

VALERIA TURRA

«NON ELENA, UN'ALTRA»:
IMMAGINI DI ELENA NEL POST-SIMBOLISMO RUSSO

ABSTRACT - The revival of the myth of Helen in the Russian literature (1868-1924) can express a multiplicity of conceptions about the history, the meaning of poetical writing and the dynamics of love.

KEY WORDS - Helen, Symbolism, Mandel'stam, Homer, Cvetaeva, Aeschylus.

RIASSUNTO - La ripresa del mito di Elena nella letteratura russa (1868-1924) riesce a dar voce ad una gamma ampia di riflessioni riguardanti la storia, il significato della scrittura poetica e le dinamiche dell'amore.

PAROLE CHIAVE - Elena, Simbolismo, Mandel'stam, Omero, Cvetaeva, Eschilo.

*Me ne infischio
se negli Omeri e negli Ovidi
non c'è gente come noi,
butterata e coperta di fuliggine.
Io so
che il sole si offuscherebbe a vedere
le sabbie aurifere delle nostre anime!*

Vladimir Majakovskij ⁽¹⁾

I 'ritratti' di Elena, delineati da Osip Mandel'stam e Marina Cvetaeva in versi e prose, compongono una sorta di fascinosa dittico, cui posso solo sperare di non togliere smalto e nitore con la pretesa di evidenziarne alcune delle forme costitutive, nello sforzo, esaltante ma non povero di insidie, di rintracciarne continuità e fratture rispetto alle fonti classiche.

⁽¹⁾ VL. MAJAKOVSKIJ, *La nuvola in calzoni*, in *Poesia russa del Novecento*, versioni, saggio introduttivo, profili biobibliografici e note di Angelo Maria Ripellino, Milano, Feltrinelli, 1973³, pp. 251- 272.

1. IN LUOGO DI INTRODUZIONE: IL MITO DI ELENA NELLA RUSSIA PRESIMBOLISTA E SIMBOLISTA

Narrare diffusamente le vicende del mito di Elena nella Russia degli ultimi decenni dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento è impresa che meriterebbe lo spazio di più di un volume, perché la sua ripresa si accompagnò, veicolandola e sintetizzandola, ad una gamma ampia di tematiche legate all'intervento di Dio nel mondo, alle capacità redentrici dell'uomo sulla storia e all'attesa apocalittica della fine di un'era e dell'inizio di un tempo nuovo, quello del Regno di Dio. Questa capacità sintetica ed allusiva derivò alla figura di Elena (tuttavia riplasmata nella forma del mito della *večnaja ženstvennost'*, ovvero, letteralmente dell'«eterna femminilità») non dalla sua ripresa per come era stata delineata nelle fonti greche più antiche (Omero, Stesicoro, i tragici, come vedremo in seguito), ma da una rivisitazione della tradizione gnostica del mito, che però proprio in quelle fonti antiche affondava, almeno in parte, le sue radici. In questa sede, cercherò di fornire in strettissima sintesi solo le coordinate indispensabili ad orizzontarsi nel mare vasto delle valenze che *questa* Elena acquisì negli anni immediatamente precedenti le opere di Mandel'stam e Cvetaeva, per mostrare poi con maggior cognizione di causa l'originalità dei loro versi, giocati in un recupero di Elena nel suo nitore 'classico' (pre-gnostico).

Nella sapienza gnostica, ovvero in quell'insieme assai eterogeneo di concezioni, dottrine e credenze che nacquero o dal seno del primo cristianesimo nella contrapposizione fra cristiani di cultura greca e cristiani di cultura ebraica, o parallelamente alle prime manifestazioni della religione cristiana, una figura femminile, chiamata Elena secondo l'insegnamento di Simon Mago, Sophia in altri gruppi gnostici, è presenza costante e importante. Si tratta di un principio divino derivante dal Dio padre come sua emanazione o primo pensiero, creatore degli angeli ma da loro trattenuto nel mondo per invidia; il principio femminile, prigioniero in un corpo, è così costretto ad una progressiva degradazione nel mondo materiale, fino a quando il Padre non verrà nel mondo a liberarlo. È nel processo di questa degradazione che, storicamente, il principio femminile si sarebbe incarnato nell'Elena che andò a Troia ⁽²⁾. Se nella dottrina di Simon Mago la divinità sembra quindi costituirsi in una sorta di duplicità, altri insegnamenti gnostici, come ad esempio quello de-

⁽²⁾ IRENEO, *Contro le eresie* I, 23, 2; si può leggere ad esempio in *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di Manlio Simonetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2001³, pp. 12-15.

gli Ofiti⁽³⁾, pongono come originaria una trinità in cui il principio femminile, detto Sophia, tende ad assimilarsi o a sovrapporsi con lo Spirito Santo dei cristiani: entità di posizione intermedia fra il Padre e il Figlio da un lato, e il caos della materia dall'altro, non sempre è ritenuta causa del mondo materiale, talora considerato esistente da sempre. Le dottrine gnostiche, contrastate energicamente dalla Chiesa che le considerava eretiche, furono ampiamente sconfitte, tanto che nel IV sec. tesero a confluire in quelle manichee e a confondersi con esse. Le idee portanti espresse dagli gnostici (la divinità come principio androgino successivamente separatosi; il mondo materiale percepito come degradazione e negatività, da cui l'anima del saggio anela involarsi per ricongiungersi con il principio divino; l'idea che solo la conoscenza – gnosi – possa salvare l'anima dalla finitudine che la imprigiona) e la modalità della loro espressione (narrazioni improntate ad una mitologia complessa e suggestiva, che non si smarrisce del tutto nemmeno nelle confutazioni agli gnostici, che sono state in realtà le principali testimonianze superstiti, naturalmente indirette, del pensiero gnostico, fino al ritrovamento dei codici di Nag Hammadi⁽⁴⁾) furono comunque in grado di sopravvivere nei secoli come paradigma di un pensiero in bilico fra una percezione acuta dell'insufficienza e della dolorosa finitudine del dato materiale, concreto e attuale dell'esistenza, e la volontà di superare fattivamente questa realtà, o almeno di trasfigurarla sul piano del pensiero e dell'espressione con rappresentazioni mitiche.

In età moderna, una delle riprese più interessanti dello gnosticismo fu il mito di Faust, rivisitazione in chiave antiscientifica, di matrice post-luterana, del romanzo gnostico di Simon Mago e di Elena; la sua prima attestazione consiste nel *Volksbuch* (letteralmente, libro del, o per, il popolo: ovvero, un prodotto di bassa letteratura, costituente un genere molto diffuso nella Germania del Cinquecento) *Historia von Doktor Johann Fausten*, ispirato alla vita di un professore di Norimberga accusato di vari crimini contro la religione. Il libro, pubblicato in Germania nel 1587, fu tradotto in Inghilterra nel 1592. A quest'opera di pochissimo pregio artistico poterono tuttavia ispirarsi dapprima Christopher Marlowe nella sua tragedia *Doctor Faustus*, di datazione molto dibattuta – per alcuni, ma non per tutti gli interpreti, si tratterebbe dell'ultima opera di Marlowe, morto a soli 29 anni nel 1593 – e poi lo stesso Goe-

(3) Va tenuto comunque presente che con questo nome si designa un insieme di concezioni gnostiche anche molto diverse fra loro: vedi *ibidem*, pp. 37-48.

(4) Si tratta di tredici codici papiracei scoperti nel 1946 a Nag Hammadi, presso Luxor. Per gli altri testimoni diretti di testi gnostici, vedi *ibidem*, pp. XVI-XVII.

the, che la lesse da bambino. Non è sicuramente questa la sede per soffermarci sul *Faust* goethiano e sul peso che ebbe, nella sua pluridecennale gestazione, la necessità di inserirvi la figura di Elena come emblema della classicità: quel che qui preme sottolineare, è che il concetto di «eterno femminino» (*Ewig Weibliche*), fondamentale nei versi finali, racchiude in sé la valenza di elemento femminile che «muove per attrazione verso l'alto»⁽⁵⁾, ma vuole altresì rientrare in un ambito cristiano, sovrapponendosi alla figura della vergine Maria, madre di Cristo.

Arriviamo ora rapidamente all'ambito russo: il punto focale della riviviscenza del mito dell'«eterno femminino» è costituito dall'opera, sia filosofica che letteraria, di Vladimir Solov'ëv. Quella di Solov'ëv, solitamente considerato il primo filosofo russo, è una produzione di straordinaria ricchezza e complessità, non solo perché si dispiega in vari generi (la poesia; il dialogo filosofico; il trattato) ma soprattutto perché nasce dalla sintesi di molti diversi pensieri filosofico-religiosi antichi (il platonismo, ma anche il pensiero gnostico⁽⁶⁾ e quello cabalistico) e moderni (la filosofia di Spinoza, di Hegel e di Schopenhauer ma soprattutto la sofiologia di Böhme e l'*Introduzione alla filosofia della mitologia* e la *Filosofia della rivelazione* di Schelling, e non solo) con la religione cristiana. In realtà, più che di 'sintesi' nel caso del pensiero di Solov'ëv occorre parlare di «integrazione»⁽⁷⁾, ossia della capacità di rielaborare, in un sistema atto ad interpretare il mondo spirituale di Dio, ciò che di vero le tradizioni mitiche, filosofiche, teologiche dell'umanità hanno concepito nelle varie epoche; un tale sistema – realizzatosi compiutamente o no, al momento non ci interessa – dovrebbe riuscire non solo a cogliere l'«unitotalità»⁽⁸⁾ del reale, ovvero il suo essere composto di molteplici singolarità tutte compresenti nello Spirito, ma anche aiutare a realizzarla, avendo come fine la divinizzazione del mondo. In vista di tale divinizzazione, producibile solo con l'incarnazione della Sapienza divina nella «totalità dell'Universo», incarnazione che sarebbe a sua volta

⁽⁵⁾ J. W. GOETHE, *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1976², p. 1119.

⁽⁶⁾ È in vista di uno studio approfondito della gnosi, soprattutto tramite i testi confutatori di Ippolito, che si motiva il viaggio di Solov'ëv a Londra (1875). Frutto singolare di questo interesse sono i versi della *Canzone degli Ofiti* (1876), in quanto è proprio Ippolito a testimoniare l'uso ofita di inni anapestici. Per il testo di Solov'ëv, cfr. *Poesia russa del Novecento*, cit., p. 105. Per il salmo dei Naasseni (*naas* è l'equivalente ebraico di ὄφις: serpente) riportato da Ippolito, cfr. *Testi gnostici in lingua greca e latina*, cit., pp. 84-87.

⁽⁷⁾ VL. SOLOV'ËV, *La conoscenza integrale*, introduzione, traduzione e note di Adriano Dell'Asta, Seriate, R. C. Edizioni «La Casa di Matrona», 1998, p. XVI.

⁽⁸⁾ *Ibidem*, p. XVII.

la conseguenza e il frutto della «trasformazione messianica di tutta l'umanità»⁽⁹⁾, Solov'ëv si impegna in vari modi, prodigandosi per esempio per accelerare l'unificazione delle Chiese cristiane⁽¹⁰⁾. In vari scritti Solov'ëv illustra le sue visioni – di natura assai controversa e dibattuta⁽¹¹⁾ –, ovvero i suoi 'incontri' con Sophia, la divina Sapienza, e l'aspetto di questa donna, divinizzata ma pur sempre concreta: ricorderemo per brevità, oltre al trattato *La Sophia* (1876), scritto parzialmente in forma dialogica, il poema *Tri svidanija* («Tre appuntamenti»), del 1898, ma – soprattutto – i versi di *Das Ewig-Weibliche. Discorso esortatorio ai diavoli marini* (sempre del 1898), invito, non privo di ironia, del poeta ai diavoli perché si arrendano ora all'«eterno femminile» ridisceso sulla terra in corpo immortale, dopo che in precedenza essi erano riusciti a corromperne la bellezza: versi in cui viene narrato il classico 'romanzo gnostico' della caduta:

[...] Piuttosto ascoltate voi stessi il mio dire, / vi ho riservata una buona parola: / diavoli cari, dipende da voi / diventare di nuovo bestiame divino. // Ricordate che su questo pelago, / dove sorgevano Amatunte e Pafo, / vi capitò una volta di provare / il primo impreveduto dolore? // Ricordate le rose sulla bianca mano, / il purpureo riflesso nelle onde azzurrine? / Ricordate l'effigie del corpo formoso, / il vostro scompiglio e tremore e sgomento? // Quella beltà con la sua forza prima, / diavoli, non a lungo vi incusse paura: / ammansì per un attimo l'astio selvaggio, / ma non seppe soggiogarlo. // In grembo a quella beltà, o perfidi diavoli, / trovaste in breve una strada segreta, / per inquinare l'effigie formosa / con un seme infernale di corruzione e di morte. // Ma sappiate: l'eterno femminile / in un corpo immortale viene oggi sulla terra. / Nella luce perenne della nuova dea / il cielo si è fuso con il baratro delle acque. // Tutto ciò che fa bella

(9) VL. SOLOV'ËV, *La Russia e la Chiesa universale, e altri scritti*, introduzione, traduzione e note di Adriano Dell'Asta, Milano, R.C. Edizioni «La Casa di Matriona», 1989, p. 204.

