

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 1 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Ispano-Americani,
Germanistica e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica,
Studi sulla Turchia, Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore
Beatrice Tóttösy

Coordinamento editoriale
Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini,
Ingrid Hennemann, Mario Materassi, Stefania Pavan,
Susan Payne, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Beatrice Tóttösy

Comitato internazionale
Arnaldo Bruni (professore di Letteratura italiana e direttore della rivista «Seicento e Settecento»), Richard Allen Cave (professore di Drama and Theatre Arts, Royal Holloway College, Università di Londra), Östen Dahl (professore di Linguistica generale, Università di Stoccolma), Paul Geyer (professore di Filologia romanza alla Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität di Bonn), Seamus Heaney (poeta irlandese, premio Nobel per la letteratura 1995), Donald Kartiganer (professore di Letteratura americana alla University of Mississippi, Oxford, Miss. e direttore della Faulkner Conference), Ferenc Kiefer (Research Professor, Istituto per gli Studi Linguistici, Accademia delle scienze ungherese), Sergej Akimovich Kibal'nik (professore dell'Università di San Pietroburgo, direttore del Gabinetto di Letteratura contemporanea dell'Accademia delle scienze russa), Murathan Mungan (poeta, drammaturgo e romanziere turco), Álvaro Mutis (scrittore colombiano), Hugh Nissenson (scrittore americano), Peter Por (ricercatore del CNR di Parigi in Letteratura comparata), Miguel Rojas Mix (studioso cileno, fondatore e direttore del Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (professore di Filologia romanza all'Università Eötvös Loránd di Budapest), Marina Warner (romanziera e storica della cultura), Laura Wright (Senior Lecturer, Università di Cambridge), Levent Yilmaz (studioso della storia della storiografia, traduttore e poeta, docente della Bilgi Universitesi di Istanbul), Clas Zilliacus (studioso di Letteratura finlandese di lingua svedese e di letterature scandinave, Turku, Finlandia).

Segreteria
Arianna Antonielli,
via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263
email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Titoli pubblicati
Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Josif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006.

STEFANIA PAVAN

Lezioni di poesia
Iosif Brodskij e la cultura classica
il mito, la letteratura, la filosofia

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2006

Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica
il mito, la letteratura, la filosofia. – Firenze : Firenze
University Press, 2006.
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 1)

<http://digital.casalini.it/9788884537263>

ISBN- 88-8453-472-9 (online)

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

La Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* intende con il proprio lavoro contribuire allo sviluppo dell'editoria *open access* e promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), S. Martinelli.

Progetto grafico di copertina:
Alberto Pizarro

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui
testo integrale è disponibile alla pagina web:
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2006 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Indice

| | |
|--|-----|
| <i>Premessa</i> | 9 |
| <i>Introduzione</i> | 13 |
| <i>Ja kak Uliss</i> (Quale Ulisse io) | 35 |
| <i>Sonet</i> (Sonetto) | 47 |
| <i>Ex Oriente</i> | 51 |
| <i>Orfej i Artemida</i> (Orfeo e Artemide) | 55 |
| <i>Otryvok</i> (Frammento) | 65 |
| <i>Ex Ponto</i> | 71 |
| <i>Anno Domini</i> | 75 |
| <i>Didona i Ènej</i> (Didone ed Enea) | 83 |
| <i>Post aetatem nostram</i> | 89 |
| <i>Pis'ma rimskomu drugu</i> (Lettere all'amico romano) | 127 |
| <i>Odissej Telemaku</i> (Odisseo a Telemaco), <i>Itaka</i> (Itaca) | 153 |
| <i>Razvivaja Platona</i> (Sviluppando Platone) | 175 |
| <i>Derevjannyj laokoon</i> (Ligneo laocoonte) | 213 |
| <i>Èkloga 4-ja (zimnjaja)</i> [Egloga 4 (invernale)], <i>Èkloga 5-ja (letnjaja)</i> [Egloga 5 (estiva)] | 223 |
| <i>Rimskie Èlegii</i> (Elegie romane) | 231 |
| <i>V okrestnostjach Aleksandrii</i> (Nei dintorni di Alessandria) | 241 |

| | |
|--|-----|
| <i>K Uranii</i> (A Urania) | 247 |
| <i>Bjust Tiberija</i> (Il busto di Tiberio) | 255 |
| <i>Iz Parmenida</i> (Da/Dal Parmenide) | 259 |
| <i>Kentavry I-IV</i> (Centauri I-IV), <i>Epitaph for a Centaur, Triton</i> (Il tritone) | 269 |
| <i>Vertumn</i> (Vertumno) | 277 |
| <i>Podražanie Goraciju</i> (Ad imitazione di Orazio), <i>Aere Perennius</i> | 285 |
| <i>Chram Mel'pomeny</i> (Il tempio di Melpomene), <i>Portret Tragedii</i> (Il ritratto della tragedia), <i>Teatral'noe</i> (Cose di teatro) | 293 |
| <i>Korneliju Dolabelle</i> (A Cornelio Dolabella) | 305 |
| <i>Conclusioni</i> | 309 |
| <i>Bibliografia</i> | 315 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 327 |

Теперь так мало греков в Ленинграде (Sono così pochi oggi i greci a Leningrado)

И.Бродский, *Остановка в пустыне*, первое полугодие 1966 (I. Brodskij, *Fermata nel deserto*, prima metà del 1966)

Чувства остаются, и именно они делают древних авторов узнаваемыми. Подобно любому человеческому существу, поэту приходится задумываться над тремя вопросами: как, для чего и во имя чего жить. (I sentimenti permangono e sono loro che permettono di conoscere gli autori antichi. Come per qualunque essere umano, al poeta capita di riflettere su tre questioni: come, per cosa e in nome di cosa vivere)

И.Бродский, *Виргилий*, 1981 (I. Brodskij, *Virgilio*, 1981)



Premessa

Ogni monografia critica che si rispetti inizia con una prefazione, che dovrebbe spiegare il motivo e lo scopo della monografia stessa. Si potrebbe dire che quella in oggetto vorrebbe mettere in luce la sottile rete intertestuale che lega i versi di Iosif Brodskij alle letterature classiche: greca e latina; vorrebbe evidenziare il costante dialogo del poeta con le culture che, da un punto di vista diacronico, lo avevano preceduto. Ma il concetto di diacronia, le categorie temporali comunemente accettate: ieri oggi domani, passato presente futuro, non funzionano con la poesia; la poesia attualizza il passato, allontana il presente e spesso annulla il futuro. Le letterature greca e latina, ed è senz'altro meglio parlare di culture greca e latina, sono coloro con cui dialogare. Certo, Brodskij non dialoga solamente con queste culture, la cultura russa è costantemente presente, come anche quelle americana, inglese, italiana, francese, tedesca, giapponese e l'elenco potrebbe continuare lunghissimo. La componente intertestuale è costante e mai significa imitazione in senso negativo, caso mai *mimesis*, tanto meno si può parlare di mera citazione. Brodskij sceglie il partner del dialogo, secondo un'ottica di universalità della poesia. In definitiva, la monografia in oggetto tenta di delineare il dialogo costante con i classici, conscia che questo è solamente uno dei molteplici dialoghi del poeta ma, forse, uno degli aspetti meno studiati della poetica di Brodskij.

Dopo aver enunciato lo scopo, bisognerebbe indicare la motivazione, la ragione di essere di questa monografia: non è particolarmente scientifica, poiché la ragione di essere è l'ammirazione per i versi di Brodskij, la sensazione del loro risuonare, la percezione che le parole di questi versi siano quelle che molti di noi, non poeti, avrebbero voluto trovare per dare corpo a pensieri e sentimenti. Il poeta pronuncia la parola rinnovata, la parola che riacquista significato e in modo amplificato.

L'analisi, quanto più possibile dettagliata, di alcune poesie è stata la strada percorsa per evidenziare i legami con le culture greca e latina e si è cercato di scegliere le poesie più rappresentative in tal senso o, quanto meno, quelle che sono sembrate tali. Non è possibile condurre un'analisi dettagliata di tutti i versi di Brodskij; ammesso

che un solo studioso riuscisse a condurre sino alla fine una ricerca simile, il risultato sarebbe un *monstrum*, una biblioteca composta da un imprecisato numero di volumi. L'obbligo di scelta comporta sempre un certo grado di arbitrarietà; alcuni versi hanno meritato un cospicuo numero di pagine, altri un numero minore; potrà anche risultare che sono stati tralasciati versi molto importanti, forse anche più importanti di quelli presi in esame; è una scelta, condotta secondo parametri i più oggettivi possibile: la forte presenza di un intertesto che rimanda alle culture greca e latina, l'ineludibilità di questo intertesto, il fatto che da esso non è possibile prescindere per tentare di comprendere i versi. Qualcosa viene detto, senz'altro molto viene taciuto; qualcosa viene riconosciuto e molto sfugge.

Alcuni dei temi trattati meriterebbero uno sviluppo ben più ampio, una argomentazione più dettagliata, tra questi si possono ricordare: il rapporto tra la poetica di Brodskij e la *Poetica* di Aristotele; il rapporto tra l'idea di democrazia di Brodskij e l'organizzazione di governo che ci consegna la *Repubblica* di Platone; il rapporto tra Brodskij e George Santayana, il filosofo e poeta americano che ha scritto di una vita spirituale rivolta alla bellezza e alla perfezione del mondo materiale.

Senza dubbio, il legame diretto con la cultura russa è forzatamente rimasto in secondo piano, allo scopo di privilegiare il legame che qui ci si sforza di chiarire. D'altra parte, i rapporti di Brodskij con Deržavin, Puškin, Baratynskij, Mandel'štam, Achmatova, Cvetaeva sono già stati più di una volta studiati¹; scegliere significa anche omettere, nella convinzione che porsi dei limiti possa aiutare nel lavoro di ricerca.

È stato seguito un ordine cronologico nell'analisi per due ordini di cause: riuscire a collegare questo intertesto alle vicende personali e collettive della cultura russa; comprendere l'eventuale presenza di mutamenti nel porsi dialogico di Brodskij nei confronti di queste culture-intertesto. L'ordine cronologico è dato dall'«intravedere quasi un'unità di svolgimento o di movimento», come il poeta stesso ha detto:

L'unica cosa di cui sono consapevole è che cerco di renderle [le poesie] diverse dalle cose che ho scritto prima. Si sa che si è influenzati non soltanto da ciò che si è letto, ma anche da ciò che si è scritto, non le pare? Perciò tutte le cose precedenti sono il punto di partenza. E allora, la possibilità di percepire una certa unità di sviluppo non dovrebbe sorprendere più di tanto².

Talvolta, il rapporto con l'antica cultura classica nel suo complesso fornisce l'estro per riflettere sulla poetica di Brodskij e il tema centrale dello studio sembra allontanarsi, si allontana per lasciare spazio a riflessioni che appaiono non pertinenti. Questo accade perché è impossibile e impensabile imbrigliare la ricchezza dei versi all'interno di confini netti e invalicabili; perché è impossibile non riflettere sull'intera poetica brodskiana, quando ci viene offerto lo spunto dal quale partire. Brodskij è, forse, il più 'classico' tra i poeti del novecento russo per la ricchezza di ispirazione, per la profondità del pensiero, per la fortissima componente filosofica, per il rigore morale sempre accompagnato da una profonda ironia, per il rifiuto di sentimenti esibiti, per la costante tensione a universalizzare le vicende autobiografiche e ad estraniarsi da esse, per l'attenzione estrema al metro e quindi alla scansione del verso.

Un'ultima notazione di ordine puramente pratico, se non diversamente specificato, le traduzioni dei versi di Brodskij sono opera dell'autore e sono traduzioni largamente interlineari, funzionali all'impostazione metodologica della ricerca e senza alcuna pretesa di rendere il valore artistico dei versi stessi.

Note

¹ Particolarmente interessante è il saggio di T. Venclova, *Brodskij o Mandel'stame* (Brodskij parla di Mandel'stam), apparso per la prima volta su *Russian Literature*, vol. XLVIII, 2000, pp. 357-67; riedito in V. Poluchina (a cura di), *Poëtika Iosifa Brodskogo* (La poetica di Iosif Brodskij), Tverskoj Gos. Univ., Tver' 2003, pp. 386-96; di recente in T. Venclova, *Stat'i o Brodskom* (Saggi su Brodskij), Baltrus, Moskva 2005, pp. 82-95.

² S. Birkerts (a cura di), *Intervista con Iosif Brodskij*, Minimum fax, Roma 1996, p. 64.

Desidero ringraziare Maria Brodskij per la gentilezza dimostratami e per le preziose indicazioni biografiche che mi ha voluto gentilmente dare; ringrazio Lev Losev per la sollecitudine con cui ha risposto ai miei quesiti e cercato di risolvere i miei dubbi; ringrazio l'amica e collega Irina Dvizgova che, come altre volte, mi ha aiutata nel risolvere i casi più complessi e talvolta oscuri delle traduzioni dal russo; ringrazio le colleghe Maria Carla Papini per avermi aiutata a rintracciare le poesie di Umberto Saba, Vassiliki Lambrou per avermi aiutata nell'affrontare l'argomento Kavafis e nel traslitterare il greco; infine, un grazie particolare va a Jakov Gordin che con estrema pazienza e comprensione è stato prodigo di informazioni, consigli, suggerimenti e che soprattutto mi ha incoraggiata nella stesura di questo libro. Un particolare ringraziamento alla Dott. Sara Martinelli per la collaborazione allo editing del volume.



Introduzione

La cultura classica greca e latina ha, nel tempo, avuto un peso sempre maggiore nella poetica di Iosif Brodskij; di conseguenza, anche nei suoi versi. Da un classicismo mediato dal filtro della storia e della tradizione russe Brodskij giunge a un dialogo diretto via via più diffuso con le radici primigenie di questo classicismo, con i poeti e i filosofi della Grecia antica e della latinità, con i miti che permeavano e giustificavano queste culture. Tutto ciò non significa che, sin dalla prima metà degli anni Sessanta, Brodskij non conoscesse direttamente le opere di Esiodo, Simonide, Euripide, Erodoto, Senofonte, Parmenide, Virgilio, Orazio, Ovidio, Catullo, Properzio e Svetonio.

