obraz "konca" v Poëme konca Mariny Cvetaevoj*, "Mundo Eslavo", 2016, 15, pp. 27-38.
- REVZINA 2009 O. Revzina, *Bezmernaja Cvetaeva. Opyt sistemnogo opisanija poëtičeskogo ideolekta*, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, Moskva 2009.
- ŠEVELENKO 2002 I. Ševelenko, *Literaturnyj put' Cvetaevoj. Ideologija – poëtika – identičnost' avtora v kontekste èpochi*, NLO, Moskva 2002.
- SHLEYFER LAVINE 2004 L. Shleyfer Lavine, *The Epic, the Lyric, the Dramatic, and Marina Cvetaeva's Poema of the End*, "Die Welt der Slaven", XLIX, 2004, 1, pp. 95-112.
- SKRIPOVA 2005 O. Skripova, "*Poëtika predel'nosti*" v Poëme konca *Mariny Cvetaevoj*, "Filologičeskij klass", II, 2005, 14, pp. 82-87.
- SMITH 1978 G.S. Smith, *Marina Cvetaeva's Poëma gory: an analysis*, "Russian Literature", VI, 1978, 4, pp. 365-388.
- THOMSON 1999 R.D.B. Thomson, *Extra-stanzaic Elements in the Lyric Poetry of Marina Cvetaeva*, "Russian Litera-

ture”, XLV, 1999, 2, pp. 223-243.

- VENCLOVA 2012 T. Venclova, *Poéma gory i Poéma konca Mariny Cvetaevoj kak Vetchij zavet i Novyj Zavet*, in Id., *Sobesedniki na piru. Literaturovedčeskie raboty*, NLO, Moskva 2012, pp. 163-172.
- ZUBOVA 2017 L. Zubova, *Poëtičeskij jazyk Mariny Cvetaevoj*, Gellikon Pljus, Sankt-Peterburg 2017.
- ZVETEREMICH 1992 P. Zveteremich, *Nota introduttiva alla nuova edizione*, in M. Cvetaeva, *Poesie*, Einaudi, Torino 1992 (2024¹³), pp. 9-49.