(10) Per un sintetico e tuttavia esauriente profilo del pensiero di Solov'ëv vedi N. BOSCO, *Alle radici del pensiero russo: Vl. Solov'ëv*, in AA. VV., *La filosofia russa 1800-1900*, Atti del Convegno svoltosi a S. Margherita Ligure il 2 e il 3 maggio 1996, a cura di Alessandro Di Chiara e Vittorio De Cesare, Napoli, La Città del Sole, 1998, pp. 7-27.

(11) Per limitarmi ad una bibliografia italiana essenziale, ricorderò che mentre Élé-mire Zolla definiva Solov'ëv «un impasto psichico esultante, disordinato, tenebroso, un mostro, vittima di allucinazioni» (E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi 1995⁴, p. 221), assai più sfumata è la valutazione di Ninfa Bosco, che fornisce due ipotesi per spiegare le visioni narrate in *Tri svidanija*, ovvero «un'anticipazione del 'simbolismo' di Blok e Belij, o invece [...] il racconto, sia pur trasfigurato poeticamente, di esperienze vissute [...]» (in N. BOSCO, *Alle radici [...]*, cit., pp. 21-22), mentre Adriano Dell'Asta (in VL. SOLOV'ËV, *La conoscenza integrale*, cit., pp. XVIII-XIX) invita, dopo «le fin troppo numerose» interpretazioni di questi fatti, ad occuparsi piuttosto di comprenderne il significato alla luce non della biografia ma del sistema filosofico di Solov'ëv, fondato sulla ricerca dell'unitarietà.

Afrodite terrena, / la gioia delle case e dei boschi e dei mari, / tutto unirà
la bellezza celeste / in un modo più puro, più forte e più vivo e più pieno.
// [...] ⁽¹²⁾.

Una simile concezione salvifica dell'«eterno femminile», che ora palesa (come nei versi citati), ora nasconde una matrice gnostica significando specificamente la Sapienza Divina ⁽¹³⁾ e passando quindi a raffigurare anche lo stesso Cristo, la vergine Maria e la Chiesa ⁽¹⁴⁾ in opere della maturità come *La Russia e la Chiesa universale* (del 1889), si lega ad un'attesa apocalittica – la fine dell'era presente e l'inizio del Regno di Dio – che influenzerà profondamente i Simbolisti, anche se lo stesso Solov'ëv, negli ultimi anni della sua vita, da lungo tempo ammutolitosi la voce dell'amata Sophia, temeva invece l'avvento dell'era dell'Anticristo (come può testimoniare la sua ultima opera, scritta nel 1900, *I tre dialoghi sulla guerra, il progresso e la fine della storia mondiale e la relazione sull'Anticristo*, in cui l'Anticristo si delinea secondo una rivisitazione della dostoevskiana *Leggenda del grande inquisitore* ⁽¹⁵⁾). L'opera di Fëdor Dostoevskij, amico più anziano di Solov'ëv e da lui percepito

⁽¹²⁾ VL. SOLOV'ËV, *Das Ewig-Weibliche. Discorso esortatorio ai diavoli marini* (vv. 9-36), in *Poesia russa del Novecento*, cit., p. 108. (La traduzione è di Angelo Maria Ripellino).

⁽¹³⁾ Il riferimento è in particolare a *Proverbi*, 8, 22-37: la Sapienza viene costituita da Dio fin dal principio, prima di ogni sua creazione. In tal modo, la Sapienza è l'architetto di Dio nell'edificazione del mondo, ed è sempre lei a dirigere il cammino storico dell'umanità. L'importanza del culto della Sophia nel cristianesimo ortodosso è attestato, fra l'altro, da alcune icone della scuola di Novgorod. In Solov'ëv la Sophia dei *Proverbi* assume uno spessore teoretico e teologico assai articolato: sintetizzando, possiamo definirla con Solov'ëv stesso «sostanza universale, [...] unità assoluta del tutto», ossia il principio unificatore che rende possibile la consustanzialità delle tre Persone della Trinità; «opposto» o «antitipo» della Sapienza, come il mondo caotico e «frazionato» è l'opposto della «totalità divina», è l'Anima del mondo, che è il substrato del mondo creato e che, di duplice «carattere», «può voler esistere per sé, al di fuori di Dio», o, al contrario, «può anche annullarsi davanti a Dio, [...] ricondurre tutta la creazione all'unità perfetta ed identificarsi con la Sapienza eterna.» (VL. SOLOV'ËV, *La Russia e la Chiesa universale*, cit., p. 180; p. 186; p. 187.)

⁽¹⁴⁾ Per questa complessa tematica, essenziali le pp. XVIII-XIX dell'*Introduzione*, a cura di A. Dell'Asta, a VL. SOLOV'ËV, *La conoscenza integrale*, cit., e soprattutto VL. SOLOV'ËV, *La Russia e la Chiesa universale, e altri scritti*, cit., pp. 199-200 («[...] si tratta di una sola ed identica forma sostanziale (definita dalla Bibbia come *semen mulieris, scilicet Sophiae*) che si rivela in tre manifestazioni successive e permanenti, [...] chiamandosi Maria nella sua personalità femminile, Gesù nella sua personalità maschile e conservando il suo nome proprio per la sua apparizione totale ed universale nella Chiesa perfetta del futuro, Fidanzata e Sposa del Verbo divino»).

⁽¹⁵⁾ Vedi S. GIVONE, *Pensiero russo e Apocalisse*, in *La filosofia russa 1800-1900*, cit., pp. 163-172.

come maestro, va considerata infatti una delle fonti più produttive per il suo pensiero, sì che fra le possibili matrici della riflessione sofologica di Solov'ëv credo sia doveroso ricordare almeno un'altra opera dostoevskiana, ovvero l'*Idiota* (scritto fra la metà del settembre 1867 e la fine del gennaio 1869), il cui nucleo centrale si identifica con una riflessione polifonica sulla bellezza, quella bellezza che, motore della passione, è via privilegiata all'apocalisse (ovvero, alla catastrofe che presagisce e rende possibile il bene ⁽¹⁶⁾): è solo in una prospettiva 'apocalittica' ⁽¹⁷⁾ che possono spiegarsi alcune parole, celeberrime, attribuite al personaggio centrale del romanzo, l'«idiot» principe Lev Myškin, secondo cui la bellezza salverà il mondo ⁽¹⁸⁾. A che punto la salvezza giunga, infatti, dire non è facile, dal momento che la passione, fatalmente suscitata dalla bellezza di una delle due protagoniste femminili del romanzo, Nastas'ja Filippovna, in *tutti* gli uomini che la incontrano – ed in questo senso un richiamo al fascino irresistibile perché sovrumano di Elena non può essere omesso –, dopo aver prodotto uno *svelamento* delle loro pulsioni più personali e profonde, sordide il più delle volte, e tuttavia non sempre, conduce alla distruzione di Nastas'ja stessa e di quelli che la amano realmente. Semplificatorio sarebbe dire che per Dostoevskij distruttiva è la bellezza esteriore: specchio fedele della sua interiorità tormentata e votata al sacrificio, il corpo morto di Nastas'ja campeggia nel finale del romanzo idealmente appaiato al cadavere straziato e irrigidito di Cristo dopo i tormenti della crocifissione raffigurato in un quadro di Hans Holbein – quadro di cui i protagonisti parlano più volte con sgomento, perché la sua crudezza «a più d'uno potrebbe far perde-

⁽¹⁶⁾ L'*Apocalisse* di Giovanni va infatti considerato una sorta di ipotesto dell'*Idiota*. Poiché il mito apocalittico fornisce a Dostoevskij una chiave interpretativa della realtà e finisce quindi con l'innervare la struttura del romanzo, accade che in varie situazioni i personaggi si trovino a rapportare con quel testo le proprie esperienze. Per un approfondimento della questione dell'influenza dei testi biblici sulla produzione di Dostoevskij, fondamentale S. SALVESTRONI, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2000.

⁽¹⁷⁾ Nel senso precisato da S. GIVONE, *Pensiero russo e Apocalisse*, cit., pp. 163-164: «[...] Invece il pensiero russo non fa che ribadire la necessità di tener fermo il fondamento dell'Apocalisse nel messianismo. Perciò l'Apocalisse appare come l'evento salvifico che si produce attraverso lo sconvolgimento e l'annientamento del mondo presente e quindi come la rivelazione della verità di Dio a partire dal vuoto e dal nulla in cui il divino si era inabissato. [...]»

⁽¹⁸⁾ F. DOSTOEVSKIJ, *L'idiot*, traduzione di Alfredo Polledro, con un saggio introduttivo di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1997, p. 378 («[...] È vero, principe, che voi diceste un giorno che il mondo lo salverà la 'bellezza'? Signori, – gridò forte a tutti –, il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza. [...]»). Siamo al quinto capitolo della terza parte del romanzo.

re la fede»⁽¹⁹⁾ –. Le loro parole, tuttavia, finiscono per alludere anche ad un'idea diversa, ovvero allo stupore incredulo di chi consideri che, pur trovandosi al cospetto di un tale strazio, i discepoli e le donne che circondavano Cristo poterono poi credere nella sua resurrezione⁽²⁰⁾, poiché è nell'innocenza enigmatica e sconvolgente della morte del corpo che Dostoevskij invita, paradossalmente, a trovare le ragioni della fede, aspettando il frutto del seme che, se non morisse, nulla produrrebbe da sé.

L'influenza esercitata da Solov'ëv sulla generazione dei simbolisti è fenomeno ampio e complesso: sottolineerò qui solo pochi essenziali aspetti. L'uscita nell'ottobre 1904 del primo volume poetico di Aleksandr Blok, gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* (i *Versi della bellissima dama*), mostra probabilmente il frutto più perfetto che questo culto della bellezza doveva manifestare nella Russia di quegli anni. L'ideale della Sapienza Divina incarnatasi in un corpo femminile si accompagnava, come sottolineato da Nikolaj Berdjaev⁽²¹⁾, all'attesa dei simbolisti di un mutamento epocale – non per tutti lo stesso – ed aveva come caratteristica anche una sorta di culto personale, quello della (futura) moglie di Blok, Ljubov' Mendeleeva, adorata non solo da Blok ma anche da Sergej Solov'ëv (nipote di Vladimir) e Andrej Belyj, con il quale Blok inizia un fitto epistolario nel 1903. Il mito della Bellissima Dama dovette lasciare il posto, nella successiva produzione poetica di Blok, ad altre figure femminili, come la Sconosciuta, la «maschera di neve», Faina, Carmen ...: figure che erano ispirate spesso da amori concreti nutriti dal poeta nella progressiva crisi del proprio matrimonio, e che non si piegavano alla rappresentazione idealizzata di un amore perfetto nella sua totale astrazione, per conferire invece variegata voce alla passione. E in realtà possiamo rintracciare tracce dello gnosticismo di Blok più ancora che nei *Versi della Bellissima Dama* (dove trova espressione l'invocazione, di impronta stilnovistica, di una figura che è la donna amata, ma che tende tuttavia a tramutarsi, a confondersi con il sembiante della Madonna⁽²²⁾ – o forse della Sapienza biblica dei Proverbi –), qualora noi passiamo

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*, p. 218 (parte seconda, capitolo quarto).

⁽²⁰⁾ *Ibidem*, p. 404 (parte terza, capitolo sesto).

⁽²¹⁾ N. BERDJAEV, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, a cura di Cinzia De Lotto, introduzione di Giuseppe Riconda, Milano, Mursia, 1992, pp. 226-232.