Nel mese di giugno del 1961, mentre si trova a Jakutsk quale membro di una spedizione geologica, Brodskij acquista e legge i versi di Baratynskij e ne rimane traccia evidente nel ciclo *Ijul'skoe intermecco* (Intermezzo di luglio); Baratynskij rappresenta un primo mediato accostarsi al classicismo. Nel mese di agosto, a Komarovo, Evgenij Rejn gli presenta Anna Achmatova, il poeta, come lei voleva essere chiamata, che diverrà il modello di comportamento e pensiero; Anna Achmatova rappresenta anche la conoscenza diretta, tramite la persona e non i versi, con l'acmeismo. Brodskij dirà che Anna Achmatova «metteva in moto l'anima», costringeva a guardarsi dentro per rinunciare a se stessi, per abbandonare la propria «lingua» e adottare «la lingua che usava lei», per essere consapevoli che «chi prega prova sempre una vergogna maggiore di chi questa vergogna la provoca», per trovare «la risposta dell'anima all'esistenza»; più e oltre che la capacità di comporre versi, Brodskij assieme a Evgenij Rejn, Dmitrij Bobyšev e Anatolij Najman, i poeti che Achmatova definiva *vol'sebnyj chor* (coro magico) e in qualche modo così accostava alla *bol'saja četverka* (grande quartetto) composto da lei stessa, Osip Mandel'stam, Boris Pasternak e Marina Cvetaeva, le è debitore della grande forza morale e della inusuale saggezza³. Achmatova ha coniato la definizione, ritenendo che i quattro giovani poeti aprissero la speranza di una rinascita del secolo d'argento, della creazione di una vera e propria scuola poetica. Brodskij, con un fondo di ironia,

ricordando i versi di Lev Losev⁴, afferma che nella Leningrado di quegli anni è nato un gruppo sotto molti aspetti simile alla 'pleiade' puškiniana e distribuisce i ruoli: Rejn è Puškin, Bobyšev è Del'vig, Najman è Vjazemskij ed egli, ovviamente, Baratynskij⁵.

La poesia è, per Brodskij, prima di tutto, un'arte di riferimenti, allusioni, paralleli linguistici o figurativi⁶; egli lega strettamente il tempo o, per meglio dire, la raffigurazione del tempo, elemento fondante di ogni poesia, ad un verso con una cesura forte che riecheggia l'esametro; il tempo simile al pentametro giambico che scivola nell'alessandrino; egli lega la raffigurazione del tempo ad un luogo vicino al mare, ad un periodo sul finire dell'estate, alla rievocazione dell'antico scenario greco:

Ciò si spiega in parte col fatto che per tradizione la poesia russa si rivolge alla Crimea e al Mar Nero vedendovi l'unica possibile approssimazione al mondo greco, il quale aveva infatti in questi luoghi – la Tauride e il Ponto Eusino – la propria periferia⁷.

L'intertesto con la cultura greca poggia addirittura su Urania, sulla componente spaziale e «Il mediastino di questo ellenismo russo fu San Pietroburgo». La Grecia, Roma, la Giudea biblica, il Cristianesimo sono da Brodskij definite «le pietre angolari della nostra civiltà» e la poesia è in grado di trattarle «come un'unità e nella loro unità».

Nell'autunno del 1963 Brodskij conosce Viktor Žirmunskij, una conoscenza sulla quale è opportuno soffermarsi per comprendere il significato che egli attribuisce all'acmeismo. Pur apprezzando la monografia di Žirmunskij su Anna Achmatova⁸, è soprattutto il saggio del 1916 *Preodolevšie simvolizma* (Coloro che hanno superato il simbolismo)⁹ che attira la sua attenzione. Secondo Brodskij, Achmatova stessa apprezzava e condivideva questo saggio; in esso Žirmunskij parla di Gumilëv, Mandel'stam e Achmatova per giungere alla conclusione che Gumilëv e Mandel'stam non hanno mai 'superato' il simbolismo e sono in fin dei conti rimasti dei simbolisti; Mandel'stam viene addirittura considerato un ipersimbolista e, secondo il critico, l'unico vero acmeista è stata Anna Achmatova. Brodskij la ritiene una tesi corretta; egli presta estrema attenzione alla costante ricerca di comprensibilità e chiarezza della poetessa, alla sua attenzione alla poesia quale costruzione, particolarità che ne spiega l'amore per la musica e la ricerca di musicalità; ne condivide

anche la costante tensione poetica e il rifiuto ad essere murata all'interno degli anni della nascita dell'acmeismo; ama come lei il distacco dalle etichette¹⁰. Il fatto che Brodskij condivide la tesi secondo la quale l'unico vero poeta acmeista è stato Anna Achmatova, mentre Gumilëv e Mandel'stam sono rimasti in qualche misura legati al simbolismo, deve essere considerato nell'esaminare l'intertesto tra i suoi versi e quelli di questi poeti, soprattutto per la facilità con la quale si tende troppo spesso a considerare Mandel'stam il referente diretto e l'anello più ovvio di congiunzione con il classicismo.

Tornando a Baratynskij, questo poeta costituisce invece un indubbio modello di classicismo e un ponte con la cultura classica. Baratynskij resterà sempre uno dei riferimenti sostanziali per Brodskij, basti pensare che alla *lectio magistralis*, scritta in lingua russa nel 1987 per il conferimento del premio Nobel per la letteratura, egli dà il titolo di *Lica neobščim vyraž'en'em* (Un volto non comune), citazione dalla poesia di Baratynskij *Ne osleplën ja muzoju moeju* (Non accecato dalla mia musa).

Appare dichiarato il legame col classicismo nella poesia che Brodskij scrive nei mesi di agosto e settembre del 1965, quando si trova al confino a Norenskaja: *Odnoj poetesse* (Ad una poetessa). La prima strofe recita: «Я заражён нормальным классицизмом. / А вы, мой друг, заражены сарказмом. / Конечно, просто сделаться капризным, по ведомству акцизному служба. / К тому ж, вы звали этот век железным. / Но я не думал, говоря о разном, / что заражённый классицизмом трезвым, / я сам гулял по острою ножа» (Sono contagiato di normale classicismo. / Ma lei, amico mio, di sarcasmo. / Certo è facile diventare capriccioso, / se presta servizio alle imposte. / Infatti, lei ha chiamato questo periodo del ferro. / Ma non credevo nel parlare di varie cose, / contagiato di sobrio classicismo, / di camminare io stesso sul filo della lama). E nella quinta strofe: «И вот, столь долго состоя при Музах, / я отдал предпочтенье классицизму, / хоть я и мог, как старец в Сиракузах, / взирать на мир из глубины ведра» (Ed ecco, così a lungo servendo le Muse, / la preferenza ho dato al classicismo, / benché potessi, come il vecchio a Siracusa, / contemplare il mondo dal fondo del secchio).

Questa seconda citazione è particolarmente interessante per il duplice intertesto. Il primo e più scoperto riferimento è alla leggenda di Archimede, che avrebbe scoperto il principio del galleggiamento dei corpi mentre faceva il bagno in una tinozza, osservando che il

livello dell'acqua saliva e al contempo il suo corpo affondava. In tal modo, egli fu in grado di risolvere il quesito postogli da Gerone, tiranno della città: la corona che si era fatta fare da un orafo era tutta di oro massiccio o in parte d'argento? Dopo aver fatto il bagno, egli prese due corpi dell'esatto peso della corona, uno tutto d'oro e uno tutto d'argento. Il paragone tra la quantità di acqua traboccata, immergendo in un secchio prima il pezzo d'oro e quindi quello di argento, permise ad Archimede di dedurre che la corona conteneva sia oro che argento. Il guardare al mondo dal punto di vista del secchio vuole, in questo caso, indicare la realtà inoppugnabile dei fatti visti nella loro concretezza.

Inoltre, la citazione della leggenda di Archimede, con la presenza dell'oro e dell'argento, nasconde un riferimento brodskiano e all'età dell'oro' e all'età dell'argento' della poesia russa, rispettivamente: il periodo puškiniano e il periodo della 'rinascita filosofico-religiosa' degli inizi del XX secolo.

Piace ricordare, inoltre, che Salvatore Quasimodo utilizza l'immagine del secchio, che risale lento dal pozzo e porta con sé immagini della memoria, nella poesia *Tempio di Zeus a Agrigento*; che Eugenio Montale usa l'immagine dell'acqua del secchio pieno come specchio della memoria nella poesia *Cigola la carrucola del pozzo,...*; ambedue hanno ricevuto il Nobel per la letteratura, Quasimodo nel 1959 e Montale nel 1975. Brodskij conosce la poesia italiana contemporanea, come provano i volumi che costituivano la sua biblioteca a Leningrado¹¹; strana coincidenza, anche Brodskij vince il Nobel per la letteratura nel 1987.

Il classicismo dell'io poetico è quasi sinonimo di libertà, di fiducia nella possibilità di usare parole per toccare svariati argomenti; una libertà scevra da sarcasmo, non eccessiva, bensì disincantata e assennata. Forte di questa fiducia, il poeta non si rende conto del pericolo che corre e che lo sta per condurre al processo e alla condanna a cinque anni di lavoro coatto nel villaggio Norenskaja, nella regione Konošskij al Nord del paese.

Il verso «Avanza il secolo con cammino di ferro» è quello che apre la famosa poesia di Baratynskij *Poslednij poet* (L'ultimo poeta), dedicata a Pëtr Vjazemskij. L'età del ferro di Baratynskij è una scelta in evidente contrasto con l'età dell'oro; l'immagine indica un mondo incompiuto, il quale ha perso l'armonia che legava tutte le sue componenti in un tutt'unico inscindibile; è un mondo dove le arti non risuonano, dove gli dei non vivono più a stretto contatto

con gli uomini; l'utilizzo del pentametro giambico inserisce inoltre questa poesia nel genere dei *poslanija* (epistole) e delle elegie¹², notazione che andrà tenuta presente nell'analizzare le numerose poesie e cicli di poesie, nelle quali Brodskij riprenderà la tradizione classica delle lettere, quale genere poetico. Il «secolo» è una delle immagini centrali di questa poesia, così come il motivo del tempo è uno dei cardini della raccolta di Baratynskij *Sumerki* (Crepuscolo), alla quale la poesia appartiene. Tale sostanziale unitarietà tematica è alla base della definizione di *Sumerki* come del primo 'libro' di versi, nell'esatto significato del termine, nella storia della letteratura russa; quando il libro fu pubblicato, nel 1842, sulla copertina compariva la parola *sočinenie* (opera) e non semplicemente *stichotvorenija* (versi)¹³. Analogamente, le raccolte di versi di Brodskij corrispondono alla medesima impressione di unitarietà, di sostanziale omogeneità. Un palese debito intertestuale a Baratynskij sono i versi di Brodskij del 1966 «Sumerki. Sneg. Tišina. Ves'ma / ticho. Apollon vernulsja na Demos» (Crepuscolo. Neve. Silenzio. Assoluto / silenzio. Apollo è tornato a Dèmos)¹⁴.

Il poeta dei versi di Baratynskij è l'ultimo e al contempo il primo; è poeta che si potrebbe osare di definire 'attico'; fortissima è la componente filosofica dei suoi versi, soprattutto quelli più tardi, dove ogni tema viene dialogicamente affrontato, al punto che i versi stessi si sono meritati la definizione di «opera polifonica»¹⁵. La componente filosofica della poetica brodskiana è, a sua volta, indubbia e sostanziale; non è corretto presumere che essa derivi da un debito nei confronti del solo Baratynskij, ma è corretto presumere che questo debito esista e in misura ragguardevole. Permangono, per altro, notevoli diversità: Baratynskij crea immagini dall'ampio respiro mediante l'iperbole dei parametri spazio-temporali, Brodskij le crea mediante la loro calendarizzazione e la precisione di date e cronologia che si acuisce negli anni¹⁶; Baratynskij tende alla personificazione, all'antropomorfizzazione delle immagini temporali che divengono in tal modo i veri soggetti delle azioni, Brodskij attribuisce al tempo un significato e un'azione fondamentali sulla vita dell'uomo, ma esso permane una categoria astratta o, per meglio dire, metafisica. È fondamentale che l'immagine di un'età del ferro presuppone l'esistenza di età diverse: dell'oro, dell'argento, del bronzo, della pietra e inserisce quindi l'idea di un mutare delle età stesse, della variabilità del mondo legata allo scorrere, nella percezione umana, del tempo. Il poeta di Baratynskij è «l'ultimo»:

«Нежданый сын последних сил природы - / Возник поэт, - идёт он и поёт» (Inatteso figlio delle ultime forze della natura - / È nato il poeta, egli cammina e canta). Quello che si configura dopo il poeta è la perdita della memoria culturale, è la soluzione nella continuità storica, e prima ancora temporale *tout court*, della vita. Brodskij ha ripetutamente sottolineato come l'indifferenza verso la cultura si paghi con la perdita dei diritti civili, con l'assenza di democrazia, con la ristrettezza mentale; come ruolo primario del poeta sia appunto la conservazione e l'accrescimento della cultura, la crescita feconda di ciò che è stato in funzione di ciò che sarà, il che non è affatto la semplice ed acritica trasposizione del passato in un presente proiettato verso il futuro¹⁷.

In *Odnjoj poëtesse* l'io del poeta parla del proprio «sobrio classicismo» e non può essere un caso che Brodskij abbia usato la parola *trezvast'* (sobrietà) per definire il tratto che contraddistingue la raccolta *Sumerki* (Crepuscolo)¹⁸. Brodskij continua dicendo che la sobrietà è alla radice del genio di Baratynskij, una sobrietà che raggiunge il suo apice nella poesia *Zapustenie* (Abbandono) dedicata al padre morto, dove l'idea dell'incontro con il padre morto lo allontana dalla tradizione russa per avvicinarlo alla cultura classica; ricorda che anche Puškin ne riconobbe l'originalità di pensiero e di sentire¹⁹.

L'immagine dell'età del ferro verrà quindi ripresa da Aleksandr Blok nella poesia *Vek devjatnadcatyj, železnyj* (Secolo diciannovesimo, di ferro), del giugno 1910. Questa poesia, però, con la sua vicenda della donna che si suicida buttandosi sotto un treno, è un accennare alla mancanza di speranze della vita, alla tragedia dell'esistenza, all'incomprensione di ciò che realmente ha valore, non per nulla Blok stesso ha indicato la somiglianza della sua donna con la Katja Maslova del romanzo *Resurrezione* di Lev Tolstoj. I versi di Blok sono indubabilmente più lontani dalla poetica di Brodskij, troppo distanti per rappresentare il sostanziale intertesto.