⁽²²⁾ Riperto, a solo titolo di esempio, alcuni versi di *Varco la soglia degli oscuri templi* (1902), in cui la sovrapposizione Bellissima Dama / Vergine Maria si manifesta appieno: «Varco la soglia degli oscuri templi, / compio una cerimonia disadorna. / Aspetto lì la Bellissima Dama / nello scintillio di rosse lampade. // [...] Oh, sono avvezzo alle splendenti icone / della solenne Imperitura Sposa! / [...] // Come sono affettuo-

all'analisi del 'romanzo in versi' costituito dall'opera poetica blokiana nel suo complesso, nell'oscuramento della Bellissima Dama in figure femminili più compromesse con la materialità dell'esistenza, traduzione, sul terreno di una poesia di qualità straordinaria, del romanzo gnostico dell'oscuramento e della caduta del principio femminile nel mondo della materia. E poiché raramente le donne rappresentate smarriscono del tutto l'aura sacra di mediatrici ed interpreti di un mondo ulteriore, visto che anche nella rappresentazione dell'abiezione Blok conserva sempre una sorta di rimpianto per un'idealità percepita come perduta – ed il dolore del rimpianto, talora così forte da attanagliare la mente del lettore, indica che l'aspirazione verso quella idealità non veniva meno –, noi sappiamo che il paradigma gnostico è operante. Particolarmente suggestiva la lettura di quei versi in cui assistiamo al riaffiorare della Bellissima Dama in contesti del tutto diversi, come, ad esempio, nella rappresentazione della Russia dipinta nelle poesie del ciclo *Sul campo di Kulikovo* (datate al 1908 e pubblicate l'anno successivo), in cui la natura russa assume la sacralità di un adorato oggetto di passione, da difendere dall'invasione tartara

Di notte, quando Mamaj coprì con la sua orda / Le steppe e i ponti, / Nel campo oscuro c'eravamo Tu ed io. / Forse che Tu lo sapevi? // Davanti al Don oscuro e funesto, / Fra i campi notturni, / Io ho sentito la Tua voce con profetico cuore / Nelle grida dei cigni. // [...] E con la nebbia sulla Neprjadva addormentata, / Diritta verso di me / Tu sei scesa, nell'abito che emanava luce / Senza spaventare il cavallo. // Come l'argento dell'ondata Tu risplendevi all'amico / Nella spada d'acciaio. / Rinfrescavi la corazza impolverata / Sulla mia spalla. // E quando, al mattino, come una nera nube / L'orda si mosse, / C'era nel Tuo scudo il Volto non dipinto da mano umana, / Luminoso per l'eternità ⁽²³⁾.

Il mito della Bellissima Dama in Blok si declina infatti in modi variegati, talvolta persino intrecciandosi ad altri miti, come quello di Orfeo, capace di rappresentare, con la perdita di Euridice, il distacco doloroso fra il poeta e quel Femminile che sfugge a causa della poca fede, di lui, in lei. Accade così che ipostasi della Bellissima Dama come la Sconosciuta (*Neznakomka*, 1906) possano adombrare anche Euridice: è pos-

se le candele, / come consolano le Tue fattezze! / Io non sento sospiri né loquere, / ma credo, Amata, nella Tua presenza.», da A. BLOK, *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Milano, SE, 1987, p. 30.

⁽²³⁾ A. BLOK, *I Dodici, Gli Sciti, La Patria*, introduzione, traduzione e note di Eridano Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 2002², pp. 191-193 (è la terza poesia del ciclo *Sul campo di Kulikovo*, a sua volta compreso in *Rodina*).

sibile notarlo, nei versi che sono riportati di seguito, da alcuni segnali – come le espressioni «antiche credenze» ⁽²⁴⁾ al v. 33; «una riva incantata / ed un'incantata lontananza» ⁽²⁵⁾ ai vv. 39-40; «cupi arcani» ⁽²⁶⁾ al v. 41 – che suggeriscono l'appartenenza della Sconosciuta ad un mondo diverso, ideale forse perché non è che una rievocazione dell'aldilà (come suggerisce il richiamo agli *oči sinie bezdonnye*, gli «occhi azzurri senza fondo» della donna, v. 47, che «fioriscono su una riva lontana», v. 48):

[...] Ed ogni sera, all'ora stabilita / (oppure è questo solamente un sogno?), / una fanciulla inguainata di seta / nella finestra nebbiosa si muove. // Lentamente, passando fra gli ubriachi, / sempre senza compagni, sempre sola, / esalando caligine e profumi, / si va a sedere presso la finestra. // Ed effondono antiche credenze / le sue elastiche vesti di seta, / e il cappello con piume di lutto, / e la stretta mano inanellata. // Avvinto dalla vicinanza strana, / guardo di là dalla scura veletta, / e vedo una riva incantata / ed un'incantata lontananza. // [...] E le piume di struzzo inclinate / vacillano nel mio cervello, / e gli occhi azzurri senza fondo / fioriscono su una riva lontana. // [...] ⁽²⁷⁾.

E sicuramente non si può negare una predominante matrice 'orfica' ad una poesia, come quella di Blok, in cui la musica gioca un ruolo essenziale non solo perché evocata spesso nella descrizione di situazioni, amori e paesaggi come 'causa motrice' dei pensieri della voce poetante, ma soprattutto perché concepita come l'essenza stessa della realtà. Non è tuttavia questa la sede di trattare con ampiezza l'orfismo di Blok: la menzione della musica ci serve solo per accennare ad un tema che le è connesso inscindibilmente, ovvero quell'attesa apocalittica di eventi nuovi e straordinari che già abbiamo visto abbinarsi in Solov'ëv alla figura dell'eterna femminilità ⁽²⁸⁾, e che in Blok è un sentimento spasmodicamente vivo soprattutto in certi periodi, come nel gennaio 1918, quando nella mente del poeta risuonava costantemente la musica della Rivoluzione. Fu quella musica a permettergli di scrivere – in due giorni, anche se dopo una più lunga elaborazione – l'enigmatico poema *I dodici*, in cui, misteriosamente, a guidare per le strade di una Pietrogrado preda di una bufera invernale un gruppetto di banditesche Guardie Rosse, an-

⁽²⁴⁾ *drevnimi pover'jami* nell'originale.

⁽²⁵⁾ *bereg očarovannyj / i očarovannuju dal'*.

⁽²⁶⁾ *gluchie tajny*.

⁽²⁷⁾ A. BLOK, *Poesie*, cit., pp. 66-67. (I versi da me riportati sono i 25-40 e 45-48).

⁽²⁸⁾ Sul nesso gnosi-millennarismo, interessanti notazioni, anche se non relative al contesto russo, in I. P. COULIANO, *I miti dei dualismi occidentali. Dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 305-317.

che dopo l'assassinio commesso da una di esse, Petrucha, è un Gesù Cristo «senza croce» (*bez kresta*) e «senza nome santo» (*bez imeni svjato*)⁽²⁹⁾ con cui essere invocato ma adorno di rose, un Cristo la cui femminile delicatezza rinvia forse, ancora una volta, alla Bellissima Dama:

[...] ...Così vanno con passo di potere- / Dietro a loro un cane affamato, / Davanti, con la bandiera insanguinata, / E oltre la bufera invisibile, / E dalle pallottole inattaccabile, / Con tenero passo sopra la bufera, / Come uno spargersi di perle di neve, / Con una coroncina bianca di rose, / Davanti cammina Gesù Cristo⁽³⁰⁾.

2. L' ELENA DI OSIP MANDEL'STAM

In una poesia del 1915, Osip Mandel'stam cristallizza in maniera raffinatissima la tendenza, operante fin dalle prime attestazioni letterarie greche del mito di Elena, a nominare Elena per parlare d'altro, come se, da sempre, la rievocazione della bellezza in lei incarnatasi avesse non solo la capacità di nobilitare azioni violente e distruttive (la guerra di Troia) rendendole quasi accettabili, ma anche la forza di soffondere di fascino ogni riflessione mantenendola ad altezze sublimi, e tuttavia al riparo dal rischio di un'eccessiva astrazione dalla realtà esistenziale – come se la rievocazione di Elena non fosse che il miele di lucreziana memoria –:

Notte d'insonnia. Omero. Vele tese laggìù.
Ho letto, delle navi, fino a metà il catalogo:
questa lunga nidiata, questo corteo di gru
che dall'Ellade un giorno si levò e prese il largo.

⁽²⁹⁾ Il riferimento è alla cosiddetta «preghiera di Gesù» («Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio, abbi pietà di me, peccatore!») frequentissima nell'ortodossia ed in particolare nella tradizione monastica e ascetica che trova la sua più tipica espressione negli scritti denominati «Filocalia». Stava proprio nella forza racchiusa nel Nome, secondo molti autori russi, la virtù dell'invocazione. Nel Novecento la questione della venerazione del Nome santo acquisì tinte drammatiche: la pubblicazione nel 1907 del libro *Sulle montagne del Caucaso* dello schimonaco Ilarion – in cui si scriveva, fra l'altro, «Nel Nome di Dio è presente Dio stesso, con tutto il suo essere e tutte le sue proprietà infinite» – fu all'origine di una controversia fra onomatodossi, che glorificavano il Nome, e onomatomachi, che accusavano i primi dell'eresia di 'deificazione' del Nome. Nel 1913 gli onomatomachi fecero cacciare gli onomatodossi dal monte Athos con la forza dell'esercito. Per una trattazione più ampia del tema, cfr. T. ŠPIDLIK, K. WARE, E. LANNÉ, M. VAN PARYS e AA.VV., *Amore del bello, studi sulla filocalia*, atti del «Simposio Internazionale sulla Filocalia», Pontificio Collegio Greco, Roma, novembre 1989, Magnano, Edizioni Qiqajon, 1991; I. ALFEEV, *La gloria del Nome*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2002.

⁽³⁰⁾ A. BLOK, *I Dodici*, cit., pp. 300-301.

Cuneo di gru diretto verso estranee frontiere-
bianca spuma divina sulle teste dei re-
per dove fate rotta? Per voi Troia senz'Elena
che cosa mai sarebbe, maschi guerrieri achei?

L'amore tutto muove- e Omero ed il suo mare.
A chi presterò ascolto? Ed ecco tace Omero,
ed enfaticamente strepita un mare nero
che con un greve rombo si addossa al capezzale ⁽³¹⁾.

Questi versi nacquero dalla suggestione della lettura, presumibilmente nell'originale greco, del canto secondo dell'*Iliade*, contenente, fra l'altro, il Catalogo delle Navi. La questione del valore poetico delle inserzioni catalografiche in Omero, affermato qualche anno prima (nel 1911) dal poeta I. Annenskij – che fu anche, non dimentichiamolo, traduttore delle tragedie di Euripide in russo: impresa per la quale Mandel'stam nutriva vera ammirazione – sulla rivista «Apollon», si stempera qui in una grata evocazione della suggestione della poesia omerica, in particolare però di quella prodotta non dai cataloghi, ma dalle similitudini. Mi sembra siano da evidenziare perlomeno tre nuclei essenziali di significato, tanto più facilmente rintracciabili quanto più ci aiuti la memoria dell'ipotesto iliadico, ma da ritenere connessi in maniera inscindibile, in una sorta di trapasso metamorfico dall'uno all'altro, così che già farne un elenco rischia di incorrere in giuste accuse di arbitrarità: il paragone fra i guerrieri, raffigurati qui al momento della partenza per Troia a bordo delle navi, e le gru che s'involano in stormo sul mare, paragone che Omero aveva articolato in similitudine nel secondo libro dell'*Iliade* (vv. 459-466)

τῶν δ', ὡς τ' ὀρνίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλά,
χηρῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων,
Ἄσιψ ἐν λειμῶνι, Καῦστρίου ἀμφὶ ῥέεθρα,
ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πεπερυγέσσι,
κλαγγηδὸν προκαθίζοντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμῶν,
ὡς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθῶν
σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων ⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ O. MANDEL'STAM, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, pp. 42-43 e nota relativa, pp.123-124.

⁽³²⁾ Il testo di questo, come dei successivi passi omerici, è quello dell'edizione Monro-Allen (Oxford 1920³). La traduzione è dell'autrice di questo studio: traduzione 'di servizio' ovvero letterale, senza alcuna pretesa di letterarietà, utile solo alla comprensione dell'originale. Per una traduzione complessiva dell'*Iliade*, rinvio a OMERO, *Iliade*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezzi, Venezia, Marsilio, 1990.

Come popoli numerosi d'alati uccelli,
 di oche o di gru o di cigni dal lungo collo,
 nei prati d'Asia, presso le correnti del Caistrio,
 qua e là volano fieri delle ali, e la prateria
 risuona di loro, quando con grida acute si posano,
 così di essi molti popoli dalle navi e dalle tende
 si riversavano nella pianura scamandria; e la terra
 tremendamente sotto i piedi loro e dei cavalli rimbombava.

ma anche nel terzo, ai vv. 1-7 – anche questo libro Mandel'stam doveva avere presente, se non altro perché contiene quello che è forse il ritratto più antico di Elena, già psicologicamente sfaccettato, con l'eroina che tesse una tela purpurea raffigurante la guerra per lei scatenatasi; che rimpiange il primo sposo Menelao e la tranquilla vita familiare nella reggia di Sparta ma non resiste al desiderio fisico di Paride; che, biancovestita, osserva dalle mura dapprima il dispiegamento dei guerrieri, illustrandolo a Priamo, e poi il duello fra i suoi due mariti –:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἅμ' ἠγεμόνεσσιν ἕκαστοι,
 Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν, ὄριθες ὤς,
 ἢ ὕτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό,
 αἴ τ' ἐπεὶ οἶν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον,
 κλαγγῇ ταί γε πέτονται ἐπ' Ὀκεανοῖο ῥοάων,
 ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι·
 ἦ ἔριαι δ' ἄρα ταί γε κακὴν ἔριδα προφέρουσαι·

Ma dopo che fu disposto ciascuno in ordine, insieme ai capi,
 i Troiani con strepito e grida andavano, come uccelli,
 proprio come insorge nel cielo il clamore delle gru,
 che, dopo che han fuggito l'inverno e l'immensa pioggia,
 con clamore volano sulle correnti d'Oceano,
 ai Pigmei recando uccisione e destino di morte;
 ed è al mattino che portan la cattiva contesa;

Il secondo punto focale della poesia di Mandel'stam è appunto la figura di Elena, unico scopo vero del viaggio verso Troia dei guerrieri, perché «tutto è mosso da amore». Ma su questo, ovviamente, ritorneremo.

Terzo punto, il dilemma della voce poetante: ascoltare Omero o il mare? Quest'ultima riflessione, eminentemente estetica e metaletteraria, si spiega soltanto in riferimento all'uso omerico della similitudine e al significato che essa ricopre nella poetica mandelstamiana. Nel canto secondo, infatti, il mare era stato evocato da Omero in queste tre similitudini potenti:

vv. 144-146

κινήθη δ' ἀγορή φῆ κύματα μακρὰ θαλάσσης,
πόντου Ἰκαρίου, τὰ μὲν τ' Εὐρός τε Νότος τε
ἄρορ' ἐπαΐξας πατρὸς Διὸς ἐκ νεφελῶν.

si mosse l'assemblea come le onde alte del mare,
il mare Icaro, che l'Euro ed il Noto,
giù dalle nubi balzando del padre Zeus, fanno destare.

vv. 207-210

Ὡς ὃ γε κοιρανέων δίεπε στρατόν· οἱ δ' ἀγορήνδε
αὐτίς ἐπεσεύοντο νεῶν ἀπο καὶ κλισιάων
ἤχη, ὡς ὅτε κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαραγεί δέ τε πόντος.

Così egli, autorità esercitando, governava l'esercito; ed essi all'assemblea
di nuovo si affrettavano dalle navi e dalle tende
con clamore, come quando l'onda del mare, che forte risuona,
sull'ampia spiaggia freme, e rimbomba il mare.

vv. 394-397

Ὡς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, ὡς ὅτε κύμα
ἀκτῆ ἔφ' ὑψηλῆ, ὅτε κινήσῃ Νότος ἐλθών,
προβλήτῃ σκοπέλω· τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει
παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἂν ἔνθ' ἢ ἔνθα γένωνται.

Disse così, e gli Argivi gridarono forte, come onda
su riva alta, quando Noto l'onda muova venendo,
su prominente rupe; e quella mai non lascian le onde,
quando qua o là si formino, da tutti i venti.

La similitudine – di stampo omerico, anche se resa implicita, cioè senza il *kak ... tak* a tradurre il greco ὡς ... ὡς, oppure con il solo *kak*, corrispondente al solo ὡς, o all'ἤύτε o al φή che abbiamo ritrovati in questi versi iliadici – è uno dei procedimenti di elezione anche della poetica mandelstamiana, perché illustra con immediatezza le corrispondenze essenziali fra la struttura della realtà, spesso descritta con tocchi di grande precisione, e la struttura della poesia, del fare poesia, del *farsi poesia* della lingua, del suono e del silenzio. Un caso illuminante è quello costituito dal paragone fra solstizio d'estate ed esametro omerico di questa poesia del 1914, che riporto nella traduzione di Remo Faccani:

Rigogoli nei boschi; e – unica sua misura –
lunghezza di vocali dentro la poesia metrica.
Ma solo una volta all'anno capita che in natura
la durata straripi come nel verso omerico.

Simile a una cesura il giorno si dilata:
 quiete fin dal mattino e torpide estenuazioni;
 buoi sparsi in mezzo all'erba, e pigrizia dorata
 di trarre da una canna la pienezza d'un suono ⁽³³⁾.

Ritorniamo al mare. Nel recupero acmeista della concretezza degli oggetti rappresentati, è il mare che, una volta evocato, risuona con così grande forza da far tacere, infine, entrambe le voci poetanti, quella di Omero e quella dell'insonne lettore, con il suo fragore che s'infrange sul capezzale, a significare il trionfo della poesia, e della realtà nel momento e nel modo in cui nella poesia viene rappresentata, sul poeta stesso.

La tessitura sapientissima di questi versi permette alla suggestione da loro creata di amplificarsi ulteriormente attraverso la memoria omerica presente nel lettore, in una continuità di mondi poetici che vivifica il classicismo di Mandel'stam illuminandolo di una luce struggente, quella luce che ci commuove quando ci permette di riconoscere una cosa amata che credevamo perduta, quando ci permette di ritrovarla inaspettatamente. In effetti, niente meno di questa rivisitazione classicistica potrebbe essere percepito come letteratura limitata, paralizzata da un'erudizione autocompiaciuta: basterà leggere un breve tratto di una delle sue folgoranti opere in prosa, *Sulla poesia*, del 1928, per comprendere la simbiosi esistente per Mandel'stam non solo, in generale, fra la vita e la sua rappresentazione, ma anche fra la vita attuale e la rappresentazione, compiuta ma sempre risuonante nella memoria, di vite trascorse e perdute:

Quando un amante nel silenzio si perde fra teneri nomi e improvvisamente ricorda che tutto è già stato, sì, parole, capelli, tutto, e che il gallo cantorino li fuori della finestra cantò già nei *Tristia* ovidiani, lo afferra la profonda gioia dell'iterazione, una gioia che dà il capogiro ⁽³⁴⁾.

Ritorniamo così ad Elena, ai modi della sua rievocazione nei versi di «Notte d'insonnia...». Il ritratto che di lei Mandel'stam ci fornisce è del tutto privo di qualsiasi riferimento concreto, è lontanissimo dall'intarsiata interiorizzazione iliadica, è totale indeterminazione e pura potenzialità. Quel che di lei si può desumere è il suo incarnare non semplice-

⁽³³⁾ *Ibidem*, pp. 36-37 e nota relativa, pp. 121-123.

⁽³⁴⁾ O. MANDEL'STAM, *La Quarta Prosa*, presentazione di Angelo Maria Ripellino, Bari, De Donato editore, 1967, p. 42 (oltre a *La Quarta Prosa*, il volume contiene tre fondamentali saggi di Mandel'stam: *Sulla poesia*, *Discorso su Dante*, *Viaggio in Armenia*).

mente la causa oggettiva, ma anche quella per così dire nobilitante – una sorta di ‘motore’ interiore ed ideale – della spedizione greca a Troia, in quanto universale oggetto d’amore. Si ode, leggendo questi versi, un richiamo implicito a quelli del canto terzo dell’*Iliade*, quando i vecchi troiani, al cospetto della sovrumana bellezza di Elena, esclamano (vv. 156-158):

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἑὺκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἕοικειν·

non merita biasimo che i Troiani e gli Achei dai begli schinieri
 a lungo patiscan dolori per una donna così:
 tremendamente somiglia in volto alle dee immortali.

E tuttavia, diversamente da Omero, a Mandel’stam non preme tener conto dell’immediatamente successiva constatazione degli stessi vecchi, che si augurano che, con tutta la sua bellezza, Elena se ne vada al più presto da Troia, per non provocare ulteriori mali.

Strutturalmente, nell’architettura dei versi mandelstamiani, la funzione di Elena è quella di permettere il passaggio dalla dimensione più letterariamente allusiva, rintracciabile *grosso modo* nei primi sei versi, a quella più intimistica, o comunque autoriflessiva, della chiusa. E tuttavia, la funzione strutturale di ‘cerniera’ è tanto immediatamente constatabile quanto poco significativa per la comprensione del testo: quell’espressione, «tutto è mosso da amore», come si traduce letteralmente il russo *vse dvižetsja ljubov’ju*, ci dice qualcosa su Elena che sarebbe un peccato tentare di eludere, anche se ci porta lungo un percorso tortuoso, non sempre coincidente con il contesto strettamente omerico nel quale abbiamo finora inscritto gli echi antichi che sentivamo risuonare nel poeta moderno. Come anche Faccani sottolinea nel suo prezioso piccolo commento, l’espressione può avere ascendenze stilnovistiche e dantesche, oppure anche virgiliane ⁽³⁵⁾, tanto più che il termine *ljubov’* indica tanti tipi di amore, coprendo pressoché lo stesso spettro semantico del corrispondente termine italiano. E dunque? Diremo semplicemente che per Mandel’stam Elena incarna l’amore che muove il mondo? E come concilieremo questo amore con quella guerra, che viene evocata in breve giro di versi, se non ammettendo che tutto, amore, morte, bellezza, distruzione, tutto può giustificarsi confluendo nel proprio opposto e confondendosi con esso, tutto può trovare una sua tas-

⁽³⁵⁾ O. MANDEL’S TAM, *Cinquanta poesie*, cit., pp. 123-124.

sonomia, alla luce di un recupero del passato che sia solo sua erudita disposizione – ed esposizione – in una poetica teca di cristallo, ben lontano, soprattutto ben lontano dalla vita presentemente vissuta? Quando penseremo questo, finiremo col perdere interesse per la poesia di Mandel'stam allo stesso modo di quando perdiamo interesse per la letteratura antica, non riuscendo più a percepirne la vita che dovrebbe animarla – per essere tale, la vita è costituita di contrasti, e tuttavia non può annullare, assorbire ogni contrasto nell'indifferenziato –. Credo invece che la bellezza dei versi mandelstamiani sia tanto abbagliante da invitarci a compiere uno sforzo ulteriore, sicché, come sinora è stato produttivo rintracciarne l'ipotesto omerico, varrà la pena provare ad osservare quali bagliori getti il ritratto di Elena da altre composizioni dello stesso Mandel'stam. Si potranno rintracciare così alcuni nuclei espressivi di significato che, rinviando almeno parzialmente ad Elena, potranno aiutarci a completarne il disegno.

Il primo concetto da analizzare è proprio quello di *ljubov'*, che può rinviare sia ad un ambito culturale cristiano di letteratura, come già accennato, sia, naturalmente, ad un contesto più antico, pagano, in cui l'amore, non già come *caritas* e ἀγάπη ma come ἔρως – l'universale istinto della generazione –, era rappresentato da una dea, Afrodite. Proprio ad Afrodite è dedicata la poesia *Silentium*, che, per comodità del lettore, riporto, nella bella traduzione di Remo Faccani:

Lei non è dal suo mare ancora nata,
lei è musica ed è insieme parola;
è il legame che mai si potrà sciogliere
fra tutto ciò che vive nel creato.

Delle onde respiran calmi i seni,
ma un chiarore impazzito il giorno illumina,
e stanno i lillà scialbi della schiuma
dentro un vaso color celeste-nero.

Acquistino le mie labbra, recuperino
la mutezza lontana, primordiale,
simile a una nota di cristallo
che vibra, fin dal suo nascere, pura!

Rimani quel che sei – schiuma, o Afrodite,
tu, parola, rifluisce in musica,
vergognati del cuore, o cuore, fuso
con l'elemento primo della vita! ⁽³⁶⁾

⁽³⁶⁾ *Ibidem*, pp. 12-13 e relativo commento, pp. 113-115.

Questi versi ci svelano che, per Mandel'stam, Afrodite, la dea dell'amore, è non solo il legame, il principio di coesione dell'universo, ma anche «musica e parola» (*Ona i muzyka i slovo* ⁽³⁷⁾) intesi come principi primordiali, sorti comunque *successivamente* rispetto ad un silenzio che il poeta desidera recuperare (credo, nel senso del desiderio di attingere ad una essenzialità espressiva che sappia rimandare a quel primo, fondamentale ed insieme elementare nocciolo di esistenza espresso qui da quella «schiuma» che Afrodite è invitata a continuare ad essere: *Ostan'sja penoj, Afrodita*, «continua ad essere schiuma, Afrodite!»). E tuttavia, in che senso Afrodite, nucleo generativo del mondo, può essere considerata anche principio della parola? La spiegazione più plausibile consiste nel fatto che Mandel'stam ritiene la parola un' «immagine», una «rappresentazione verbale» ⁽³⁸⁾ munita tuttavia di una consistenza assai 'corporea', paragonabile a quella di un organo, come il «fegato» e il «cuore» ⁽³⁹⁾; sarebbe proprio questa consistenza a permettere agli esseri umani di «servirsi delle rappresentazioni verbali» come dei propri «organi» vitali ⁽⁴⁰⁾. Tale concezione della parola-oggetto ⁽⁴¹⁾, che Mandel'stam attribuisce all'acmeismo di contro all'uso simbolista di una parola, «suggerita» per puro «uso liturgico» ⁽⁴²⁾, che rimandi sempre ad un concetto *altro* rispetto alla propria essenza, spiega il valore intrinseco ed in certo modo autonomo di ogni parola costituente una composizione mandelstamiana, spiegando altresì le difficoltà esegetiche e soprattutto parafrastiche ⁽⁴³⁾ che si incontrano ad ogni tentativo di fornire un'esposizione non inaccettabilmente riduttiva dei suoi versi in tutta la loro densità semantica, e giustifica da un lato la ricerca di ipotesti – ovvero di altre parole, pronunciate da altri poeti, a cui le parole mandelstamiane forniscano una sorta di guscio ⁽⁴⁴⁾ – dall'altro l'interpretazione dei significati tramite l'osservazione delle occorrenze delle medesime parole o costellazioni semantiche all'interno dell'opera stessa di Mandel'stam.