Brodskij conosce gli autori greci e latini sin dai primi anni Sessanta, ma dapprima il suo accostarsi a queste letterature sembra mediato da una forte e ineludibile presenza della poesia russa, complicata da un'originale ammirazione per i metafisici inglesi, in primo luogo John Donne, al quale nel 1963 dedica la *Bol'saja èlegija Džonnu Donnu* (Grande elegia a John Donne)²⁰; solo in un secondo momento, con il crescere della propria consapevolezza di essere poeta, Brodskij va oltre, pur sempre ricordandoli, i poeti russi e si rivolge con maggiore frequenza ai poeti e ai filosofi della Grecia e di Roma.

Per studiare ed evidenziare il ruolo dell'intertesto mitologico nella poetica brodskiana si rende, invece, necessaria una possibile definizione di mito. Il mito può essere inteso da diversi punti di vista: è la manifestazione del bisogno dell'uomo di spiegare la realtà che lo circonda, di risolverne i lati oscuri e le contraddizioni; è la giustificazione di un rito, la spiegazione di un'azione che corrisponde alle esigenze della comunità; è la rappresentazione delle credenze e delle norme di un'etnia; è soprattutto una narrazione, una fonte inesauribile e inesauribile di letteratura. Il mito è essenziale per rendere vitali le culture e, spesso, per avvicinarle o per avvicinare epoche storiche diverse. Il mito e le sue figure sono immutabili e, al contempo, costantemente atualizzabili, soggette a trasmutazioni in perenne divenire. Non a caso, Roberto Calasso sceglie questa citazione dal trattato *Degli dei e del mondo* di Salustio come incipit al suo libro *Le nozze di Cadmo e Armonia*: «Queste cose non avvennero mai, ma sono sempre».

La posizione del poeta Iosif Brodskij nei confronti del mito è orizzontale, così come egli stesso trova nell'«orizzontalità» l'aspetto più curioso e misterioso della nostra scrittura²¹; egli non guarda ai miti come ad un qualcosa di lontano, talvolta indistinto e confuso, egli guarda i miti direttamente negli occhi, il suo è un faccia a faccia con essi; Iosif Brodskij atualizza i miti, li riporta alla sua e alla nostra quotidianità, permettendo anche a noi, che non siamo poeti ma che godiamo della mediazione della sua poesia, di dialogare con essi; così facendo, non solamente Brodskij atualizza i miti, bensì ne dimostra al contempo la modernità o, per meglio dire, la materia eterna di cui essi sono intessuti. In conseguenza a ciò, la complessità del mito, la confusione di sacro e profano, di tragico e ridicolo, di orrore che coesiste con il riso, appaiono giustificate e necessarie, perché tale è la quotidianità. L'attenzione allo spazio, al luogo in cui la narrazione mitologica si realizza, è costante in Brodskij così, come era costante nella narrazione antica; forse, è in tal senso che egli ci aiuta ad interpretare la famosa asserzione per cui Urania è più vecchia di Clio. Una visione tanto moderna e, al contempo, tanto classica del mondo del mito e della cultura che esso esprime può scaturire solo dalla convinzione di un costante e stretto intersecarsi delle singole narrazioni, dalla capacità di vedere queste ultime nella loro veste di singole particelle di un insieme unico, che acquisisce significato solo nella sua complessa unitarietà.

Secondo Brodskij: proprio la dizione poetica è «il modo migliore per rinarrare un mito»; la versione poetica di un mito è il prodotto della misura divina del tempo *sub specie aeternitatis*; per gli uomini la sede del mito è nella memoria e, quindi, si può stabilire una parità fra mito e memoria; questo spiega il fascino che il mito esercita sull'uomo e la regolarità con cui ricorre nella cultura; la memoria, per altro, non è niente altro che il prolungamento umano di ciò che è rimasto incompiuto e interrotto; i miti, dunque, sono parte integrante del passato-memoria di ogni uomo; severità e nostalgia costituiscono le normali posizioni dell'uomo verso la propria memoria, in una antinomia solo apparente; da qui la signoria dei miti sugli uomini, anche perché nei miti lo schema descrittivo obbedisce ad un principio elementare ed ogni individuo è definito dalla propria azione e dal proprio scopo; tutti i miti, in un modo o nell'altro, fanno capo a Cronos, l'unica forza in grado di controllare finito ed infinito²²; sentiamo in quest'ultima notazione riecheggiare Esiodo. Per la poesia, e quindi per i poeti, tali concetti scaturiscono direttamente dalla forma²³.

Cosmogonia in Brodskij diviene cosmologia in modo logico e consequenziale; il poeta ha le parole, ha il dono della parola in quell'attimo maggiormente densa di significato. Brodskij rivela una dimestichezza con le fonti che non è basata tanto sullo studio e sulla lettura, quanto su di un comune sentire, su di una conoscenza condivisa; è un dialogo tra poeti. Questa considerazione ci conduce ad un altro aspetto della questione: noi conosciamo i miti attraverso la loro narrazione scritta, attraverso i numerosi testi che di essi sono stati espressione o che ne hanno conservato traccia, talvolta labile. Noi possiamo, come appena detto, leggere i testi; Brodskij no, Brodskij dialoga con i loro autori, ed è in questo dialogo con i poeti e i filosofi che si dispiega la sua personale intertestualità. Analizzare, cercare di scoprire ed analizzare, le citazioni presenti nelle sue poesie e nella sua prosa, significa provare ad avventurarsi in questo dialogo, mettersi da una parte e, da spettatore, sforzarsi di prestare ascolto alle voci che si rincorrono. Troppo semplice e facile l'attenzione e la cura filologiche, troppo semplice e facile ripercorrere il filo che conduce al testo dal quale tutto trae origine, perché Brodskij parla per il tramite della sua poesia con i suoi amati antecedenti, con coloro che lo hanno preceduto ma, e questo è l'aspetto più difficile da afferrare e comprendere, loro gli rispondono, sollecitati dalle sue parole e sollecitandolo a loro volta. Questa dialogicità è insie-

me interpretativa e creativa, esegesi e narrazione coesistono, in un insoluto divenire, che non è la storia, bensì la letteratura e, prima di tutto, quella che per Brodskij è di essa la massima espressione: la poesia. Quelli che tramite la parola poetica di Brodskij giungono sino a noi non sono archetipi, bensì la ri-creazione della narrazione delle origini del mondo e di tutte le sciocchezze che l'uomo è riuscito a commettere nell'ansia di raggiungere una meta stabile o, viceversa, di tutti i livelli di conoscenza acquisiti nel tentativo di comprendere di che materia è fatto il genere umano e per quale oscura ragione esso si trova in questo mondo, nel quale occupa una posizione di privilegio. Quella che Brodskij, con il suo dialogo con il mito, ci insegna è una posizione coraggiosa, forte, senza dubbio di estrema dignità: i personaggi non addossano a forze oscure la responsabilità di quanto loro succede, caso mai a forze superiori, il che non annulla la loro personale e individuale responsabilità.

In un'intervista del 1990 Brodskij, dopo aver asserito che in una poesia gli aggettivi debbono essere ridotti al minimo in favore dei sostantivi e aver riconosciuto di essere debitore di questo insegnamento a Evgenij Rejn, riconosce il carattere gerarchico delle scelte di un poeta nei confronti degli altri poeti e che le qualità che determinano tale gerarchia possono mutare ed essere sovvertite nel tempo. Viceversa, i temi non costituiscono necessariamente una gerarchia. Nella sua personalissima gerarchia, un poeta è al primo posto quando raccoglie in sé autori e idee precedenti²⁴. La vita stessa e la poesia si interessano in effetti solo di due categorie: lo spazio e il tempo. Per Brodskij, la categoria onnicomprensiva è sempre stata quella del tempo. Il poeta raccoglie in sé autori e idee precedenti per divenire parte della categoria del tempo, per comprendere e far comprendere ciò che il tempo fa all'uomo, in che modo il tempo lo trasforma, facendogli subire una metamorfosi. Ogni poeta è, in fin dei conti, unicamente la metamorfosi di coloro che lo hanno preceduto.

Dapprima la gerarchia di Brodskij, e della sua generazione, ha visto nella posizione più autorevole i poeti degli anni Venti e Trenta. La generazione che ha cominciato a scrivere negli anni Sessanta: Brodskij, Rejn, Losev, Najman, Bobyšev, Gordin, Gorbovskij, Kušner e gli altri hanno seguito, riprendendola, una strada a loro precedente, ma in modo quasi non cosciente. Poeti quasi per intuizione, nati negli anni Quaranta e Cinquanta, hanno conosciuto veramente i loro predecessori solo dopo che loro stessi erano già in qualche modo

divenuti dei poeti. Achmatova e Pasternak erano in realtà di una generazione precedente, Mandel'stam era addirittura già morto.

Non avevamo la percezione di continuare una qualche tradizione, di avere educatori e padri. In realtà, se non figliastri, eravamo degli orfani ed è degno di nota quando un orfano si mette a cantare con la voce del padre. Penso fosse questo ciò che più colpiva nella mia generazione. Riuscivamo a mettere le mani su tutti quei libri, tutte quelle opere di Mandel'stam, Cvetaeva, Achmatova, con una difficoltà incredibile, ma ci riuscivamo²⁵.

Interessante come Boris Ivanov definisca *šestidesjatiniki*²⁶ (quelli dei Sessanta) tutti coloro che hanno percepito in modo chiaro le potenzialità di sviluppo, insite nella situazione sovietica dopo la morte di Stalin e ritenuto loro dovere personale impedire un ritorno dello stalinismo e sostenere la realizzazione di riforme liberali²⁷. In realtà, Brodskij e la gran parte dei suoi coetanei non si pongono scopi strettamente politici; il loro obiettivo principe è ristabilire la centralità dei diritti dell'uomo, diritti che esistono in natura prima e oltre che nella legislazione. Essi attribuiscono alla letteratura un ruolo fondamentale nell'educare in modo permanente l'individuo al rispetto di se stesso e degli altri. La loro è «una generazione tra le più colte della storia russa»²⁸.

Brodskij ricorda che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, quando si incontrano, sono soliti domandarsi l'un l'altro cosa abbiano letto; che all'inizio dei Sessanta cominciano a riunirsi, ora dall'uno ora dall'altro, per leggere i loro versi e ascoltare i rispettivi giudizi²⁹. Ricorda di aver conosciuto i versi di Cvetaeva e Mandel'stam nel 1960-1961 e che:

La prima volta che leggi un grande poeta è un qualcosa di stupefacente. Ti scontri con un contenuto interessante ma, e soprattutto, con l'inevitabilità della lingua. Con ogni probabilità, un grande poeta è proprio questo. Dopo averlo letto, parli con una lingua diversa³⁰.

Gli anni Sessanta del XX secolo sono stati segnati da un rifiorire della traduzione di opere letterarie in lingua straniera e questa marca ha contribuito in modo significativo all'instaurarsi di un dialogo costante tra la cultura personale di Brodskij e ciò che egli trova nelle altre culture³¹. Non è casuale che a questi anni risalga la conoscenza

di Brodskij della corrente dei poeti metafisici inglesi³². A sua volta, la poesia metafisica inglese è legata nella percezione russa alla cultura del barocco, che trova piena espressione nell'architettura di Pietroburgo. Nella prima metà del 1961 il poeta scrive: «не стоит сна, не стоит скуки, / по капле света и тепла / лови, лови в пустые руки / и в сутки совершай дела, // из незнакомой подворотни, / прижавшись к цинковой трубе, / смотри на мокрое барокко / и снова думай о себе» (non merita perdere il sonno e annoiarsi, / afferra goccia a goccia luce e calore, / afferrare a mani vuote / e in giornata termina l'impresa, // da un portone ignoto, / stretto al tubo di zinco, / guarda l'umido barocco / e riprendi a pensare a te stesso)³³. Il barocco nega la razionalità dell'Illuminismo, la perfezione della forma conclusa e l'antropocentrismo del Rinascimento, in favore della pienezza e della multiformità di pensiero dei classici, della consapevolezza che porre l'uomo al centro dell'universo, più che sbagliato, è miseramente riduttivo³⁴.

Žolkovskij ha notato la frequenza della forma 'po + caso dativo' (secondo qualcuno) nei versi di Brodskij; una forma che si appella ad una autorità per ricevere conferma; una forma che dipinge, quindi, mondo ed esistenza. Secondo Žolkovskij, Brodskij ha mutuato tale forma espressiva, che si realizza sulla base di un modo di procedere del pensiero, da Parmenide, Eraclito, Aristotele, Catone, Platone, Archimede e, ben più distanziati, Hobbes, Malevič e Celso³⁵. In contrasto a quanto scrive Žolkovskij, quello di Brodskij non è un appello ad una autorità per avere conferme, bensì un dialogo con l'autorità, un'intertestualità con gli uomini di arte e di pensiero che lo hanno preceduto, un corto circuito del pensiero. Nella poetica di Brodskij Eraclito, per il quale nulla può accadere due volte, è presente come anche Parmenide, in apparente opposizione; Euclide, per il quale esistono spazi geometrici paralleli che mai potranno intersecarsi, è presente come anche Lobačevskij: «Проезжающий автомобиль / продлевает пространство за угол, мстя Эвклиду» (L'automobile che passa / prolunga lo spazio dietro l'angolo, vendicandosi di Euclide)³⁶. La matematica è prossima alla filosofia, i numeri e la quantità sono legati al ritmo del verso, il ritmo del verso è debitore alla costruzione musicale; nella poetica brodskiana un campo della cultura e del pensiero è contiguo all'altro e ciò permette mutazioni reciproche.

Il superamento del dialogo con il futurismo da parte dei *šestidesjatniki* è evidenziato da Lev Losev che, parlando della propria

generazione, ha scritto che il primo Majakovskij è stato la parola d'ordine per giungere a Pasternak; che la «molodaja literatura» (giovane letteratura) degli anni Sessanta a Leningrado ha appreso: dal futurismo russo lo spirito battagliero e la necessità di qualità dell'animo; dal formalismo russo la capacità di un approccio universale e la necessità di un metodo. Solo dopo aver conosciuto Majakovskij, Chlebnikov e Kručënych, essi sono tornati a Zabolockij e agli Oberiuty, aderendo alla espressione ironica e al forte contenuto filosofico, «che esisteva solo nella cultura russa»³⁷.

Viktor Erofeev a sua volta sottolinea come il gusto dell'assurdo sia una mutazione dalla poetica degli Oberiuty, ma al contempo dall'opera dei poeti esistenzialisti anglo-americani³⁸. A questo proposito, è opportuno ricordare come Brodskij ritenga la poesia degli Oberiuty «non pietroburchese», con l'eccezione di Konstantin Vaginov; in tal modo, in qualche modo, egli prende le distanze dalla poesia di Charms e Zabolockij, pur ammirandola³⁹.