⁽³⁷⁾ Con Faccani e la maggior parte degli interpreti, considero *ona* (essa) riferito ad Afrodite; per ulteriori approfondimenti, vedi *ibidem*, p. 114.

⁽³⁸⁾ O. MANDEL'STAM, *La Quarta Prosa*, cit., p. 74 (anche in questo caso, la citazione è desunta da *Sulla poesia*).

⁽³⁹⁾ *Ibidem*, p. 75.

⁽⁴⁰⁾ *Ibidem*, p. 76.

⁽⁴¹⁾ *Ibidem*, p. 78.

⁽⁴²⁾ *Ibidem*, p. 74.

⁽⁴³⁾ Del resto, per Mandel'stam, «dove è possibile la parafrasi, le lenzuola non sono qualcite, la poesia non ha pernottato». Vedi il *Discorso su Dante*, *ibidem*, p. 127.

⁽⁴⁴⁾ Sul verso alessandrino mandelstamiano e sul suo inglobare dentro di sé l'esametro omerico vedi il fondamentale saggio di I. BRODSKIJ, *Il figlio della civiltà*, in ID., *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1999^o, pp. 74-75.

Dunque: l'amore come universale nucleo generatore di esistenza rimanda anche ad una riflessione metaletteraria sul principio informatore della poesia (la parola che deve rifluire nella musica; il silenzio che è tuttavia nocciolo più originario di vita e che deve essere tenuto per essenziale dal poeta nell'atto del comporre poesia; la poesia che, in una quartina del 1935, sarà definita «labbra che si muovono in silenzio» ⁽⁴⁵⁾). E al fare poesia rimanda anche Elena, per il tramite di Omero, quando si rispecchia, se pur per via di negazione, nel suo opposto, Penelope: siamo ai versi di una poesia del 1917, che riporto di seguito nella traduzione di Angelo Maria Ripellino:

Un rivolo di miele dorato colava dalla bottiglia
così viscoso e lento che la padrona fece in tempo a dire:
Qui, nella triste Tauride, dove il destino ci ha portati,
non soffriamo per niente la noia – e volse da un lato lo sguardo.

Dappertutto servizi di Bacco, quasi al mondo vi fossero solo
custodi e cani. Cammini e non scorgi nessuno.
Come botti pesanti, tranquilli rotolano i giorni,
voci in una capanna lontana: non comprendi, non rispondi.

Dopo il tè noi uscimmo nell'immenso giardino marrone,
erano abbassate come ciglia le tende scure alle finestre,
lungo le bianche colonne andammo a guardare la vigna,
dove il vetro dell'aria irrorava le sonnacchiose montagne.

Io dissi: la vigna vive come un'antica battaglia,
in cui ricciuti cavalieri si battano in ordine folto.
Nella Tauride petrosa la scienza dell'Ellade – ed ecco
nobili aiuole rugginose di ettari d'oro.

Ma nella camera bianca il silenzio è fermo come una conocchia,
viene odore d'aceto, di tinta e vino fresco dalla cantina.
Ricordi, nella casa greca una sposa amata da tutti,
non Elena, un'altra, come a lungo ricamava.

Vello d'oro, dove sei, vello d'oro –
per tutto il cammino mugghiavano le onde pesanti del mare
e, abbandonando la nave che aveva stancata nei mari la tela,
Odisseo ritornò, pieno di spazio e di tempo ⁽⁴⁶⁾.

⁽⁴⁵⁾ Riporto il verso nella sua interezza: *Gub ševeljaščichsja otnjat' vy ne mogli*. Cfr. O. MANDEL'STAM, *Cinquanta poesie*, cit., pp. 82-83 e 142.

⁽⁴⁶⁾ O. MANDEL'STAM, «Un rivolo di miele dorato (...)», in *Poesia russa del Novecento*, cit., pp. 207-208. Questa poesia è compresa nel secondo libro di versi mandelstamiani, *Tristia*. Per leggerla nell'originale russo, rinvio a O. MANDEL'STAM, *Collected Works in three volumes*, edited by Prof. G. P. Struve and B. A. Filipoff, volume one: poetry, Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967, pp. 63-64.

Questa composizione meriterebbe un'analisi assai articolata, e tuttavia in questa sede ci limiteremo a soffermarci sui versi della quinta quartina, ed in particolare su due di essi, ovvero «Ricordi, nella casa greca una sposa amata da tutti, / non Elena, un'altra, come a lungo ricamava»⁽⁴⁷⁾. Il riferimento è a Penelope, al corteggiamento dei Proci e alla tessitura della sua proverbiale tela. Elena è invece nominata per essere immediatamente negata, incarnando «la sposa amata da tutti» per antonomasia ma non essendolo nel caso specifico. Elena e Penelope, di solito considerate tipologie femminili opposte (perlomeno nella tassonomia, tutta maschile, determinata dalla fedeltà o meno allo sposo e al tetto coniugale), tendono invece in questi versi a costituire quasi un solo ritratto in sovrapposizione, e non solo perché amate «da tutti», ma anche per il fatto che «a lungo» ricamano: anche Elena, non solo Penelope. Non si deve dimenticare che la prima 'posa' in cui Omero fissa la sua Elena nel terzo canto dell'*Iliade* è infatti al telaio (vv. 125-128):

τὴν δ' εἶρ' ἐν μεγάρω· ἡ δὲ μέγαν ἴστων ὑφαίνε,
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμῶων·

la (*scil.* Elena) trovò nella sala grande: essa tesseva una tela grande,
doppia, purpurea, e molte fatiche vi ricamava,
dei Troiani domatori di cavalli e degli Achei dalla corazza di bronzo,
le fatiche che per lei pativano dalla violenza di Ares;

Su tela purpurea, Elena ricama la guerra scatenatasi in suo nome, metafora straordinaria del mestiere di poeta, anzi, più precisamente, di rapsodo, di quello, cioè, che i canti epici *li cuce*. La metafora poesia / tessitura doveva essere ben nota a Mandel'stam, come si può notare dai memorabili versi di *Tristia* (1918), componimento eponimo della raccolta. Come per i versi di «Un rivolo di miele dorato (...)», riporto la composizione nella sua interezza, anche se potremo soffermarci solo su pochi dei suoi aspetti:

Io so la scienza dei commiati, appresa
fra lamenti notturni a chiome sciolte.
Stan ruminando i buoi, dura l'attesa:
ultim'ora di veglia delle scolte
cittadine. E mi piego al rito della notte
del gallo, quando – in spalla il carico di strazio
del viaggio – guardavano lontano umidi occhi,
e pianger di donne al canto si univa delle muse.

⁽⁴⁷⁾ Che nell'originale suonano *Pomniš', v grečeskom dome: ljubimaja vsemi žena- / Ne Elena – drugaja – kak dolgo ona vyšivala?*

Chi, alla parola «commiato», sa quale
 distacco giungerà per noi fra poco,
 che cosa presagisce lo strepito del gallo
 mentre la fiamma arde sull'acropoli,
 e perché all'alba di una vita nuova,
 mentre il bue rumina pigro nell'andito,
 il gallo, araldo della vita nuova,
 sulla cinta muraria le ali sbatte?

E amo il filato, amo la tessitura:
 il fuso ronza, va su e giù la spola.
 Guarda: scalza, leggera come fosse peluria
 di cigno, Delia già incontro mi vola!
 O gramo ordito del vivere nostro,
 che povera è la lingua della gioia!
 Tutto fu in altri tempi. Tutto sarà di nuovo.
 Solo ci è dolce l'attimo del riconoscimento.

Ma così sia: giace in un terso piatto
 d'argilla una traslucida figura,
 come una pelle stesa di scoiattolo,
 e a scrutare la cera una ragazza è curva.
 Non sta a noi trarre auspici sul greco Erebo:
 la cera è per le donne ciò ch'è il bronzo per l'uomo.
 Noi sfidiamo la sorte da guerrieri;
 destino è ch'esse traendo auspici muoiano ⁽⁴⁸⁾.

Rintracciare gli ipotesti di questa composizione (l'Ovidio di *Tristia* I, 3 e il Tibullo di *Carmina* I, 3 sono i principali, certamente non gli unici) ⁽⁴⁹⁾ è un esercizio che ha impegnato molto, e con profitto, gli interpreti. Quel che ci preme qui evidenziare è, tuttavia, soltanto il tema della filatura-tessitura, che è richiamato almeno da tre termini tecnici (*prjaža*, 'filato'; *čelnok*, 'spola'; *vereteno*, 'fuso'), ma che riesce ad assumere due valenze ulteriori, strettamente intrecciate. Innanzitutto, poiché la voce poetante afferma di amare (*ja ljublju*) quest'arte, e poiché noi sappiamo che, anche tenendo da parte la questione dell'autobiografismo, in questi versi la voce poetante è connotata immediatamente come 'voce di poeta' (l'io poetico rinvia infatti anche a quello degli ipotesti, cioè a Ovidio e Tibullo, che raccontavano in prima persona il tema del commiato), non sarà azzardato desumere che la tessitura suoni, *anche* e di nuovo, come metafora dell'attività poetica. La conferma più sicura ci

⁽⁴⁸⁾ O. MANDEL'STAM, *Cinquanta poesie*, cit., pp. 48-51 e relativo commento, pp. 127-132.

⁽⁴⁹⁾ *Ivi* (alle pagine di commento).

proviene da quanto Mandel'stam scrive ai vv. 21-22: «O gramo ordito del vivere nostro / che povera è la lingua della gioia!», distico in cui trova una cristallizzazione perfetta quella simbiosi fra esistenza e pratica della poesia che la sapiente ripresa di modelli del passato non inficia ma anzi esprime con un carattere di autentica universalità. L'«ordito», in russo *osnova*, diventa metafora dell'esistenza umana poiché qui si associa appunto al termine *žizn'*, 'vita': è un richiamo al lavoro delle Moire, le dee filatrici del destino, superiori, nella mitologia greca, al volere dello stesso Zeus. In questo ordito, non solo la gioia (*radost'*) è poca cosa, ma anche la lingua (*jazyk*) che dovrebbe saperla esprimere: la metafora del tessere viene a legare con struggente essenzialità vita e poesia nel momento in cui viene espressa, di entrambe, la sostanziale impenetrabilità alla gioia. In uno scorrere del tempo in certo modo ciclico, unica dolcezza viene dal riconoscimento (*uznavanie*): essenza vera del classicismo mandelstamiano, come abbiamo detto in precedenza.

Ma torniamo, per concludere, ad Elena. Il suo primo apparire nella letteratura greca la sorprende concentrata in un'attività (la tessitura di una tela raffigurante la stessa materia che il poeta sta in quell'istante cantando) che adombra un significato inquietante: diversamente dal poeta, che canta fatti compiuti da altri, Elena è autrice non solo del racconto, ma anche dei fatti stessi che narra, incarnando il motore della guerra di cui ha causato lo scatenamento. L'attività del tessere l'appaia cioè a quelle Moire che destinano ad ogni vivente un termine non prorogabile. Di tutto questo, in «Notte d'insonnia (...)» Mandel'stam ci dà una rappresentazione che ci pare essersi placata con il riandare continuamente dal presente al passato al presente, dall'io-poetante alla voce omerica all'io poetante, in una ripresa, al livello profondo della composizione stessa della sua struttura, del moto ondoso che viene evocato dalle similitudini omeriche; e, tuttavia, credo non commetteremo un azzardo, riconoscendovi, al di là della piacevolezza della superficie, che deriva dalla perfezione calligrafica delle tre quartine, lo spessore di cui Mandel'stam ci ha dato indizio in tanti luoghi come quelli che abbiamo in precedenza discusso. Elena è il centro della composizione non solo come strutturale 'cerniera', ma soprattutto perché evoca tre fondamentali nuclei di riflessione generale, sia esistenziale che poetica: l'amore, di cui Elena è oggetto universale, ma che, soprattutto, è l'essenza stessa della realtà e quindi del linguaggio, sentito da Mandel'stam come una sorta di organismo vitale; la poesia, che è l'arte di intessere canti, ma anche la via d'accesso privilegiata a quel nucleo, misterioso e avvolto di silenzio, che costituisce l'essenza originaria della realtà e, probabilmente, l'oggetto, sempre inespresso ma sempre presente, del linguaggio

poetico; il destino della nostra esistenza, che la poesia prova a descrivere ed interpretare, ed il cui tessuto contiene così rari fili di gioia, quanto poco abile è la lingua stessa ad esprimerli: anche a quest'ultimo tema Elena rinvia con la sua tessitura. Eppure la suggestione straordinaria dei versi mandelstamiani consiste nel far sì che Elena questi tre temi li evochi soltanto, per lasciarli crescere poi nella mente del lettore, nella sua memoria, fra le sue labbra, che ancora e sempre si muoveranno, più o meno silenziosamente, a pronunciare poesia.

3. L'ELENA DI MARINA CVETAeva

Un modo ancora diverso di rivisitare la figura di Elena ritroviamo nell'opera di Marina Cvetaeva. Cercheremo di enuclearne le principali caratteristiche partendo dall'analisi di alcuni testi.

Così – soltanto Elena guarda ai tetti
di Troia! Nelle pupille fisse
quattro province dissanguate,
cento secoli privati di speranza.

Così – soltanto Elena al macello nuziale
sapendo: dalle mie nudzze
a quattro Arabia è sottratta la calura
a cinque mari – ogni perla.

Così Elena soltanto (torcersi di mani
non aspettarti!) trasecola allo sciame
di successori al trono senza casa
e capostipiti scagliati nella guerra.

Così Elena soltanto (implorazioni delle labbra
non t'aspettare!) trasecola al fossato
straripante di successori al trono:
alla sterilità di cento stirpi.

Ma no! Non Elena! Non la bigama
predatrice, spiffero di morte.
Ah, che tesoro hai sperperato
tu che negli occhi ci guardi

come neppure Elena alla cena fastosa
osava – nelle pupille dei suoi schiavi:
gli dei. «Dalla straniera svirlito paese!
Sempre di nuovo striscia come bruco!»⁽⁵⁰⁾.

⁽⁵⁰⁾ M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, a cura di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1988, pp. 220-223 (la traduzione è di Serena Vitale).

Grande la complessità di questa poesia risalente al novembre 1924, sintesi fra una serie di richiami piuttosto precisi a testi classici e una forte volontà attualizzante che nasce, ma solo in parte, da una suggestione autobiografica. Consideriamo partitamente alcuni fra gli elementi che la compongono. Intanto, l'espressione «In questo modo – solo Elena guarda sopra i tetti / di Troia» (come io tradurrei, per amor di chiarezza, *Tak – tol'ko Elena gljadit nad krovljami / Trojanskimi*) ci riporta sicuramente al canto III dell'*Iliade*, a Elena che guarda dall'alto della torre delle mura il duello fra i suoi due sposi Menelao e Paride. Ai versi 14-15, l'espressione [...] *rov / Prestolonaslednikami zavalennyj* (ovvero, letteralmente, il «fossato riempito di principi ereditari», ovviamente morti, visto il successivo richiamo alla «sterilità» delle stirpi) può essere una ripresa (variata) dei vv. 1455-1458 dell'*Agamennone* di Eschilo: ἰὼ / παράνουσ Ἑλένα, / μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς / ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ· (Ahi / Elena dissennata, / che da sola molte, moltissime / vite distrusse, sotto Troia ⁽⁵¹⁾), in cui, forse, è ἰὼ τὸ Τροίᾳ (*sotto Troia*) ad aver suggerito a Cvetaeva di menzionare il fossato (*rov*). I versi 17 e 18 ci suggeriscono invece un meccanismo di scrittura capace di orchestrare in un'armonia inedita fonti diverse: quando Marina scrive *No net, ne Elena! Ne ta dvubračnaja / Grabitel'nitsa, morovoj skvo-znjak*, un classicista ritrova infatti riferimenti precisi a più di una fonte greca. L'epiteto *dvubračnaja* (letteralmente: dai due matrimoni) ci riporta al contesto iliadico dell'*incipit* ⁽⁵²⁾, e anche *grabitel'nitsa* è da considerare un termine chiave: letteralmente si può tradurre con *rapinatrice*, e non può essere considerato un epiteto qualunque, di cui Cvetaeva si serva semplicemente per manifestare la propria riprovazione per Elena, poiché esso è un richiamo alla paretimologia ⁽⁵³⁾ fornita da Eschilo ai vv. 689-690 dell'*Agamennone* (ἑλένας ἔλανδρος ἑλέπτολις: distruttrice di navi, di uomini, di città) per il nome di Elena, che viene ricon-

⁽⁵¹⁾ Il testo di questa come delle successive citazioni dall'*Agamennone* di Eschilo è quello dell'edizione Page (Oxford 1972), anche se per la brevità dei richiami si è talvolta ritenuto opportuno non riportarne la colometria. La traduzione è dell'autrice di questo studio.

⁽⁵²⁾ Nell'*Iliade* non viene fatta menzione di ulteriori matrimoni di Elena (mi riferisco in particolare alle unioni con Teseo e con Deifobo), ricordati invece da altre fonti: quello con Deifobo, adombrato nella stessa *Odissea*.

⁽⁵³⁾ L'etimologia del nome Elena è invece tuttora oggetto di dibattito, vedi ad es. F. DONADI, *Elena e il suo doppio*, in AA. VV., *Weimar, le letterature classiche e l'Europa del 2000*, a cura di E. Amato, A. Capo, D. Viscido, Salerno 2000, pp. 229-45, con relativa bibliografia. Sfiducia netta nelle possibilità di rintracciarla («[...] il est vain de chercher une étymologie.») in P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Éditions Klincksieck, 1983 (1968¹).

dotto così alla stessa radice di αἰρέω, che significa appunto 'porto via' – per questo Cvetaeva sceglie l'epiteto di 'rapinatrice' – e, in alcuni composti, 'distraggo' ⁽⁵⁴⁾. Infine, l'espressione *morovoj skvoznojak* (letteralmente: 'mortifera corrente d'aria') di v. 18 traduce quasi letteralmente la κακὴ ἀνέμοιο θύελλα che, nelle parole da Elena rivolte ad Ettore al v. 346 del canto VI dell'*Iliade*, avrebbe dovuto travolgerla, infante, per impedirle di recare le distruzioni a tutti note. Più criptico il riferimento alla «cena» (*užin*) di v. 21: è tuttavia probabile che lo spunto ispirativo derivi dalle lettere sedicesima e diciassettesima delle *Heroides* di Ovidio ⁽⁵⁵⁾, anche se il codice elegiaco delle composizioni ovidiane metteva una sordina alla tragedia della guerra che dalla fuga di Elena sarà scatenata e che invece Cvetaeva sottolinea più volte, e illustrava con la piacevolezza di una miniatura gli episodi della forzata convivenza a tre, con la gelosia di Paride e la falsa ingenuità di Elena di fronte alla vera dabbennaggine del marito legittimo, durante i banchetti della famiglia regale a Sparta. Gli stessi episodi narrati da Ovidio vanno forse considerati una sorta di ampliamento efrastico di espressioni come quella che ritroviamo, a solo titolo di esempio, sempre nell'*Agamennone* eschileo, ai vv. 701-702: [...] τραπέζας ἀπίμωσιν [...], in riferimento a Paride ed Elena che *avrebbero disonorato la mensa* di Menelao. Non dobbiamo dimenticare che Paride, seducendone la sposa, compie innanzitutto una violazione del vincolo di ospitalità da Menelao invece ottemperato, e che, cosa fondamentale, questo tipo di violazione offende la divinità, lo Ζεὺς Ξυνέστιος (Eschilo, *Agamennone*, v. 703) che condivide, e quindi protegge, il focolare del padrone di casa; una conoscenza di questi versi da parte di Cvetaeva motiverebbe forse il latente conflitto fra Elena e gli dei cui si fa cenno nell'ultima quartina. In effetti, ben diverso da quello ovidiano, ed in consonanza più stretta con quello eschileo, è il tono che innerva la composizione di Cvetaeva: la crudele anche se stupita indif-

⁽⁵⁴⁾ Questa paretimologia godette di ampia fortuna; Euripide la riprese, variandola, nelle *Troiane* del 415, ai vv. 891-893 (ὄρων δὲ τήνδε φεύγε, μή σ' ἔλη πόθω, / αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, / πίμπρησι δ' οἴκουσ· ᾧδ' ἔχει κηλήματα., versi che possiamo così tradurre: «evita di guardarla, che non l'irretisca con il desiderio: lei rapisce gli sguardi degli uomini, distrugge le città, brucia le case. Possiede questi incantamenti»). Si tratta naturalmente di una paretimologia che viene utilizzata nei casi in cui si voglia prendere marcatamente le distanze da Elena e dal suo comportamento. (Il testo euripideo è quello dell'edizione 'teubneriana' di Biehl, 1970).

⁽⁵⁵⁾ Per completezza, occorre tuttavia aggiungere che in queste due lettere delle *Heroides* Ovidio riadatta alle vicende di Elena e Paride uno schema (la coppia di amanti che si incontra ad un banchetto in presenza del marito) già esposto nei precedenti *Amores* (I, 4; II, 5).

ferenza di Elena di fronte alle distruzioni provocate dalla propria capacità seduttiva viene marcata con forza dalla poetessa russa, sì che è opportuno chiedersi donde derivi la negatività senza appello di questo giudizio. La risposta a questo quesito si rintraccia, a mio avviso, in una selezione operata da Marina fra le fonti antiche cui sapeva, come or ora visto, attingere con sapienza, anche se non direttamente – come faceva invece Mandel'stam – bensì per il tramite di traduzioni, probabilmente non solo in russo ma anche in tedesco. A questo proposito, occorre forse aggiungere che ridurre la sua conoscenza della letteratura antica pressoché alla sola lettura di un repertorio mitologico per l'infanzia, quale *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums nach seinen Dichtern und Erzählern* di Gustav Schwab ⁽⁵⁶⁾, sarebbe pregiudizievole per la comprensione della complessa tessitura di una poesia come questa su Elena, il cui interesse nasce proprio dal sotterraneo dialogo, e forse anche scontro, fra le voci antiche delle fonti e la voce attualizzante della poetessa. La selezione di cui parlavamo, per cui della tradizione di un mito vengono privilegiate e accolte alcune versioni e valutazioni piuttosto che altre, trova il suo fondamento nel procedimento di attualizzazione cui Cvetaeva sottopone il mito, attualizzazione che si produce, a mio avviso, almeno su due piani: il primo, forse il più facile da riconoscere, è quello autobiografico, espresso qui dal paragone con Elena dell'interlocutore cui la voce poetante si rivolge, interlocutore che è, con tutta probabilità, da identificare con Mark L'vovič Slonim, a Marina legato da un rapporto saldo, professionalmente costruttivo ma complesso, a causa di sue relazioni sentimentali che lei non giudicava positivamente. Il livello che più ci interessa è tuttavia l'altro, ovvero l'impianto concettuale sotteso alla produzione poetica cvetaeviana, consistente nella percezione di un inconciliabile dualismo fra la realtà materiale – la quotidiana miseria di una vita difficile come quella che Marina ebbe; la miseria che è, forse, materia costitutiva di tutte le vite – e la realtà ideale, sostanziata di passioni incommensurabili con il proprio oggetto, ma soprattutto di una sorta di musica costante, quella della poesia. Questa concezione dualistica, a mio avviso inscrivibile in una rivisitazione dell'orfismo che accomunava Marina Cvetaeva e Boris Pasternak a Rainer Maria Rilke, piuttosto che a quel recupero della mitologia gnostica ini-

⁽⁵⁶⁾ Ritroviamo invece questa opinione in S. KARLINSKY, *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, trad. it. ID., *Marina Cvetaeva*, Napoli, Guida editori, 1989, pp. 216-219, nonché, a p. 311 di M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., nella nota – a cura di Serena Vitale – alle due liriche intitolate *Fedra*.

ziato da Vladimir Solov'ëv di cui ci siamo brevemente occupati in precedenza, produce una costellazione di simboli e significati che punteggia, e sostiene, la versificazione, trasfigurando con una luce nuova e personalissima miti e figure delle letterature del passato. Si spiega così il nostro moto iniziale di stupore alla lettura di questi versi su Elena, con i loro anacronismi (la menzione delle Arabie, o dei cinque mari) e le loro azzardate sintesi (viene attribuita ad Elena la signoria sugli dei, naturalmente sul piano erotico, che per gli antichi era proverbialmente prerogativa non di Elena ma di Afrodite, sua dea protettrice). Tuttavia, se noi allarghiamo per un istante la visuale, soffermandoci su altre composizioni cvetaeviane, lo stupore lascerà il posto ad una comprensione che sarà tanto maggiore, quanto più chiara sarà la nostra percezione dell'ampio sistema concettuale di cui il mito- e non solo quello di Elena- è insieme indizio e sintesi. È infatti dalla lettura di un'altra poesia che a questa è quasi contemporanea, che a Slonim è indirizzata, ma che pure non menziona apertamente Elena, che possiamo trovare una spiegazione persuasiva dell'atteggiamento profondamente critico di Marina rispetto a questa figura mitica. Questa seconda poesia, intitolata *Tentativo di gelosia*, e concepita come una serie di domande poste dalla voce poetante ad un uomo che le ha preferito un'altra donna, contiene una serie di espressioni che, riportandoci alla concezione esistenziale di Cvetaeva, chiarisce quale posizione occupi Elena nella sua personale mitologia. Ne riporto di seguito alcune porzioni significative per il nostro tema:

[...] – Mano ai remi! – / Vana linea costiera s'assottiglia, / scompare la memoria estrema // di me, isola fluttuante / (per cielo, non per mare...)/
 [...] // Come vi va con la creatura / *semplice*? Senza divinità? E poi? / Voi, sceso dal trono, voi / che avete depresso la regina, // come vivete? Non c'è male? Non più / beghe? E bevete – quanto, adesso? E la cucina? / Il dazio della mediocrità immortale / come lo pagate, poveretto? // [...] Mangiate – e dopo pranzo un sonnellino? / – Non lamentarti quando sarai sazio! ... – /
 Con il simulacro come state / voi che avete dissacrato // il Sinai? Come vivete con la donna / terrestre? Per la costola vi piace? [...] ⁽⁵⁷⁾.