Anche Valerij Šubinskij punta il dito sull'importanza della poetica del futurismo, principalmente quello majakovskiano, per i giovani poeti degli anni Sessanta del XX secolo. Egli la individua come fondamento della poesia del primo Brodskij, e definisce Sluckij e Martynov suoi maestri. Secondo Šubinskij, solo in seguito la generazione dei *šestidesjatniki* ha superato il futurismo per tornare al periodo del 'secolo d'argento' nel suo complesso⁴⁰. La notazione è importante, anche per allontanare del tutto qualunque equivoca possibilità di inserire Brodskij nella cosiddetta *kul'tura andergraunda* (cultura underground) del XX secolo russo. Tale cultura si è creata, in effetti, solo negli anni Settanta, con le riviste organizzate in autoedizione, con le riunioni negli appartamenti e nelle cucine; Brodskij, anche solo per evidenti ragioni cronologiche avendo lasciato la Russia nel 1972, non ha potuto farne parte.

L'avvicinamento all'acmeismo e alla cultura russa del secolo d'argento, in generale, è stata in Brodskij aiutata sia dalla conoscenza dei poeti metafisici inglesi sia dalla conoscenza personale di Anna Achmatova, di cui si è detto, ma anche dalla conoscenza di Naum Berkovskij e della sua opera di critico. Elena Kumpan allarga l'avvicinamento al 'secolo d'argento' e alla cultura tutta dell'inizio secolo a tratto comune dell'intera generazione che, nella seconda metà degli anni Cinquanta e nella prima metà degli anni Sessanta viveva in quello che viene comunemente definito *vegetarjanskoe vremja* (periodo vegetariano), un periodo in cui la repressione e l'oppressione erano

ancora in qualche misura sopportabili, un periodo non sanguinario e, secondo metafora, non carnivoro. Con l'aiuto delle due generazioni precedenti, la generazione dei giovani è stata in grado di 'gettare un ponte' verso i due primi decenni del secolo e di percorrere questo ponte, di riflettere sulla cultura di quel momento e di appropriarsene in modo libero e profondo, e non come acritici estimatori⁴¹. Per la prima generazione si possono ricordare i nomi di Naum Berkovskij, Lidija Ginzburg, Dmitrij Maksimov, Èl'ga Linejckaja, Tamara Sil'man, Vladimir Admoni; per la seconda, Gleb Semënov, Eleazar Meletinskij, Efim Etkind e Boris Kosteljanec; sicuri, in un caso e nell'altro di averne tralasciati molti. Va ricordato il famoso *Blokovskij seminar* (Seminario su Blok), organizzato da Dmitrij Maksimov alla Facoltà di Filologia di Leningrado, destinato a diventare uno dei maggiori centri di studio della letteratura dell'inizio del XX secolo. Va ricordata la conferenza su Blok, tenutasi a Tartu nella primavera del 1962 e organizzata da Jurij Lotman e Zara Minc, e i successivi *Blokovskie sborniki* (Raccolte di saggi su Blok). Nell'inverno del 1962-1963 Naum Berkovskij è a Komarovo, dove vive anche Anna Achmatova e, all'epoca, anche lo stesso Brodskij. La giovane generazione ne conosce il libro *Stat'i o literature* (Saggi di letteratura) del 1962 e, soprattutto, i saggi su Tjutčev, su questo poeta che ha avuto un'importanza notevole nella formazione della giovane generazione di poeti degli anni Sessanta. Brodskij, all'epoca, non lo ritiene un poeta straordinario e lo definisce, richiamando parole usate da Vjazemskij, *šinel'nyj poët* (poeta-impiegato)⁴². Brodskij conosce ovviamente la raccolta di poesie di Tjutčev curata da Berkovskij, la cui prefazione non gli è particolarmente piaciuta⁴³. Le due generazioni precedenti hanno anche avuto il merito di avvicinare i giovani alla cultura classica, alle opere dei greci antichi e dei latini. Elena Kumpan ricorda come Berkovskij la definisse somigliante ad Ifigenia e come lei non riuscisse a comprendere questo paragone, visto che non conosceva né *Ifigenia in Aulide*, né *Ifigenia in Tauride*, mentre conosceva bene sia *Elettra*, sia *Medea*. Berkovskij, saputo, le propone di fare una passeggiata assieme: «così parleremo dei greci»⁴⁴.

La difficoltà, il rifiuto a definirsi eredi di qualcuno, hanno fatto sì che la generazione di Brodskij sia stata obbligata a 'divinare' quali fossero i loro padri, a indovinare secondo intuizioni e profezie. Questa particolarissima difficoltà ha anche spinto Brodskij ad andare oltre i padri, oltre Achmatova, Mandel'stam, Cvetaeva; oltre lo stesso Puškin; oltre lo stesso Deržavin; oltre Dante; per tornare

ai classici greci e latini, ai loro miti, alla loro filosofia, alla loro letteratura. Brodskij erede di una cultura che ha saputo assorbire e fare propria, nonostante i dubbi che egli ha sempre palesato in tal senso. La definizione, che egli stesso ha più volte dato, dei versi quale unico mezzo per ristabilire l'armonia prosodica e la musica della cultura, è una dichiarazione di eredità. L'evoluzione di Brodskij poeta è dipesa dalla prosodia e non certamente da temi e percezioni. L'evoluzione di Brodskij è dipesa dal suo appropriarsi dell'utilizzo del pentametro giambico, legato all'illusione di poter controllare la sua amata lingua russa. Brodskij poeta ha un'evoluzione nel solco di un costante avvicinamento all'uso di una prosodia tesa a neutralizzare ogni sfumatura lirica e personale. Con il passare degli anni, Brodskij riesce ad estraniare sempre più il proprio io lirico dai propri versi; l'esperienza personale si fa esperienza universale; il dolore del singolo è annullato in favore del pensiero universale; la generazione deve scomparire per lasciare spazio all'uomo in quanto tale, componente fondamentale ma non unica di un mondo dove ogni componente ha il suo spazio e il suo ruolo; la storia cede al tempo; lo spazio geografico cede al cosmo. Giustamente, Elena Prochorova ha notato che, nella poesia *Kolybel'naja Treskovogo Mysa* (Ninna nanna di Cape Cod), scritta nel 1975, quando già vive negli Stati Uniti, Brodskij scrive: «И внимают её пески / тихой песне трески: // “Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь – форма времени”»⁴⁵ (E le sue sabbie incanta / del nasello il quieto canto: // “Il tempo è più grande dello spazio. Lo spazio / è la cosa. Il tempo, in sostanza, è l'idea della cosa. / La vita è la forma del tempo”). Gerarchicamente, il tempo prevale sullo spazio e, poiché Urania è più vecchia di Clio, la cosa nello spazio a quattro dimensioni diviene espressione del tempo; l'assenza della cosa diviene visibile sia come assenza nello spazio che quale assenza nel tempo; il poeta, con la parola, è in grado o di riempire o di sottolineare questa assenza; lo spazio-tempo vuoto può essere riempito con una parola che, solo apparentemente, significa una cosa diversa; ciò che è diverso e lontano viene avvicinato e palesato nella sua sostanziale unitarietà universale. Il risuonare della filosofia di Aristotele e di *entelekia*, nel senso di realizzazione è molto forte, accanto alle *Metamorfosi* di Ovidio. La materia è limitata, la forma è illimitata⁴⁶.

Michail Lotman ha parlato di *otdalënnost'* (profonda distanza) che separa l'oggetto dei versi dal poeta-testimone, e non perché il

poeta-testimone sia lontano, ma proprio perché è l'oggetto ad essere lontano. Anzi, Michail Lotman scrive di essere tentato di usare la «parolina di Lomonosov *dalëkovatost'*»⁴⁷.

Le scelte metriche di Brodskij sono andate via via connotandosi con un chiaro orientamento verso il XVIII secolo e, per il tramite del XVIII secolo, ancora una volta torniamo ai classici. Secondo le parole di Michail Lotman:

Brodskij è un poeta di elevatissima capacità propositiva. Non la soggettività di immagini lessicali, bensì la catena di affermazioni sviluppate secondo retorica e legate secondo logica costituiscono la base semantica dei suoi versi. Per questo è interessante guardare a ciò che in lui si crea a livello «prelessicale»⁴⁸.

Ancora più a fondo il problema era già stato affrontato nel 1990, in un saggio congiunto di Jurij e Michail Lotman, dove leggiamo come la poesia di Brodskij sia organicamente legata a Pietroburgo e all'acmeismo ma, e soprattutto, come ciò avvenga per raggiungere un distacco: «In tal senso, il più esatto e consequenziale, la poesia di Brodskij è antiacmeista; essa è la negazione dell'acmeismo di Achmatova e Mandel'stam nella lingua di Achmatova e Mandel'stam»⁴⁹.

Ovviamente, come i due autori stessi riconoscono, si tratta di un'asserzione schematica; l'acmeismo stesso dalla dichiarazione del 1913 ha subito cambiamenti e veri e propri rivolgimenti, che si possono agevolmente notare nelle poesie di Mandel'stam e Achmatova; prima e sopra ogni altra considerazione, la poesia di Brodskij ha molti predecessori, si nutre di molte fonti, prima di tutto la tradizione puškiniana; ma nel tempo la tradizione classica è diventata sempre più forte ed evidente, in un processo dialogico via via sempre più complesso.

Prendendo in esame il famoso manifesto *Utro akmeizma* (Il mattino dell'acmeismo), è evidente che in esso il concetto di 'costruzione' appare dominante, lo spazio ha priorità sul tempo quale lotta contro il vuoto, la realtà è uno spazio riempito da materia; questa materia, imbevuta di quanto l'ha preceduta, densa delle tracce di tutta la tradizione precedente, diviene materia del pensiero e rivendica l'atto del riempire e del condensare quale principio organizzativo. Ma per Brodskij, come notano Jurij e Michail Lotman⁵⁰, la cosa si trova in conflitto con lo spazio che vuole inghiottirla, essa oppone resistenza e si difende. In altre parole, il tempo è in conflitto con lo spazio.

Andando oltre, la cosa, per Brodskij, non solo si difende, bensì diviene essa stessa realtà e tempo; diviene lo spazio vuoto di materia apparente e ricco di possibilità di forma, tutte diverse l'una dall'altra, tutte generate dallo spazio vuoto. Essa sembra presentare sorprendenti affinità con l'*entelekia*, l'aristotelico atto perfetto di un corpo che ha la vita in potenza. Aristotele, inoltre, riserva questa vita in potenza solo ai corpi organici e non condivide quindi la concezione platonica dell'anima e del corpo come entità separate, di fatto esse costituiscono un insieme unitario e l'anima non può esistere indipendentemente dal corpo.

Le affinità brodskiane con Aristotele sono effettive, Brodskij agli scritti *Sull'anima* e ai *Piccoli trattati naturali* dimostra di preferire la *Metafisica* e la *Poetica*. Brodskij attribuisce la vita in potenza a tutto quanto è al mondo; tutto quanto è al mondo, se viene a mancare, lascia un vuoto che va colmato non per timore del vuoto stesso, ma perché il vuoto è la fonte di ogni possibile forma della materia, di ogni metamorfosi. È l'uomo, comunque, che possiede la potenzialità dell'atto perfetto. La materia è delimitata e temporanea, la forma è illimitata e assoluta. La metamorfosi, quindi, oppone Brodskij alla parola acmeista, lo allontana da quei predecessori da cui aveva, sia pure inconsciamente, preso le mosse. La metamorfosi è struttura perché il vuoto è segnato da confini, ma anche la struttura per Brodskij non è nulla senza la parola che le dà nome. È vero che per Brodskij la sostanza dell'essere è il caos, dove appaiono i tratti dell'infinito e dell'assoluto, ma esso è il *chaos* fonte di ogni forma di esistenza, quel *chaos* senza il quale non può esistere il *kosmos*; anche Lotman ha notato la contraddizione che finisce per opporre⁵¹ Brodskij a Platone.

La cosa viene dematerializzata in virtù dell'idea-forma, il particolare viene rafforzato a scapito del generale, l'individuale assume a buon diritto il valore di generale, la vicenda privata si fa storia di un'intera generazione e oltre e prima, lo spazio era prima della terra, il tempo è stato, è e sarà prima della storia, «in principio era il Verbo», la parola è l'unica verità. Lo spazio vuoto racchiude in sé in potenza le strutture di tutti i corpi soggetti alla creazione. In tal senso, esso è simile alla parola creatrice divina, che racchiude in sé tutte le creazioni e i destini futuri. È per questa ragione che lo spazio è, comunque, una categoria positiva.

Le parole sarebbero quindi una sorta di grafica, metamorfosi a loro volta; il testo è la pagina riempita, l'oggettività concreta, il vuoto i cui confini determinano la struttura, microcosmo equiva-

lente al cosmo. Ma la parola di Brodskij è qualcosa di più; è l'unico mezzo per riempire lo spazio, l'unica via di organizzare il caos e di essere; al contempo e in conseguenza, il caos è necessario proprio quale origine di tutto, secondo una linea di pensiero che riecheggia l'Esiodo della *Teogonia*.

Per Brodskij non è comunque mai corretto parlare di un qualsivoglia influsso nella poesia, poiché nel suo pensare e scrivere versi si realizza una vera e propria consonanza; la cultura classica, lungi dall'essere mera fonte di citazioni colte, è una delle fonti più essenziali di tale consonanza. Uspenskaja ha scritto che Brodskij ammira la componente di agonismo insito nel mondo antico-greco, il suo non ridursi mai a mondo unitario valido per tutti, la sua sostanziale polifonia⁵².

Note

³ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, (Dialoghi con Iosif Brodskij), cap. X, *Vspominaja Achmatovu* (Ricordando Anna Achmatova), Nezavisimaja Gazeta, Moskva 2000, pp. 256-57.

⁴ Cfr. i versi di Lev Losev pubblicati a Parigi nella rivista "Echo", 4, 1979; dove è pubblicata anche una breve presentazione di Brodskij, nella quale egli paragona la sua generazione alla pleiade puškiniana. Sono debitrice di questa informazione allo stesso Lev Losev.

⁵ Cfr. S. Volkov, *Djalogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 226-27.

⁶ Cfr. J. Brodsky, *The Child of Civilization*, in *Less than One*, Farrar Straus & Giroux, New York 1986, pp. 123-44.

⁷ I. Brodskij, *Il figlio della civiltà*, in *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, p. 73.

⁸ V. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* (L'opera di Anna Achmatova), Leningrad 1973; il critico aveva comunque dedicato a A. A. Achmatova sei saggi di data anteriore, che Brodskij conosce ancora prima di essere costretto ad abbandonare la Russia nel 1972, legge invece la monografia quando già vive negli Stati Uniti.

⁹ Id., *Preodolevsie simvolizma* (Coloro che hanno superato il simbolismo), in *Teorija literatury. Poètika. Stilistika* (Teoria della letteratura. Poetica. Stilistica), Nauka, Leningrad 1977, pp. 112-21.

¹⁰ Cfr. J. Brodsky, *The Keening Muse*, in *Less than One*, cit., pp. 34-52; *Joseph Brodsky a Maddening Space*, London 1988, New York 1989; *Joseph Brodsky reading Poems of Anna Achmatova*, Library of Congress, 1993; S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., cap. X, *Vspominaja Achmatovu*, pp. 223-60, cap. XI, *Perečityvaja achmatovskie pis'ma* (Rileggendo le lettere di Anna Achmatova), pp. 261-82.

¹¹ Il catalogo completo di tutti questi volumi, unitamente alla loro dislocazione, è attualmente consultabile nell'archivio Brodskij, alla PUBLIČNAJA BIBLIOTEKA di San Pietroburgo. A Brodskij traduttore di Quasimodo ha dedicato un saggio

A. Niero, *Brodskij e Quasimodo: appunti su un nesso russo-italiano*, in S. Pescatori e A. Niero (a cura di), *Iosif Brodskij: un crocevia fra culture*, MG, Milano 2002, pp. 27-46, dove l'autore non indica il catalogo di cui sopra e si limita, comunque, all'analisi esaustiva delle traduzioni.

¹² Cfr. M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha* (Compendio di storia del verso russo), Nauka, Moskva 1984, pp. 105-06.

¹³ Cfr. A. Kušner, *Kniga stichov* (Il libro dei versi), in "Voprosy literatury", 3, 1975; S. G. Bočarov, *Liričeskij mir Baratynskogo* (Il mondo lirico di Baratynskij), Moskva 1985; E. N. Lebedev, *Trizna. Kniga o Baratynskom* (Il banchetto funebre. Intorno a Baratynskij), Sovremennik, Moskva 1985.

¹⁴ Tra i diversi saggi dedicati allo studio del legame tra Brodskij e Baratynskij è particolarmente convincente quello di E. Kurganov, *Brodskij i iskusstvo elegii* (Brodskij e l'arte dell'elegia), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba* (Iosif Brodskij. L'opera, la personalità, il destino), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 1998, pp. 166-85.

¹⁵ Cfr. E. N. Lebedev, *Trizna. Kniga o Baratynskom*, cit., p. 135.

¹⁶ Cfr. V. Kullè, *Iosif Brodskij: Novaja Odissea* (Iosif Brodskij. La nuova Odissea), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg MCMXCVIII, t. I, pp. 283-97.

¹⁷ Cfr. I. Brodskij, *Lica neobščim vyraž'en'em* (Un volto non comune), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., MM, t. VI, pp. 44-54; I. Brodskij, *O tiranii* (Sulla tirannia), in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., MCMXCIX, t. V, pp. 85-91; S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 52.

¹⁸ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 229.

¹⁹ E. A. Baratynskij, *Zapustenie* (Abbandono; v. 1, «Posetil tebjja, plenitel'naja sen' [...]»), in *Polnoe sobranie stichotvorenij* (Raccolta completa delle poesie), Sovetskij pisatel', Leningrad 1936, t. I, pp. 142-43. Puškin scrisse un numero cospicuo di articoli, dedicati a Baratynskij, quello a cui si fa qui riferimento è: *Baratynskij prinadležit k čislu otljučnych našich poetov* (Baratynskij appartiene al novero dei nostri migliori poeti), datato 1830/31 e pubblicato nel 1831 sulla "Literaturnaja gazeta". Al rapporto tra questi versi di Baratynskij e la poesia di Brodskij è dedicato il saggio di K. Ičin, *Zapustenie Baratynskogo v poëzii Brodskogo* (Abbandono di Baratynskij nella poesia di Brodskij), in V. I. Nemcev (a cura di), *Vozvraščennye imena russkoj literatury* (I nomi restituiti della letteratura russa), Samarskij Gos. Ped. Inst., Samara 1994, pp. 178-85.

²⁰ Numerosi sono i contributi allo studio del rapporto tra Brodskij e Donne, di particolare significato: J. A. Gordin, *Pereklička vo mrake. Iosif Brodskij i ego sobesedniki* (Richiami nelle tenebre. Iosif Brodskij e i suoi interlocutori), Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 2000; V. V. Ivanov, *O Džonne Donne i Iosife Brodskom* (John Donne e Iosif Brodskij), in "Inostrannaja literatura", 9, 1988, pp. 180-81; V. V. Ivanov, *Brodskij i metafizičeskaja poëzija* (Brodskij e la poesia metafisica), in "Zvezda", 1, 1997, pp. 194-99; D. Mac Fadyen, *Joseph Brodsky and the Baroque*, Liverpool Univ. Press, Liverpool 1996; A. Nesterov, *Džonn Donn i formirovanie poëtiki Brodskogo* (John Donne e la formazione della poetica di Brodskij), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Iosif Brodskij i mir: metafizika, antičnost', sovremennost'* (Iosif Brodskij e il mondo. Metafisica, antichità e contemporaneità), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2000, pp. 151-71. Ancora più numerosi sono i saggi dedicati a Iosif Brodskij quale traduttore di John Donne che prendono in esame anche il rapporto intertestuale tra i due poeti.

²¹ Cfr. J. Brodsky, *Ninety Years Later*, in *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1995, pp. 376-427; si può anche notare che questa «orizzontalità» richiama l'immagine dell'orizzonte, che si trova con una certa frequenza nei versi del poeta.

²² *Ibid.*

²³ S. Birkerts (a cura di), *Intervista con Iosif Brodskij*, cit., p. 90.

²⁴ Cfr. *Interv'ju s Iosifom Brodskim. Nastignut' utračennoe vremja. Iz cikla Besedy v izgnanii: mozaika russkoj emigrantskoj literatury* (Intervista con Iosif Brodskij. Recuperare il tempo perduto. Dal ciclo Conversazioni dall'esilio: il mosaico della letteratura russa dell'emigrazione), in I. Pomeranceva (a cura di), *Vremja i my* (Il tempo e noi), Moskva-New York 1990, pp. 283-97.

²⁵ Ivi, p. 290.

²⁶ Con questa denominazione si indicano generalmente i giovani artisti, nati nella seconda metà degli anni Trenta e nella prima metà degli anni Quaranta del XX secolo, che comparvero quindi sulla scena culturale russa nella prima metà degli anni Sessanta; poiché la stessa denominazione viene usata per indicare i prosatori e i pensatori russi che ebbero ruoli fondamentali nel XIX secolo, dopo le riforme di Alessandro II, essa può suonare connotata di ironia.

²⁷ Cfr. B. Ivanov, *Evolyucija literaturnych dvizenij v pjadidesjatyje-nos'midesjatyje gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura di Leningrado senza censura: 1950-1980), DEAN, Sankt-Peterburg 2000, p. 18; sulla posizione di Brodskij nel contesto culturale cfr. E. Nevzgljadova, *Peterburgsko-leningradskaja i moskovskaja poëtičeskie školy v russkoj poëzii 60-ch – 70-ch godov* (Le scuole poetiche Leningrado-pietroburghese e moscovita negli anni Sessanta e Settanta), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 119-23; I. Vinokurova, *Iosif Brodskij i russkaja poëtičeskaja tradicija* (Iosif Brodskij e la tradizione poetica russa), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 124-28.

²⁸ Cfr. J. Brodsky, *Less than One*, in *Less than One*, cit., pp. 3-33.

²⁹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit.; L. Štern, *Osja Iosif Joseph*, Nezavisimaja gazeta, Moskva 2001, pp. V-XII; riedito in lingua inglese con sostanziali variazioni, *Brodsky: A Personal Memoir by Ludmila Štern*, Baskerville Publishers, Fort Worth, Texas 2004. A quegli anni sono dedicati alcuni capitoli del libro: G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.

³⁰ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 224.

³¹ A Mosca, nel 1963, esce il volume *Ellinskie poëty* (Poeti ellenici), nella traduzione di V. V. Veresae, in esso è, tra le altre, una famosa traduzione di Esiodo; il volume ha avuto subito molto successo e una vasta eco.

³² Nel catalogo della biblioteca personale di Brodskij prima dell'esilio, conservato nell'archivio della Publichnaja Biblioteka a San Pietroburgo, figurano svariate raccolte, monografiche e miscellanee, di poesia inglese, sia in originale che in traduzione; figurano anche monografie critiche, sia in russo che in inglese. Inoltre, quando è al confino a Norenskaja, Lidija Čukovskaja gli fa avere l'edizione della Sovremennaja Biblioteka dei versi di John Donne; a Norenskaja Brodskij comincia a tradurre in russo alcune poesie di Donne; in seguito, al suo ritorno, Žirmunskij gli propone di pubblicare le traduzioni, riviste ed ampliate, in un apposito volume dei *Literaturnye pamjatniki*; il progetto si interrompe per

la morte di Žirmunskij nel 1971. Questo recente catalogo supera il saggio di I. Murav'čeva, *Autografi i biblioteka Iosifa Brodskogo v sobranii muzej Anny Achmatovoj (Fontannyj dom)* (Gli autografi e la biblioteca di Iosif Brodskij nella raccolta del museo di Anna Achmatova sulla Fontanka), in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 252-56. Purtroppo, buona parte del materiale di questo archivio non è consultabile; il poeta stesso, come confermato da Maria Brodsky, non ha permesso che sia consultata la sua corrispondenza prima che siano trascorsi cinquanta anni dalla sua morte.

³³ I. Brodskij, *Peterburgskij roman. Poëma v trech častjach* (Romanzo Pietroburghese. Poema in tre parti), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. I, pp. 49-67; questo *Poema in tre parti*, diviso in '30 capitoli', costituisce una vera e propria narrazione della Pietroburgo degli anni Sessanta, dove Brodskij chiama direttamente in causa, nominandoli, Anatolij Najman, Evgenij Rejn e Ljudmila Štern.

³⁴ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, in "Quaderni del Dipartimento di Linguistica", 12, 2002, pp. 151-68; Ead., *Riflessioni su un poeta*, in *Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture*, cit., pp. 197-224; Ead., *Poseščeniya. Iosif Brodskij vo Florencii*, in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Atti del Convegno Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*, Firenze 2003, pp. 159-86.

³⁵ Cfr. A. K. Žolkovskij, *Ja vas ljubil... Brodskogo (Vi amavo... di Brodskij)*, in *Bluždajusčie sny i drugie raboty* (Sogni vaganti e altri lavori), Nauka, Moskvā 1994, pp. 205-24.

³⁶ I. Brodskij, *Kolybel'naja Treskovogo Mysa* (Ninna nanna di Cape Cod), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., MCMXCVIII, t. III, p. 81.

³⁷ Cfr. L. Losev, *Tulupy my* (Noi, uomini con il tulip), in "Novoe literaturnoe obozrenie", 14, 1995, p. 209; V. Šubinskij, *Leonid Aronzon*, in *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury*, cit., pp. 85-91.

³⁸ Cfr. V. Erofeev, *Poëta daleko zavodit reč. Iosif Brodskij: svoboda i vera (Il discorso conduce il poeta lontano. Iosif Brodskij: la libertà e la fede)*, in *V labirinte proklyatych slov*, (Nel labirinto delle parole maledette), Sovetskij pisatel', Moskvā 1990, pp. 206-22.

³⁹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 288-91.

⁴⁰ Cfr. V. Šubinskij, *Leonid Aronzon*, cit., p. 87.

⁴¹ Cfr. E. Kumpan, *Bližnij podstup k legende* (L'accesso più vicino alla leggenda), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2005, pp. 25-195.

⁴² Cfr. P. A. Vjazemskij, *Staraja zapisnaja kniga* (Il vecchio taccuino), Leningrad 1929; il libro raccoglie memorie dal 1813 al 1877; il riferimento è alla lettera datata «Mosca, 11 settembre 1831».

⁴³ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 230; cfr. F. I. Tjutčev, *Stichotvorenija* (Poesie), Moskvā-Leningrad 1962, riedito in *Polnoe sobranie stichotvorenij* (Raccolta completa delle poesie), Sovetskij pisatel', leningradskoe otdelenie, Leningrad 1987.

⁴⁴ Cfr. E. Kumpan, *Bližnij podstup k legende*, cit., p. 35.

⁴⁵ I. Brodskij, *Kolybel'naja Treskovogo Mysa*, cit., p. 87, in I. Brodskij, *Poesie*, trad. it. di G. Buttafava, Adelphi, Milano 1986, pp. 92-93.

⁴⁶ Un cenno, ma niente di più, alla filosofia aristotelica si trova in: Ju. M. Lotman e M. Ju. Lotman, *Meždu vešč'ju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poëtikoju sbornika Iosifa Brodskogo* Uraniya (Tra la cosa e il vuoto. Osservazioni sulla poetica della raccolta

di Iosif Brodskij *Urania*), in *Puti razvitija russkoj literatury* (Le vic dello sviluppo della letteratura russa), Mežvuz, Tartu 1990, pp. 170-87.

⁴⁷ M. Ju. Lotman, *Na beregach Lety* (Sulle rive del Lete), in L. Loseff, V. Polukhina (a cura di), *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, The Macmillan Press, London 1988, pp. 296-310; M. Lotman analizza l'ode di I. Brodskij, *Na smert' Žukova* (In morte di Žukov) datata Londra 1974 sullo sfondo di un intertesto con le odi *Snigir'* e *Na tlenost'* di Deržavin. *Dalëkovatost'* significa guardare a qualcosa, prendere in considerazione qualcosa da lontano, tenendo la cosa stessa a distanza.

⁴⁸ Ivi, p. 306.

⁴⁹ Ju. M. Lotman, M. Ju. Lotman, *Meždu vešč'ju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poëtikoju sbornika Iosifa Brodskogo Uranija*, cit.

⁵⁰ Ivi, p. 172.

⁵¹ Ivi, p. 173.

⁵² Cfr. A. V. Uspenskaja, *Iosif Brodskij i antičnost'* (Iosif Brodskij e l'antichità), in V. S. Tredin (a cura di), *Gumilëvskie čtenija* (Lezioni gumilëviane), Sankt-Peterburg 1996, pp. 83-90.