Questi versi esprimono il rifiuto reciso della femminilità delle ragioni carnali (Eva, evocata implicitamente dalla menzione della «costola», *rebro*) in nome di una passione che scavalchi la quotidianità della ripetizione dei gesti rassicuranti di una relazione canonizzata, e anche se non nominano Elena, c'è in essi un indizio linguistico che ad Elena forse

⁽⁵⁷⁾ M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., pp. 224-229 e nota relativa, p. 315.

può rinviare, ovvero la menzione del «simulacro» (*podobie*). Su questo termine vale la pena soffermarsi, se pur brevemente. Esso ha due significati fondamentali, quello di ‘parvenza’, ‘somialianza’, ‘simulacro’, e quello di ‘immagine’ nel senso di ‘figura plasmata’. Se noi consideriamo predominante in questo verso il secondo ambito semantico, dovremo inferire che il suo nucleo ispirativo derivi dall’*Esodo* biblico, e rinvii ad una contrapposizione fra la sacralità autentica, espressa dal Sinai – dove Mosé riceve da Dio i comandamenti – e la sua grottesca, umiliante imitazione, realizzatasi nell’idolo fabbricato dagli Ebrei durante l’assenza di Mosé: *podobie* rinvierebbe in questo caso proprio al vitello d’oro, e vorrebbe esprimere, nei versi di Cvetaeva, la contrapposizione fondamentale fra la voce poetante, incarnazione di una passione assoluta – per l’ulteriore; per l’altrove – e la donna trionfante di questi versi: trionfante tuttavia solo nel mondo ristretto del *byt*, di quella quotidianità da cui Marina, invece, si sentiva sempre sconfitta. Che *podobie* significhi qui ‘figura’ nel senso di ‘idolo’ sarebbe confermato dai successivi versi 37-38 «[...]» (È in pezzi / il dio scolpito nell’argilla...)» e dal secondo verso dell’ultima quartina dell’ottavo capitolo del *Poema della montagna*, che recita *Bogi mstjat svoim podobijam*, «Gli dei si vendicano dei loro simulacri»⁽⁵⁸⁾. E tuttavia, come accennato, la parola *podobie* significa anche, e forse principalmente, ‘simulacro’ nell’accezione di ‘parvenza’, e proprio con questa valenza potrebbe rinviare ad Elena.

Come è noto, accanto al ritratto (innanzitutto iliadico) di un’Elena traditrice del marito Menelao e causa della guerra di Troia, la letteratura greca propone per Elena una sorta di seconda vita, quella che fu tratteggiata per lei da quei poeti, come Esiodo, Stesicoro, Euripide, che, attraverso il racconto di una sua permanenza in Egitto che sostituisse quella a Troia, provarono o a difendere Elena dalle accuse di adulterio, o a dimostrare più in generale, utilizzando la sua vicenda, l’insensatezza di tutte le guerre, oltre che di quella che, specificamente, in suo nome era stata scatenata. Il motivo di Elena in Egitto (invece che a Troia) si associa di frequente a quello dell’*eidolon*, ovvero, di quel fantasma in tutto somigliante a Elena che avrebbe compiuto tutti i misfatti a lei attribuiti, mentre l’Elena vera era, innocente, appunto in Egitto. Il primo ad introdurre il motivo dell’*eidolon* sembra essere stato Esiodo (frg. 358 Merkelbach-West), ma fu Stesicoro a dargli notorietà, nelle sue due *Palinodie*, ovvero *Ritrattazioni* di una propria narrazione precedente, di stampo omerico, in cui Elena era quindi rappresentata colpevole di adulterio. Punito con la cecità dai Dioscuri,

⁽⁵⁸⁾ *Ibidem*, pp. 154-155. *Il poema della montagna e Il poema della fine*, scritti nel 1924, pur non facendo parte di *Dopo la Russia*, trovano posto nel volume, sempre tradotti da Serena Vitale.

Stesicoro, secondo una leggenda riportata anche dal *Fedro* (243a-b) di Platone, si sarebbe preoccupato di preservare la buona fama di Elena. Anche se le opere di Stesicoro ci sono giunte in stato assai frammentario, possiamo ipotizzare, in base alla testimonianza del grammatico peripatetico Chamaileon, che le palinodie fossero due, perché Stesicoro avrebbe dapprima preso le distanze da Omero, negando che Elena fosse mai giunta a Troia (sostituita da un *eidolon* fabbricato da re Proteo durante il suo soggiorno in Egitto insieme a Paride, dopo il rapimento ma prima dell'arrivo a Troia, Elena sarebbe poi rimasta sempre in Egitto), ma poi avrebbe preso le distanze anche da questa versione, che possiamo definire esiodica, sostenendo che l'*eidolon*, di fabbricazione divina, avrebbe sostituito Elena da subito, sì che Paride non si sarebbe mai congiunto con lei, ma soltanto con il suo fantasma. Elena del tutto innocente sarebbe stata divinamente prelevata da Sparta e portata in Egitto. Il motivo dell'*eidolon* acquisisce uno spessore straordinario nell'*Elena* di Euripide (del 412 a. C.), poiché permette al tragediografo di mettere in scena – attraverso le peripezie di un'Elena innocente che, prima di poter organizzare una fuga rocambolesca dall'Egitto insieme al marito, ritrovato dopo diciassette anni di separazione, deve letteralmente convincerlo a riconoscerla, e ci riesce solo al momento della volatilizzazione dell'*eidolon* ingannatore – la percezione dello sfaldamento di ogni certezza che i soggetti possano nutrire non solo sulla propria capacità di comprensione del reale, ma anche sulla 'solidità' del proprio essere individuale, ovvero la crisi della percezione dell'identità propria e altrui, che travalica quella dei personaggi sulla scena per lanciare ombre inquietanti anche sul pubblico. La riflessione euripidea sul principio di identità diede ad Aristofane, nella commedia *Le donne alle Tesmoforie* dell'anno successivo (411 a. C.), l'estro di codificare, anche se in chiave canzonatoria, una prima enunciazione del concetto di mimesi come – temporaneo? – venir meno del principio di identità del poeta, che per comporre deve rendersi simile, se già non lo è, all'oggetto della propria rappresentazione ⁽⁵⁹⁾.

Questa breve digressione sul mito dell'*eidolon* di Elena non vuole essere una maniera implicita di inscrivere questi versi di Cvetaeva nella tradizione di una riflessione filosofica incentrata sul tema dell'identità, ma la presa d'atto che una consapevole riappropriazione di un mito (e quello di Elena, ovviamente, non farà eccezione) tende ad avvenire sulla base di quanto nel corso dei secoli sul mito si è scritto e speculato, e anche se, naturalmente, soprattutto a causa del procedimento di selezione cui prima abbiamo fatto cenno, non *tutte* le varianti e le stratifica-

⁽⁵⁹⁾ Vedi M. BETTINI - C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2002; G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 221-226 e 293-294; EURIPIDE, *Elena*, introduzione e traduzione di M. Fusillo, Milano, Rizzoli, 2001³; ARISTOFANE, *La festa delle donne*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1983.

zioni vengono *sempre* riprese, è possibile che, restando ad un livello implicito, esse siano in qualche modo operanti, magari antifrasticamente, o per semplice risonanza nella memoria, come probabilmente è avvenuto nel nostro caso, visto che Cvetaeva non intende conformarsi alla tradizione 'apologetica' della figura di Elena che proprio all'espedito dell'*eidolon* si rifaceva. Così, occorrerebbe il sostegno di qualche potente arte divinatoria per poter determinare con sicurezza l'intenzione di Marina al momento della scelta del termine *podobie*: l'ipotesi che un qualche rinvio ad Elena possa sussistere trova a mio avviso almeno quattro giustificazioni. La prima, meramente cronologica: *Tentativo di gelosia* fu scritto negli stessi giorni di «Così – soltanto Elena [...]», ed è impensabile una dicotomia che rescinda marcatamente l'orizzonte concettuale delle due composizioni. La seconda, contenutistica: in questi versi è di una donna che si parla, di una donna che si oppone al femminile cvetaeviano proprio come faceva Elena. La terza e la quarta rinviano alle possibili fonti di Cvetaeva, ovvero ad autori che essa doveva avere presenti, e che confermerebbero, seppure in maniera non del tutto esplicita, che Cvetaeva il tema dell'*eidolon* lo conosceva. Da un lato, l'adorato Goethe del *Faust* (vv. 8872-8875: «FORCIDE: Però si dice che, duplice immagine, tu / in Ilio eri apparsa e in Egitto anche. / ELENA: Non portare al delirio il mio spirito turbato. / In questo attimo stesso non so chi io mi sia»⁽⁶⁰⁾), versi in cui l'*Elena* euripidea con le sue problematiche prende il posto dell'Elena gnostica cui il mito di Faust naturalmente rimanda⁽⁶¹⁾), dall'altro, l'Eschilo dell'*Agamennone*, ai vv. 414-415: πῶθ' ἂν δ' ὑπερποντίας / φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν, ovvero: «per il rimpianto di colei che ha attraversato il mare (cioè Elena, fuggita a Troia con Paride), un fantasma sembrerà regnare sulla casa (di Menelao)», versi giocati tutti non nei termini 'apologetici' dell'operato di Elena a cui di solito, come visto in precedenza, il tema dell'*eidolon*⁽⁶²⁾ rinvia, né in quelli filosofici dell'illusorietà dell'individuazione soggettiva e oggettiva, ma in quelli di una sentimentalità frustrata dal tradimento e prigioniera del passato (per cui 'fantasma' non è quello che è partito per Troia al posto di Elena, ma l'unico vestigio che di Elena rimanga a Sparta, ovvero il suo ricordo ossessivo nella mente dello sposo abban-

⁽⁶⁰⁾ J. W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 780-781.

⁽⁶¹⁾ Bisognerà notare per inciso che, contiguamente a tali versi, Goethe fa menzione di quell'amore fra Elena ed Achille, ricordato in alcune fonti antiche (e. g. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, III, 19, 11-13), cui Cvetaeva accenna in alcuni versi incentrati sul concetto di «consonanza» (M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., p. XIX).

⁽⁶²⁾ Qui, propriamente, φάσμα.

donato). Come precedentemente illustrato, l'Elena di Cvetaeva è infatti marcatamente eschilea (più specificamente: sembra ispirarsi in particolare modo alle sezioni corali dell'*Agamennone*) proprio perché è nel ritratto fornito da Eschilo che la distruttività fatale, addirittura già contenuta nel nome e quindi connaturata ad Elena fin dalla nascita trova la sua espressione più sintetica ed essenziale, quella che a Cvetaeva serviva per dare spessore alla propria interpretazione del personaggio e renderlo così il simbolo della passione fredda che scatena amore e distruzione nel suo ancoramento ossessivo alla materialità del quotidiano. Del resto, non sarà superfluo ricordare che siamo negli anni delle tragedie 'mitologiche' di Cvetaeva, che aveva progettato una trilogia dedicata a Teseo da intitolare «L'ira di Afrodite» (oppure, semplicemente, «Teseo») di cui tuttavia solo i primi due drammi, *Arianna* e *Fedra*, furono compiuti⁽⁶³⁾. Il ruolo fondamentale della lettura di fonti greche, seppure in traduzione, nell'elaborazione di questi drammi è un fatto sottolineato ampiamente da chi li ha studiati e tradotti, come Luisa De Nardis, che, richiamandosi anche al commentario all'*Arianna* di Rose Lafoy, ricorda le numerose traduzioni dal greco che nei primi anni del Novecento venivano prodotte in Russia⁽⁶⁴⁾. Tra le fonti possibili, credo non si possa dimenticare l'*Oresteia* di Eschilo, che delle trilogie in cui le tragedie venivano articolate nell'Atene del V sec. a. C. è l'unica superstite, di cui l'*Agamennone* è il primo dramma, e che in Russia era stata trasposta anche in un'opera lirica (da Sergej Taneev: la sua *Oresteja* fu rappresentata a Pietroburgo nel 1895).