Ja kak Uliss

Ja kak Uliss (Quale Ulisse io) è la poesia del 1961 dove, per la prima volta, il rimando alla cultura classica è scoperto e dichiarato. Sono sette quartine dove il personaggio di Ulisse compare solamente nel titolo. L'autoreferenzialità è espressa nel paragone tra l'io del poeta e l'eroe acheo, condannato a un lungo ed estenuante viaggio prima di approdare nuovamente alla propria casa; il che ci permette di fronteggiare l'osservazione con la quale Brodskij ci esorta: «Per quanto forte possa essere la tentazione, dobbiamo guardarci dal fondere nella nostra mente l'autore e il suo personaggio», perché non siamo autorizzati a «perdere di vista il narratore»⁵³.

Il primo verso della prima strofe colloca la poesia verso la fine del 1961, dopo che Brodskij è già stato arrestato una prima volta, ha già fatto alcuni viaggi fuori della Russia e subito alla vigilia dell'incontro con Marina Vasmanova: «Зима, зима, я еду по зиме, / куда-нибудь по видимой отчизне, / гони меня, ненастье, по земле, / хотя бы вспячь, гони меня по жизни» (Inverno, inverno, cammino per l'inverno, / in qualche dove per la patria visibile, / fammi andare, maltempo, per la terra, / sia pur a ritroso, fammi andare per la vita).

Il 1961 è un anno importante nella vita di Brodskij, anche se tutti gli anni della sua pur breve vita sono stati in realtà importanti e densi di avvenimenti. Nella prima metà scrive *Peterburgskij roman. Poëma v trečh častjach* (Romanzo pietroburghese. Poema in tre parti), un lungo e complesso poema in tre parti e trenta capitoli, con evidenti debiti puškiniani; ad esso bisognerà fare riferimento per chiarire alcune immagini di versi cronologicamente successivi; il poema rimane inoltre una delle migliori fonti di comprensione della cultura non ufficiale nella Leningrado dell'inizio degli anni Sessanta.

Nel mese di marzo partecipa alla serata di 'poeti-geologi' al VNIGRI⁵⁴, assieme a L. Ageev, Ja. Gordin, A. Gorodnickij, V. Lejkin, N. Olejnikov, O. Tarutin, B. Fëdorov e S. Šul'cij. Sono i versi di Brodskij che più degli altri provocano uno scandalo culturale e politico, moltiplicato dal ciclostile dell'Istituto stesso del 27 febbraio, prima ancora della loro lettura pubblica. Nella Leningrado di quegli anni i giovani, che non dividevano la politica ufficiale del paese,

si iscrivevano spesso a facoltà ed istituti scientifici, per ridurre al minimo le occasioni di dispute teoriche, più facili nel corso di studi filologici.

Brodskij è già oggetto dell'attenzione del KGB; il primo 'incontro ravvicinato' con il KGB è dell'autunno 1959; un secondo breve arresto è di un anno dopo, per il caso Umanskij – Šachmatov; nel febbraio 1964 viene nuovamente arrestato e subisce il primo processo e una perizia psichiatrica; a marzo dello stesso anno viene condannato a cinque anni di lavoro coatto a Norenskaja; nel maggio 1972 il KGB lo obbliga ad 'emigrare'.

La presenza della città, quale metafora onnicomprensiva dell'esistenza individuale e collettiva, è incombente in questo anno, durante il quale domina anche la forma estesa del poema, pensiamo a *Tri glavy* (Tre capitoli) del mese di aprile e a *Gost'* (L'ospite) del mese di maggio, oppure al particolarissimo ibrido *Šestvie. Poëma-misterija v dvuch častjach-aktach i v 42-ch glavach-scenach* (La processione. Poëma-mistero in due parti-atti e in 42 capitoli-scene) scritto tra settembre e novembre.

A giugno vediamo Brodskij partecipare a una spedizione geologica in Jakutia e lasciarla prima dell'inizio del lavoro nei campi, per dissidi con la responsabile di partito. Soprattutto, però, in questa occasione Brodskij acquista e legge un libro di versi di Baratynskij, poeta al quale egli farà in seguito più volte riferimento; questa prima lettura è all'origine di *Pamjati Baratynskogo* (In ricordo di E. A. Baratynskij), datata 19 giugno 1961 a Jakutsk, nonché del complesso e difficile *Ijul'skoe intermecco*.

E in uno dei miei ultimi viaggi, ancora una volta nella parte orientale più estrema del paese, mi è capitato un volume di un poeta del circolo di Puškin, per certi versi meglio di Puškin, si chiama Baratynskij. La sua lettura mi convinse a rinunciare a quegli stupidi viaggi e a dedicarmi più seriamente alla scrittura⁵⁵.

Del mese di agosto è il fatto più importante di questo anno: a Komarovo Evgenij Rejn presenta a Brodskij Anna Achmatova.

A dicembre Brodskij compie un viaggio a Mosca ed è appunto a questa circostanza che fa riferimento *Ja kak Uliss*. Il tempo, la stagione, viene trattato come uno spazio da percorrere e l'intera prima quartina sovrappone lo spazio al tempo; la patria viene percorsa così come viene percorsa la vita ed è il tempo che spinge a

questo percorso. Urania e Clio si sovrappongono sino a confondere i rispettivi ruoli, rendendoli intercambiabili. Il verso più significativo è l'ultimo, quello conclusivo, dove l'io poetico invoca il maltempo a spingerlo lungo la vita, «sia pur a ritroso». Il movimento a ritroso è cenno al movimento della memoria, che è e resterà asse portante della poetica brodskiana e che egli chiarirà oltre venti anni dopo nel 1987 a Vienna, nel saggio in inglese *The Condition we Call Exile* (La condizione che chiamiamo esilio) alla Wheatland Foundation durante una conferenza sulla problematica dell'esilio e sull'esistenza degli esuli. In questo saggio, guardare al passato e restare quindi con il capo volto all'indietro significa ritardare la percezione del passare del tempo e anche rifiutarsi al gioco della nostalgia «incapacità di sbrigliarsela con la realtà del presente o con le incognite del futuro»⁵⁶. La specificità della memoria del poeta è data dalla sua lucida e tesa estraneità, dal suo essere dialogo con la storia e analisi della condizione umana.

La scelta intenzionale del verbo *gnat'* (far muovere qualcuno con velocità in una determinata direzione) all'imperativo singolare si riallaccia a quel nome di Ulisse, presente solo nel titolo. Il tempo è colui che ha il potere di spingere a muoversi l'io poetico; nel terzo verso esso subisce la metamorfosi e si fa tempo atmosferico: *nenast'e* (maltempo). Ulisse, l'eroe omerico, fu spinto al proprio lunghissimo decennale peregrinare dal maltempo provocato da Poseidone. Al contempo, Ulisse era cosciente di non potersi opporre al fato, espressione della volontà divina e quindi incontrastabile. Le peripezie di Ulisse e il suo lungo viaggio sono materia dell'*Odissea*, ma anche dei Libri XIII e XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Ulisse è nel 1961 per Brodskij il nome che concentra in sé le caratteristiche di colui che è costretto a peregrinare, a compiere un lungo viaggio. Sottolineiamo, per altro, che Ulisse torna a Itaca e che il lungo viaggio avrà esito a lui favorevole. Il paragone espresso nel titolo *Io quale Ulisse* apre le porte ad un possibile esito altrettanto favorevole per l'io del poeta, per Brodskij stesso. Brodskij ventunenne ha speranze ancora intatte, sia a livello personale sia a livello collettivo, poiché l'io della poesia è senza dubbio autoreferenziale, ma al contempo personificazione della vicenda generale dei giovani artisti della Leningrado che si affaccia agli anni Sessanta del XX secolo.

Va anche rilevato che Brodskij nel 1961 utilizza il nome *Uliss* (Ulisse) e solo nel 1972 compare il nome *Odisej* (Odisseo), come si vedrà più avanti.

La seconda quartina è spia per la datazione: «Ну, вот Москва и утренний уют / в арбатских переулках парусинных / и чужаки по-прежнему спуют / в январских освещённых магазинах» (Ecco Mosca e il comfort mattutino / nei vicoli rigonfi dell'Arbat, / gli intrusi come sempre vanno e vengono / nei negozi illuminati di gennaio.) Nel dicembre del 1961 Brodskij si reca a Mosca, dopo quanto accaduto al VNIGRI e a Jakutsk. L'allontanamento da Leningrado, non a caso, coincide con la prima delle poesie dedicate al Natale, al termine di un anno di vita e all'inizio di un nuovo anno di vita: *Roždestvenskij romans* (Romanza di Natale). Nel gennaio del 1962 Brodskij è a Mosca, a stare a questa poesia.

Le due quartine seguenti contengono un'immagine che si ritroverà nel 1970 e un altro esplicito intertesto con la cultura classica: «И желтизна разрозненных монет, / и цвет лица криптоновый всё чаще, / гони меня, как новый Ганимед / хлебу зимой изгнаннической чаши» (Il colore giallognolo delle diverse monete, / il colore sempre più spesso crittonuovo del volto, / fammi andare, quale nuovo Ganimede / berrò d'inverno la coppa dell'esilio). L'immagine delle monete ritorna in *Post aetatem nostram* del 1970, con funzione ed intertesto diversi; qua essa indica e amplifica il luogo al quale guarda, senza necessariamente trovarvisi, l'io poetico, le monete di lega giallognola sono un'ovvia componente di quello che si vede nei negozi. Nel 1961 le monete sottomultipli del rublo sono molto frequenti, le merci con prezzi inferiori al rublo non sono rare. I vicoli dell'Arbat presentano una miriade di piccoli negozi e sono uno dei luoghi privilegiati della generazione giovane, che non condivide il sistema di vita imposto, pur non opponendosi ad esso in forma sempre scoperta. In *Post aetatem nostram*, invece, la moneta creerà intertesto con il luogo in cui è ambientata la poesia: Bisanzio, nonché con il periodo dell'Impero Romano d'Oriente.

L'io del poeta paragona se stesso a Ganimede ed è un paragone alquanto strano, che rappresenta uno spostamento deciso rispetto a quello espresso nel titolo. Il mito di Ganimede è uno dei miti che maggiormente ha resistito all'usura del tempo, ancora oggi il nome del bellissimo giovinetto viene usato, sia pure nel linguaggio colto, come metonimia per indicare un damerino oppure un favorito. La bellezza estrema di Ganimede si ritrova palese nel bronzo di Benvenuto Cellini, nel disegno di Michelangelo e nel dipinto del Correggio, tutte opere che dopo l'esilio del 1972 Brodskij ha probabilmente visto di persona. Ganimede, il minore dei figli del

re Troo, che diede il suo nome a Troia, era indicato come il più bello dei mortali. Di questa proverbiale ed eccezionale bellezza si innamorò Zeus che, mentre il giovinetto si trovava a caccia con un gruppo di amici nei boschi della Troade, lo rapì dopo aver assunto le sembianze di un'aquila e lo portò sull'Olimpo; qui, eternamente giovane e bellissimo, divenne il coppiere degli dei. In seguito Hermes, in nome di Zeus, donò a Troo un tralcio di vite d'oro e una coppia di bellissimi cavalli, per compensarlo della perdita subita.

L'intertesto primario è da ritenersi quello con il Libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove Orfeo invoca la Musa perché faccia iniziare il suo canto da Giove e narra di come il dio, tramutatosi in aquila, abbia rapito Ganimede e ancora lo tenga presso di sé «malgrado la stizza di Giunone»⁵⁷. Brodskij può essere giunto al mito anche tramite il *Fedro* di Platone; anche Euripide, nelle *Troiane*, ricorda Ganimede, anche se lo definisce figlio di Laomedonte. Molte altre sono le opere di classici nelle quali si ritrova la figura di Ganimede: l'*Iliade*, le *Georgiche* e l'*Eneide* di Virgilio, le *Odi* di Orazio, i *Fasti* di Ovidio, le *Elegie* di Propertio, gli *Epigrammi* di Marziale⁵⁸, per non citare che le più famose. L'intertesto più interessante e particolare è, però, quello che unisce l'immagine di Ganimede al *Purgatorio* di Dante. Dante nel canto IX, si addormenta e sogna di essere sul monte Ida, rapito da un'aquila che lo porta sino ad una sfera di fuoco, nella quale uomo e uccello ardono assieme:

in sogno mi pareo veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calar intesa;
ed essere mi pareo là dove fuoro
abbandonati i suoi da Ganimede,
quando fu ratto al sommo consistoro⁵⁹.

Al risveglio, Virgilio gli spiega che non un'aquila, bensì Santa Lucia, lo ha portato durante la notte sino all'ingresso del *Purgatorio*. Dante richiama il mito di Ganimede o, per essere più precisi, dell'aquila che lo portò in cima all'Olimpo; l'aquila è Santa Lucia e porta Dante all'ingresso del *Purgatorio*, cioè dell'unico luogo dell'aldilà dove ha senso il computo del tempo.

L'io del poeta paragona se stesso a un «nuovo Ganimede» soprattutto per il suo ruolo di coppiere degli dei, come evidenzia

il verso che chiude la quartina. La «coppa dell'esilio» ci riporta ad un possibile intertesto dantesco. Nella cantica del *Paradiso* l'avo Cacciaguida dice a Dante:

Tu lascerai ogni cosa diletta
 Più caramente; e questo è quello strale
 Che l'arco dell'esilio pria saetta.

Tu proverai sì come sa di sale
 Lo pane altrui, e come è duro calle
 Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

E Dante gli risponde:

Ben veggio, padre mio, sì come sprona
 Lo tempo verso me, per colpo darmi
 Tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona;

per che di provedenza è buon ch'io m'armi,
 sì che, se loco m'è tolto più caro,
 io non perdessi li altri per mie carmi⁶⁰.

Le parole di Dante e dell'avo Cacciaguida non sono perfettamente sovrapponibili a quelle dell'io poetico di *Ja kak Uliss*, ma l'eco delle prime è percepibile nelle seconde. Brodskij conosceva la *Divina Commedia* anche se, all'epoca, soprattutto nella traduzione russa di Lozinskij. Cacciaguida afferma che la prima ferita inferta dall'essere esiliato è il dover abbandonare ciò che si ama e il riferimento spaziale viene chiarito dalla terzina seguente, dove egli profetizza a Dante le pene e le umiliazioni dell'esiliato costretto a vivere della generosità altrui. Le parole di Dante avvicinano l'immagine dell'«arco», che Cacciaguida usa come metafora basata comunque sulla funzione di arma letale, al tempo. Dante dice chiaramente, senza possibilità di essere frainteso, che è il tempo che avanza veloce e che è il tempo che lo ferirà; la funzione della freccia, e quindi dell'arma, è spostata sul tempo. L'immagine spaziale della freccia che percorre un segmento per raggiungere il bersaglio diviene immagine temporale. Clio sopravanza Urania, anche se l'una non può sussistere senza l'altra.

Brodskij utilizza il sintagma «izgnanničeskaja čaška» (coppa dell'esilio); il motivo principe di questa scelta è nell'omofonia e

nella radice comune di *izgnanie* (esilio) con il verbo *gnat'* (spingere qualcuno a muoversi, far muovere qualcuno velocemente). Viene così sottolineata l'assenza della componente volontaria, il soggetto agente è il tempo⁶¹.

Ganimede, il coppiere degli dei, è stato rapito e, contro la propria volontà, portato sull'Olimpo, anche il suo è in qualche modo un esilio; Brodskij elimina ogni riferimento all'attrazione omosessuale di Zeus per il giovinetto e mette a fuoco l'esperienza di Ganimede, obbligato a vivere in un luogo che non è la sua patria. Brodskij, come io poetico, paragona se stesso a Ulisse e a Ganimede, avvicinando due eroi, uno dell'epica e uno della mitologia, che apparentemente nulla hanno in comune.

Nel dicembre 1961 Brodskij non è né un confinato né un esiliato, ma nell'autunno dell'anno precedente è già stato interrogato e trattenuto per un breve periodo dal KGB di Leningrado, come conseguenza di conoscere Oleg Šachmatov, assieme al quale, a poco più di diciotto anni è stato coinvolto nel caso Umanskij⁶². Brodskij fa parte della cosiddetta *drugaja kul'tura* (altra cultura) e della *vtoraja literatura* (seconda letteratura), ovvero di quelle cultura e letteratura che vivevano negli anni Sessanta del XX secolo in Russia un'esistenza parallela rispetto a quelle ufficiali. Assieme a molti altri giovani amici si è quindi trovato a far parte anche della cosiddetta *nepodcenzurnaja literatura* (letteratura non sottomessa/sottoposta alla censura), definizione nella quale è percepibile la connotazione politica, anziché puramente estetica, soprattutto dopo la prima lunga condanna subita dal poeta nel 1964.

La quartina seguente ribadisce l'indissolubilità dell'interconnessione spazio-temporale, tanto più forte perché collegata al motivo della perdita: «и не пойму, откуда и куда / я двигаюсь, как много я теряю / во времени, в дороге повторяя: / ох, Боже мой, какая ерунда» (senza capire da dove e verso dove / mi muovo, quanto perdo / nel tempo, nel cammino mentre ripeto: / Dio mio, che sciocchezza). La perdita è avvertita nel tempo.

L'esclamazione apre anche i due primi versi della quartina successiva: «Ох, Боже мой, не многого прошу, / ох, Боже мой, богатый или нищий, / но с каждым днём я прожитым дышу / уверенней и сладостней и чище» (Dio mio, non chiedo molto, / Dio mio, ricco o misero, / ad ogni giorno trascorso respiro / più sicuro e più felice e più libero). Il passare del tempo, l'essere ancora vivo e libero allevia la pena e i timori.

La ripetizione insistita dell'esclamazione «Dio mio!» viene legata da Boris Roginskij ad un curioso ed interessante intertesto con la musica jazz⁶³. L'esclamazione è abbastanza frequente nei primi anni Sessanta, ricordiamo oltre a questa le poesie *Ijul'skoe intermecco*, *Ot okrainy k centru* (Dalla periferia al centro), *Dobryj den', moja junost'* (Buon giorno, mia giovinezza). Secondo Roginskij, solo il ricordo del ritmo jazz, delle canzoni di Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, ha potuto dare origine alla ripetizione così insistita dell'esclamazione⁶⁴. Essa, a sua volta, è legata alla percezione della sostanziale unitarietà del mondo, che gli viene indicata in questi anni dalla lettura dei versi di John Donne; con la poesia dei metafisici inglesi inizia l'interesse e talvolta l'ammirazione di Brodskij per la poesia in lingua inglese. Vedremo, più sotto, che essa rimanda anche ad un fondamentale intertesto con la cultura latina.

La penultima quartina presenta per la prima volta espresso nei versi il paragone che dà il titolo alla poesia e introduce l'immagine del movimento che torna su se stesso: «Мелькай, мелькай по сторонам, народ, / я двигаюсь, и, кажется отрадно, / что, как Улисс, гоню себя вперёд, / но двигаюсь по-прежнему обратно» (Balena, balena ai miei lati, o folla, / io mi muovo e sembra piacevole che, / come Ulisse, mi spinga avanti, / ma mi muovo come prima all'indietro).

Il movimento apparentemente avanti, ma con direzione contraria è polisemico. Il movimento reale e concreto dell'io poetico, che avanza nello spazio e nel tempo, si sovrappone al movimento della memoria: l'io del poeta vuole ricordare per non perdere⁶⁵. L'io del poeta, quale Ulisse, si muove avanti nello spazio per tornare indietro perché la sua meta finale è la patria; è ipotizzabile un intertesto autoreferenziale che accenna al desiderio di Brodskij di tornare a Leningrado. Il terzo livello di analisi conduce alla presenza del movimento bustrofedico e del verso ad esso collegato.

L'intertestato è con l'antica maniera di scrivere, dove le righe/versi sono alternati da sinistra a destra e viceversa, che presenta quindi un'evidente e addirittura visiva compatibilità con il significato della parola 'verso'⁶⁶. Il movimento bustrofedico non è graficamente sovrapponibile all'immagine del cerchio, frequente in John Donne come afferma Graziadei; viceversa, è sovrapponibile al movimento di andata e ritorno del viaggiatore, di Brodskij quale Ulisse. A questo punto della sua esistenza, Brodskij ha ancora fiducia nell'effettivo compiersi di questo movimento sia nello spazio che nel tempo,

nella scrittura del verso che giunge alla meta per tornare ‘indietro’ al punto di partenza; in seguito, tale fiducia viene a mancare per quanto concerne il movimento nello spazio e rimarrà solo quello nel tempo. Il fato personale di Brodskij si collega e lega al fato dell’io poetico, mediato dalla presenza della figura di Ulisse.

Nel 1994, quasi trent’anni più tardi, analizzando il poema di Rilke *Orfeo. Euridice. Ermes*, Brodskij ha sottolineato la caratteristica di sogno inusuale, propria al poema; il fatto che un poema, in quanto azione cosciente, non è una parafrasi oppure una metafora della realtà, bensì esso stesso è realtà. Egli definisce il poeta un ‘concettualista’, poiché conscio delle potenzialità del mezzo che egli ha a disposizione: la lingua, in grado di avvicinare elementi solo apparentemente disparati e molto lontani gli uni dagli altri. Il richiamo costante al concetto di metamorfosi, e dunque ad Ovidio, autorizza a ritenere la metamorfosi struttura profonda della poetica brodskiana, ben più importante della figura retorica della metafora, al confronto misera e limitata. La metamorfosi si riallaccia ad una sostanziale unitarietà del mondo e anche della sua cultura; principio che si legge anche nella poetica dell’acmeismo e principalmente in Osip Mandel’štam, ma che ha le proprie radici ben salde nella cultura classica⁶⁷.

Come già scritto, dobbiamo accettare l’assioma che il poeta è il migliore concettualista, perché conosce le proprietà della sua lingua. Non a caso, è Orfeo, l’ur-poeta, il figlio di Calliope, che regala concretezza al mito sul movimento bustrofedico, sul verso, la rima, la metamorfosi, in altre parole: la poesia.

Non dimenticate che il momento in cui Orfeo si volta è il momento decisivo del mito. Non dimenticate che verso significa «svolta». Non dimenticate, soprattutto, che «Non voltarti» era il comando divino. Riferito a Orfeo, significa: «Nel sottomondo non comportarti come un poeta». O anche: come un verso. Orfeo si volta, però, giacché non può farne a meno, giacché il verso è la sua seconda natura – o forse la prima. Perciò si volta, e, *bustrophedón* o no, la sua mente e la sua vista tornano indietro, violando il divieto⁶⁸.

Il poeta non può evitare di girarsi, poiché egli stesso è un ‘verso’ e non può neppure evitare di infrangere il taboo divino, il divieto di girarsi; così come mai infrangerà un altro taboo divino «Non pronunciare la parola invano», pur conscio che la scrittura somiglia all’orma che lascia un piede sulla sabbia.

L'ultima quartina conferma questa interpretazione e questo intertesto, là dove leggiamo della necessità di afferrare e tenere ben salda, nella memoria, la realtà e di renderla in seguito realtà della poesia: «Так человека встречного лови / и всё тверди в искусственном порыве: / от нынешней до будущей любви / живи добрей, страдай неприхотливей» (Allora cogli l'uomo che passa / e ripeti sempre in slancio artificioso: / dall'amore di oggi a quello futuro / vivi con bontà, soffri senza pretesa).

Bisogna, però, fare cenno ad un'altra ipotesi intertestuale: Dante e la *Divina Commedia*⁶⁹. Il Canto XXVI dell'*Inferno* regala un Ulisse diverso da quello omerico, un Ulisse che ha fatto discutere non poco e ha attirato l'attenzione di altri poeti, si pensi a Tennyson e a Saba, e di molti critici, uno per tutti: Benedetto Croce. Secondo Benedetto Croce⁷⁰, Dante ritrova in Ulisse almeno parte di se stesso, ambedue hanno intrapreso un viaggio al limite della pazzia, un viaggio per conoscere e conoscersi. Nell'ottava bolgia, la bolgia dei consiglieri fraudolenti, dentro la fiamma bifida, stanno Ulisse e Diomede. Ulisse è condannato quale ispiratore dell'inganno che ha fatto cadere Troia, anche se Ulisse all'*Inferno* è un controsenso, poiché vissuto ben prima della venuta di Cristo; in ogni caso, il livello della sua fraudolenza è uno dei più alti che la storia ci consegna. Interessante che Virgilio, guida di Dante, li definisca superbi in quanto greci. Ulisse narra le proprie avventure dopo aver lasciato l'isola della maga Circe: per sete di conoscenza, dimentico degli affetti, si è diretto verso le Colonne di Ercole per oltrepassare i confini del mondo conosciuto. Per spronare i propri compagni, ha pronunciato le famose parole:

fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza.

Giunta ai piedi della montagna del *Purgatorio*, la loro nave è stata investita da un vento fortissimo ed è naufragata nell'oceano. L'Ulisse di Dante è un uomo spinto dalla brama di sapere, un uomo che confida in se stesso e nelle proprie capacità; l'Ulisse di Dante non torna a Itaca, non torna a casa, neppure la rammenta; non si dice niente di nuovo, ricordando che l'Ulisse di Dante segna una sorta di proiezione verso l'umanesimo rinascimentale e il distacco progressivo dall'uomo sottoposto a certezze e dogmi medioevali. L'esortazione a seguire «virtute e conoscenza» riecheggia la *Metafisica* di Aristotele, della quale si vede un probabile intertesto nella poesia

di Brodskij *Odissej Telemaku* (Odisseo a Telemaco). Viceversa, il fatto che l'eroe della poesia *Ja kak Uliss* tenda sempre a tornare indietro, è un rimandare all'eroe omerico. Si può concludere, che in questa poesia si intersecano ambedue le tradizioni: quella dell'eroe antico che compie un lungo viaggio per tornare a casa, preda del volere degli dei e della propria arroganza intellettuale; quella dell'eroe dantesco che perirà nel tentativo di raggiungere una conoscenza estrema, in fin dei conti è l'eterna aspirazione a farsi simile al dio. Brodskij, però, non sembra amare e condividere l'eroe con caratteristiche già rinascimentali, troppo sicuro di sé, perché esso contrasta con l'idea metafisica di un ordine complessivo, privo di congiunzioni e cardini netti tra le parti che lo compongono.

Note

⁵³ Cfr. J. Brodsky, *Novant'anni dopo*, in *Dolore e ragione*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1998, pp. 207-61 (ed. or. J. Brodsky, *Ninety Years Later*, cit.).

⁵⁴ VNIGRI = Vsesojuznyj naučno-issledovatel'skij nefljanoj geologorazvedočnyj institut (Istituto scientifico pansovietico per le ricerche geologiche nel campo petrolifero).

⁵⁵ S. Birkerts, *Intervista con Iosif Brodskij*, cit., p. 47.

⁵⁶ Cfr. I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988, pp. 11-36.

⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 143-161; tutte le citazioni sono tratte dall'edizione in 2 volumi, introduzione e traduzione di M. Ramous, note di L. Biondetti e M. Ramous, Garzanti, Milano 1999.

⁵⁸ Omero, *Iliade*, XX, vv. 230-235; Virgilio, *Georgiche*, III, vv. 300-304; Virgilio, *Eneide*, V, vv. 249-255; Orazio, *Odi*, IV, vv. 1-4; Ovidio, *Fasti*, II, vv. 145-146; Propertio, *Elegie*, II, v. 30, vv. 27-30; Marziale, *Epigrammi*, I, v. 6.

⁵⁹ Dante, *Divina Commedia*, *Purgatorio*, Canto IX, vv. 19-24.

⁶⁰ Id., *Divina Commedia*, *Paradiso*, Canto XVII, vv. 55-60 e vv. 106-111.

⁶¹ Per una disamina dei motivi dell'esilio e dell'esodo nella poetica di Brodskij, cfr. S. Pavan, *Posešćenija, ili Iosif Brodskij vo Florencii*, cit.

⁶² Nell'autunno del 1960 Iosif Brodskij, Aleksandr Umanskij e Oleg Šachmatov progettarono assieme di rubare un aereo e di volare in Afghanistan; il progetto abortì perché Brodskij, che avrebbe dovuto colpire alla testa il pilota e metterlo fuori combattimento, all'ultimo momento si tirò indietro, dopo aver notato la straordinaria somiglianza tra il cervello umano e l'interno di una noce, che il fato gli aveva appena fatto aprire per mangiarla. Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., cap. III, *Aresty, psichičeski, sud* (Gli arresti, gli ospedali psichiatrici, il processo), pp. 65-68.

⁶³ Cfr. B. A. Roginskij, *Džazz v rannej poëziji Brodskogo* (Il jazz nella prima poesia di Brodskij), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury. 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura di Leningrado senza censura: 1950-1980), cit., pp. 60-72.

⁶⁴ A titolo di curiosità, si segnala che il musicista Aleksandr Mirzjan ha musicato questa poesia di I. Brodskij, assieme ad altre.

⁶⁵ Per una disamina dello strettissimo legame tra esperienza, memoria e lingua nella poetica di Iosif Brodskij cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, cit.