Ad ogni modo, quando scriveva del 'simulacro' Cvetaeva non si allontanava da quell'orizzonte di significato che i versi di «Così – soltanto Elena [...]» avevano poco tempo prima delineato: il 'simulacro' è la grottesca falsificazione che si oppone al Sinai, al femminile dell'anima, nel senso che in Cvetaeva la montagna (sia essa il Parnaso, il Sinai o la collina di Petřin a Praga) dà corpo, più che al luogo fisico dell'idealità sublime, da contemplare e da risalire in un percorso iniziatico di avvicinamento alla divinità, come farebbe pensare il riferimento biblico, a quella sorta di paradossale caduta verso l'alto che per Marina è la passione (la cui traiettoria sempre coincide, orficamente, con il percorso della creazione letteraria).

⁽⁶³⁾ Il progetto della trilogia risale al 1923, *Arianna* uscì nel 1927, *Fedra* nel 1928. In particolare, *Arianna* fu scritta fra l'ottobre 1923 e l'ottobre 1924, cioè fu terminata pochi giorni prima la stesura dei versi di «Così – soltanto Elena [...]».

⁽⁶⁴⁾ M. CVETAeva, *Arianna*, a cura di Luisa de Nardis, Roma, Bulzoni 1991, pp. 7-11.

Ma torniamo ad Elena. L'ipotesi che nella lirica di Cvetaeva il personaggio subisca un profondo processo di astrazione rispetto alle sue caratteristiche tradizionali in vista della sua attualizzazione, del suo inserimento in una peculiare costellazione simbolica, trova conferma e chiarimento ulteriori nella lettura della prima poesia della sezione *Indizi terrestri*, risalente al 1922 (*Così, nella vita, tra fatiche quotidiane*), di cui riporteremo qualche tratto:

Così, nella vita, tra fatiche quotidiane / e amori di una notte, scorderai
l'amica / coraggiosa, il suono / dei suoi fraterni versi. // L'amaro dono
della sua durezza, / la timidezza, maschera del fuoco, / e quello spasmo,
scossa senza fili, / che ha il nome di: lontano! // Tutto l'antico tranne –
«dammi!», «mio!», / tutte le gelosie – non la terrena, / tutte le fedeltà – ma
anche all'estremo / scontro – sempre incredula Tommaso...// [...] // Ma
forse, tra cinguettii e conteggi, / sfinito dal fatale eterno / femminile, ti
tornerà alla mente / la mano mia senza diritti. // [...] // ⁽⁶⁵⁾.

Abbiamo riflettuto in precedenza sulla grande capacità evocativa posseduta dal mito dell'«eterna femminilità» nell'opera di Solov'ëv e di Blok: in oscillazione perenne fra concretezza e astrazione, la Bellissima Dama seduce l'uomo per consentirgli di accedere ad una dimensione superiore di esistenza, e tuttavia il suo agire è votato al fallimento, sia perché l'uomo è volubile e troppo legato alla materia, sia perché la donna tende a rivelarsi un intermediario troppo debole fra Dio e il mondo, riuscendo a salvare solo se stessa nella propria perfezione autocontemplativa, oppure oscurandosi e cadendo anch'essa in soggezione della materia e della morte. Solov'ëv nell'ultimo tempo della sua vita affiderà la propria anima non più alla Sophia ma a Cristo, Blok, come brevemente illustrato, descriverà la caduta e le metamorfosi della Dama approdando ad una rappresentazione estremamente sfaccettata della molteplicità del reale, in cui all'opacità di scenari concreti e talvolta squallidi non viene tuttavia negato – almeno in certi casi – il balenare improvviso di una dimensione mitica fortemente desiderata e rimpiaanta.

La demitizzazione avviata dallo sguardo di Marina non potrebbe essere più radicale: la seduzione operata dall'«eterno femminile» è quella dei «cinguettii» e dei «conteggi», ovvero l'ipocrisia congiunta al calcolo; il suo sentimento predominante è la volontà esclusiva di possesso, nell'amore come negli oggetti che pretende («dammi!», «mio!»), perché l'«eterna femminilità» non è il ponte per l'altrove, ma l'ancoraggio al quotidiano. Prendiamo nuovamente in esame la lirica dedicata ad

⁽⁶⁵⁾ M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., pp. 2-5.

Elena. Credo che i versi di *Indizi terrestri* chiariscano il motivo per cui Marina ricorre all'enumerazione, quasi alla contabilizzazione del disastro (le quattro province dissanguate; i cento secoli privati di speranza; la calura sottratta a quattro Arabie; tutte le perle rubate ai cinque mari; lo sciame dei pretendenti rovinati; le cento stirpi rese sterili dalla futura morte in guerra degli eredi al trono che affollano il fossato di Troia): il femminile di Elena è quello degli oggetti che riempiono la quotidianità (*byt*), e degli amori collezionati come oggetti, ovvero l'opposto non solo del femminile incarnato da Marina nella sua esistenza concretamente esperita (in una indigenza estrema, vissuta però con la certezza che ciò che contava non erano che i figli e i quaderni dei versi; in relazioni votate al fallimento, perché condizionate dalla volontà di perdere piuttosto che vincere sull'oggetto d'amore, visto che «Amore è: ogni dono / nel fuoco e sempre – invano!»⁽⁶⁶⁾), ma, anche e soprattutto, del femminile espresso dai miti da Cvetaeva rivisitati e attualizzati, miti e figure che – come Euridice, placata dall'accettazione della propria morte ed insofferente delle smanie di Orfeo⁽⁶⁷⁾; Arianna, desiderosa di librarsi in alto come la sua palla di filo d'oro, ed insieme capace di giocare tutta la sua esistenza per un amore da cui prevede di essere abbandonata⁽⁶⁸⁾; Fedra, pronta a morire per la sua passione ma non pronta a ridurla a carnalità opaca, consapevole che l'anima non si esprime che attraverso il corpo⁽⁶⁹⁾; Ofelia, quella che si seppellisce «in cielo» per aver amato «troppo in alto»⁽⁷⁰⁾; o infine Marusja, che, per amore di un vampiro dalla camicia rossa, affronta morte e dannazione eterna⁽⁷¹⁾ – sono soprattutto incarnazioni di un desiderio struggente, a volte spasmodico, di librarsi oltre la gravità dei sentimenti mediocri verso l'altrove: un altrove che talvolta è talmente remoto da coincidere con la morte e da diventare, così, d'un tratto, facilmente raggiungibile, visto che le eroine

⁽⁶⁶⁾ «*Ljubov' – eto vse dary / V koster, i vseгда – zadarom!*» Siamo nella quinta parte dell' (autobiografico) *Poema della fine*, nato dal dolore lancinante per la fine della relazione con Konstantin Rodzevič.

⁽⁶⁷⁾ M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., pp. 88-91.

⁽⁶⁸⁾ M. CVETAeva, *Arianna*, cit.

⁽⁶⁹⁾ M. CVETAeva, *Dopo la Russia*, cit., pp. 50-57.

⁽⁷⁰⁾ *Ibidem*, cit., pp. 48-49, ma, soprattutto, pp. 112-113. Da vedere anche M. CVETAeva, *Poesie*, traduzione e cura di Pietro A. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 2000³, pp. 117-118.

⁽⁷¹⁾ M. CVETAeva, *Il ragazzo*, a cura di Annalisa Comes, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2000. Vi si riporta, dopo ampia introduzione, il testo francese, a sua volta tradotto in italiano, della traduzione approntata da Cvetaeva stessa per un'edizione francese del proprio poema *Molodets*, edizione che non uscì che postuma, nel 1992.

cvetaeviane, così come i bambini di Hameln nel *Krysolov* ⁽⁷²⁾, non temono molto (di darsi) la morte. Elena è l'eccezione, è quella che sa dimorare ovunque nel *byt* perché ovunque lo sa riempire dei trofei guadagnati, con la propria indifferenza, sull'altrui soffrire. Elena non incarna una passione amorosa (nella fattispecie, per Paride) o un desiderio di fuga (dalla vita domestica e coniugale), perché, per quanto distruttivi, tale passione e tale desiderio, nella prospettiva di Cvetaeva, potrebbero nascere solo al termine di un processo di trasfigurazione del proprio oggetto – una trasfigurazione capace di valorizzarlo e farlo crescere al punto da renderlo insostituibile –, e a quel punto si giustificherebbero nella ricerca incoercibile di un varco esistenziale verso un altro e un altrove resi ormai oggetto di adorazione; ma Elena seduce, non adora, e ciò che rende irresistibile la sua seduzione è proprio l'indifferenza al suo oggetto, che diventa davvero cosa accumulata fra mille altre, distruzione su distruzione. E se nell'orizzonte religioso dell'*Agamennone* di Eschilo la rovina prodotta da Elena rientrava in un disegno, ovvero la punizione divina per comportamenti tralignanti rispetto alla giustizia, nell'orizzonte senza dei di Cvetaeva Elena diviene un personaggio nevroticamente prigioniero dell'accumulazione, un personaggio che, nonostante la sua lontananza incolmabile rispetto all'orizzonte ideale dell'autrice, non risulta per questo meno credibile agli occhi del lettore, anche se occorrerebbe forse domandarsi se non sia anche a causa di questa distanza incolmabile, oltre che per le critiche malevole incontrate da *Arianna* e *Fedra* alla loro uscita ⁽⁷³⁾, che la trilogia «L'ira di Afrodite» non fu compiuta, visto che il terzo dramma proprio ad Elena doveva essere dedicato. In ogni modo, lasciando da parte questo quesito, al momento insolubile, ed esaminando invece una lettera ad Aleksandr Bachrach datata al 28 agosto 1923 (risalente dunque al periodo dell'elaborazione del progetto della trilogia, più di un anno prima dei versi di «Così – soltanto Elena [...]») in cui, a proposito di Elena, Marina scrive

[...] Ora andrò a letto e leggerò la guerra di Troia. Non riesco a leggere nessuno, oltre i greci. Ho un enorme volume tedesco: spesso si parla di Elena, alla fine mi è venuta voglia di sapere chi era e – nessuno! Semplicemente, si è lasciata rapire. Paride è un'incantevole nullità, assomiglia al mio Lauzun. E che cosa stupenda: proprio a causa loro – le guerre! [...] ⁽⁷⁴⁾,

⁽⁷²⁾ M. CVETAeva, *L'accalappiatopi*, traduzione e introduzione a cura di Caterina Graziadei, Roma, Edizioni e/o, 1983.

⁽⁷³⁾ S. KARLINSKY, *Marina Cvetaeva*, cit., p. 219.

⁽⁷⁴⁾ Cfr. M. CVETAeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1996³, p. 218. È interessante anche una lettera di Cvetaeva ad Anna

noi non rintracceremo soltanto una riprova del lavoro di ricerca compiuto da Cvetaeva su fonti varie (e non solo sul «volume tedesco», presumibilmente quello di Schwab) per 'impadronirsi' del mito di Elena, ma anche l'indizio del percorso che Cvetaeva dovette compiere, a partire dalla constatazione dell'essere Elena un «nessuno» privo di volontà, per poterne poi riplasmare il personaggio, che ritroveremo tutt'altro che impreciso, generico o anodino, nei versi che conosciamo. Cvetaeva tentò di mutare a partire dalla propria visione del mondo e delle relazioni interpersonali (una visione marcatamente dualistica, ma anche straniata, perché ovunque straniera, fuori posto e fuori misura) la messa a fuoco su quel ritratto che ritrovava nelle fonti sempre delineato a partire dall'*esteriorità* di Elena – dal suo essere colpevole o innocente rispetto al suo ruolo di moglie, dal suo diventare pretesto per parlare d'altro, dal suo essere tramite per l'altrui distruzione o, al contrario, nelle epigoniche riletture delle concezioni gnostiche, per l'altrui salvezza – delineando, forse per la prima volta, un ritratto di Elena 'scorticato', messo a fuoco dall'*interno* della sua distruttiva volontà di reificazione della realtà. È certo un ritratto singolarmente sgradevole, che non potrebbe produrre da sé millenni di variazioni mitiche come poté fare il duplice originale greco, e che non tenta neppure di restituire al mito quel potere evocativo da 'nocciolo' polisemantico di una realtà cristallizzata in verso, come faceva invece Mandel'stam, ma che tuttavia riesce a raggiungere la propria cifra caratteristica: lo scontro dialettico, combattivo e sofferto, fra le espressioni, irriducibili l'una all'altra, di due autenticità esistenziali, quella di Elena, intuita e recuperata tramite un utilizzo citazionistico – ma certo non di superficie! – delle fonti, e quella, del tutto antifrastica, di Cvetaeva, maestra nell'arte rara di fare di sé – dei sé che in lei dimoravano – poesia per ognuno.

Teskova, in cui Elena è definita «una bambola», riportata in SIMON KARLINSKY, *Marina Cvetaeva*, cit., p. 217: tale lettera tuttavia, risalendo alla fine del novembre 1927, tre anni dopo i versi di cui ci siamo occupati, non ci dice nulla del processo della loro elaborazione.