⁶⁶ Cfr. C. Graziadei, *Anžanbeman kak figura. Bitva v predstavlenii A. Altdorfera i I. Brodskogo* (L'enjambement come figura. La battaglia nella raffigurazione di A. Altdorfer e Iosif Brodskij), in "Slavica Tergestina", 8, 2000, pp. 93-110.

⁶⁷ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

⁶⁸ I. Brodskij, *Novant'anni dopo*, in *Dolore e ragione*, cit., p. 256.

⁶⁹ Per un esame dei legami di Brodskij con Puškin e Dante cfr. V. Poluchina, *Pleasing the Shadow (Brodsky's Debts to Puškin and Dante)*, in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo*, cit., pp. 131-58.

⁷⁰ Cfr. B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1921.

Sonet

Questa poesia del 1962 permane in un intertesto omerico che, ad un esame più approfondito, si rivela ben più complesso e composito.

Da un punto di vista biografico, anche il 1962 è un anno denso di avvenimenti nella vita di Brodskij, anche se nessuno di questi sembra avere un riflesso diretto in questi versi, nei quali domina un diffuso senso di tristezza e mancanza di speranze, sentimenti trattenuti e mai urlati o esibiti. Probabilmente, il secondo sia pur breve arresto in autunno, per il caso Umanskij - Sachmatov, del quale abbiamo parlato diffusamente, ha contribuito non poco al formarsi di questi stati d'animo.

Il titolo stesso, *Sonet* (Sonetto), crea subito un problema di discordanza. È noto che il sonetto si compone di quattordici endecasillabi suddivisi in quattro strofe; le due quartine sono definite 'fronte' e le due terzine 'sirma', termini mutuati dalla ripartizione metrica della strofa di canzone. La fronte è spesso narrativa e propone un problema o una contrapposizione; la sirma spesso si svolge come meditazione che risolve il problema o la contrapposizione. Nelle due quartine la struttura ritmica è a rima alternata, oppure incrociata; nelle due terzine le variazioni possibili sono molte, e l'unica norma è che nella seconda debba ricorrere almeno una rima della prima. Nella composizione brodskiana non abbiamo solo endecasillabi, ma una sola quartina iniziale benché narrativa e contenente una contrapposizione: l'anima di Ettore e il pianto di Andromaca. Ad essa fa seguito un'unica strofe di dieci versi, non una riflessione, bensì un'ulteriore narrazione, con un brusco cambio di personaggio centrale e soprattutto con un brusco salto temporale.

Nello stesso anno altre due poesie di Brodskij hanno lo stesso titolo: *Sonet – Prošël janvar' za oknami tjur'my* (Sonetto – Gennaio trascorso dietro i vetri della prigione) e *Sonet – Ja snova šyšu golos tvoj tosklivyj* (Sonetto – Risento la tua voce piena di angoscia). Il secondo *Sonet* rispecchia esattamente la morfologia del primo: una quartina e una strofe di dieci versi; il terzo è un sonetto vero e proprio: endecasillabi, un ottetto e un sestetto. Ambedue non presentano alcun intertesto con la cultura classica; in ambedue un *ty* (tu) di personaggio amico e uno *ja* (io) poetico dialogano, si avvicinano e si contrap-

pongono attraverso le parole del poeta. La loro autoreferenzialità appare chiara e il *ty* (tu) nasconde probabilmente Umanskij.

Il nostro *Sonet* si apre con una constatazione assertiva: «Беликий Гектор стрелами убит» (Il grande Ettore è morto, trafitto dalle frecce). Ettore è morto, egli è grande, poiché grande è stato il suo coraggio, Ettore è un vero eroe secondo la tradizione classica. L'*Iliade* è tangibilmente presente con i Libri XXII e XXIV. Il Libro XXII è quello del duello tra Ettore e Achille, dove il capo dei Mirmidoni uccide il principe troiano, vendica la morte di Patroclo e si accanisce sul corpo di Ettore, impedendone i riti funebri e di conseguenza anche il passaggio all'Ade. Omero narra che Achille dapprima fora le caviglie del cadavere e vi fa passare delle corregge di cuoio, con queste attacca al proprio carro il cadavere stesso e lo trascina lungo le mura di Troia, facendone scempio. Il riferimento brodskiano all'uso delle frecce per uccidere Ettore: «стрелами убит» (trafitto dalle frecce) sembra incomprensibile, perché nell'*Iliade* Achille uccide Ettore con la lancia che gli ha restituito Atena. Ettore indossa le armi di Patroclo, prese al nemico ucciso, e Achille lo colpisce alla gola, unico punto privo di difesa; ma le corde vocali non sono colpite e Ettore predice ad Achille la morte per mano di Paride e con l'aiuto di Febo Apollo. È, quindi, l'uccisione metaforica dell'eroe guerriero, ribadita dall'indegna sepoltura. Il secondo verso sembra confermare questa lettura; l'anima di Ettore non ha ancora attraversato il Lete: «Его душа плавёт по тёмным водам» (La sua anima nuota nelle acque scure). La vedova, Andromaca, ne piange la morte: «вдали невнятно плачет Андромака» (lontano, il pianto indistinto di Andromaca). Con questo pianto si chiude la quartina iniziale e va sottolineato che l'io del poeta è lontano dal palazzo reale di Troia, visto che il pianto di Andromaca gli giunge «lontano»; l'io del poeta è sul campo di battaglia e assiste alla scena dello scempio del cadavere. Ettore è appena morto. Al contempo, anche l'*Iliade* ci consegna un'Andromaca ancora all'oscuro della sorte del marito, chiusa nelle stanze del palazzo e intenta a tessere; intuisce quanto successo perché sente risuonare il pianto di Ecuba. Nell'*Iliade*, però, siamo trasportati accanto a Andromaca e ne leggiamo le parole; in *Sonet* Andromaca resta lontana, fuori dalla scena, sentiamo solo il suo pianto.

La lunga strofe finale, come già osservato, compie un brusco salto temporale, uno iato che viene annullato dalla intermediazione dell'io poetico.

Non a caso, la strofe si apre con un avverbio di tempo: «теперь» (adesso), è un presente immanente, intimamente legato al presente della morte di Ettore. La differenza sostanziale è che l'io del poeta è testimone di ciò che accade ad un altro eroe: «Аякс / бредёт в ручье прозрачном по колено» (Aiace, / con l'acqua trasparente alle ginocchia vaga nel ruscello). L'eroe è Aiace, un Aiace morente, che si è suicidato con la spada di Ettore: «а жизнь бежит из глаз его раскрытых / за Гектором» (la vita fugge dagli occhi spalancati / dietro Ettore). L'*Iliade* ci consegna un Ettore ucciso nel Libro XXII, ma anche un Ettore il cui corpo viene restituito al padre e degnamente sepolto nel Libro XXIV, che chiude il poema. Nel Libro VII, però, Aiace Telamonio, il più grande per forza e coraggio tra i guerrieri achei dopo Achille, si scontra con Ettore in un duello memorabile, che dura un giorno intero e che si risolve senza alcun vincitore, in parità, tanto che Ettore dona ad Aiace la propria spada e Aiace ricambia con il balteo. I doni non sono secondari, poiché il balteo servirà ad Achille per legare al proprio carro il cadavere di Ettore; la spada verrà usata da Aiace per suicidarsi.

L'Aiace brodskiano sta morendo, ha gli occhi spalancati, segue Ettore, vaga in un ruscello dalle acque ancora limpide e che non è quindi ancora il Lete. «Тяжёлый меч, подхваченный потоком, / плывёт вперёд / и увлекает за собой Аякса» (La pesante spada, preda della corrente, / fluttua avanti / e attrae a sé Aiace) sono versi che rimandano ad altro intertesto. La disputa per il possesso delle armi di Achille tra Ulisse e Aiace è nel Libro XII delle *Metamorfosi* di Ovidio; il suicidio che Aiace compie con la spada donatagli da Ettore è nel Libro XIII sempre delle *Metamorfosi*. Aiace perde le armi, pur avendo diritto a possederle per coraggio ed eroismo, tanto più che all'epoca del duello sotto le mura di Troia Ulisse si era ovviamente presentato per ultimo come volontario a sfidare Ettore. Aiace perde perché, ancora una volta, Ulisse dà prova di scaltrezza e viene aiutato dalla solita dea Atena. Aiace impazzisce e si comporta in modo disonorevole tanto che, rinsavito sempre con l'aiuto interessato della solita Atena, si uccide buttandosi sulla propria spada. Il fato gli renderà giustizia, una tempesta strapperà le armi contese dalla nave di Ulisse e le depositerà sulla tomba di Aiace. Aiace e Ulisse si ritroveranno nell'Ade nel Libro XI dell'*Odissea*, dove Aiace tratterà l'itacese con sommo disprezzo. La spada, nei versi di Brodskij, è sineddoche o, per meglio dire, metamorfosi di Ettore stesso, che

chiama a sé il nemico di pari coraggio. È anche probabile che Brodskij ricordi l'omonima tragedia di Sofocle.

Brodskij, in questi primi anni del Sessanta, conferma una preponderanza di intertesto con i due poemi omerici e con i libri delle *Metamorfosi* ovidiane.

Ex oriente

Questa breve poesia di soli dodici versi è datata 1963. Anche il 1963 è un anno importante nella vita del giovane Brodskij ed è da ritenersi che esso rappresenti l'intertesto autoreferenziale necessario per comprendere la poesia.

Il 29 novembre, sul giornale "Večernij Leningrad" viene pubblicato il *feuilleton* di Ionin, Lerner e Medvedev *Okololiteraturnyj truten'* (Il parassita paraletterario) che, di fatto, segna l'inizio ufficiale della persecuzione contro il poeta⁷¹. Subito dopo, il 13 dicembre, la direzione dell'organizzazione leningradese degli scrittori, con a capo Aleksandr Prokof'ev, si dissocia pubblicamente da quanto scrive e fa Brodskij, dando una sorta di imprimatur alla persecuzione stessa. In dicembre Brodskij si reca a Mosca dove, per l'insistenza di Ardoj, viene ricoverato in un ospedale psichiatrico: la diagnosi di instabilità psichica potrebbe evitargli l'arresto, che ormai si profila come inevitabile.

Le poesie che seguono *Ex Oriente*, *Zažëgsja svet. Mel'knula ten' v okne* (La luce è accesa. Un'ombra è apparsa alla finestra), *Polevaja èkloga* (Egloga agreste) e *Steklo* (Vetro), fatta salva *Roždestvo 1963 goda* (Natale 1963) che riporta la datazione precisa nello stesso titolo, sono databili al 1963 senza certezza, l'indicazione dell'anno deve essere obbligatoriamente seguita da un punto interrogativo. Si è comunque autorizzati a considerare la scrittura di *Ex Oriente* contemporanea agli avvenimenti degli ultimi mesi; le immagini che in essa appaiono possono, infatti, essere lette quali metafore-metamorfosi di spazi, oggetti e azioni autobiografiche.

«Да, точно так же, как Тит Ливий, он / сидел в своём шатре» (Sì, proprio come Tito Livio, egli / sedeva nella propria tenda), sono i versi iniziali. La decifrazione è complessa e difficile. «Он» (egli) è probabilmente il poeta stesso; l'io poetico si allontana, prende le distanze dalla situazione personale, si estranea e in tal modo oggettivizza l'accaduto. La materia autobiografica si fa materia di poesia, che autorizza gli spostamenti e gli accostamenti spazio-temporali più svariati. «Патёр» (tenda) potrebbe essere la stanza dell'ospedale psichiatrico e l'«invisibile deserto di sabbia» che circonda questo «egli» nel terzo verso potrebbero essere la solitudine e l'isolamento che circondano il paziente.

Il paragone con Tito Livio suscita stupore e indecisione, ma esso può essere spiegato tracciando un legame con il ciclo poetico più tardo, del marzo 1972, *Pis'ma rimskomu drugu* (Lettere all'amico romano). Esso precede di poco il viaggio che Brodskij effettua in Armenia nel mese di aprile e, soprattutto, l'invito-obbligo definitivo a lasciare per sempre la Russia con un visto fantasma per recarsi in Israele. La nascosta citazione di Tito Livio e delle sue *Historiae* verrà analizzata nei particolari nel capitolo dedicato appunto a *Pis'ma rimskomu drugu*, assieme a quella mediata di Niccolò Machiavelli e dei suoi *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. È, comunque, opportuno esprimere alcune considerazioni.

L'interstizio liviano è abbastanza frequente nelle poesie di Brodskij da meritare un'analisi di carattere generale. Il tempo e ciò che il tempo fa all'uomo, la storia, ciò che governa la storia e la definizione stessa di storia sono componenti ineludibili della poetica brodskiana⁷². Tralasciando gli altri aspetti della concezione storica di Tito Livio, facilmente deducibili dal titolo originario dei 142 libri delle sue *Historiae: Ab urbe condita libri*, la visione liviana di una storia governata dagli dei, dove una legge superiore, la *necessitas*, domina gli stessi dei e fissa l'ordine degli eventi umani, è assimilabile a quella di Brodskij in questi anni. Dalla *necessitas* dipendono vita e morte, vittoria e sconfitta, ricchezza e miseria, pace e guerra; Livio risponde in tal modo al dubbio espresso da Tacito: tutto accade per *necessitas* o per volontà divina? Anche Brodskij attribuisce al fato, ad una legge superiore, l'ordine degli accadimenti: la storia non insegna e non insegnerà mai nulla, gli uomini continuano e continueranno a commettere gli stessi errori e delitti, l'unica possibilità di salvezza è nell'estetica e, principalmente, nella poesia baluardo alla barbarie e via maestra alla democrazia.

Il quarto verso recita: «и мял в сухих руках письмо из Рима» (e gualciva nelle mani asciutte la lettera da Roma). La posizione geografica di questo 'egli', l'oriente della poesia, sono indicati da particolari oggettivi e di estrema concretezza: la sabbia del deserto, le mani asciutte, il sole infuocato, i luoghi aridi, la mancanza di saliva in bocca, la colonnina di mercurio che sale. Queste parole: «Ртутный столбик рос» (La colonnina di mercurio è salita), che chiudono il nono verso, impongono una scansione temporale che impedisce di ritenere il personaggio poetico coevo a Tito Livio⁷³. Il personaggio della poesia ha in mano una lettera da Roma e la gualcisce; la lettera e il gesto indicano una sofferta posizione di lontananza dalla capitale,

la lettera rimanda al genere delle *Epistulae*, particolarmente amato da Brodskij e che si manifesterà in modo definitivo nel ciclo *Pis'ma rimskomu drugu* (Lettere all'amico romano).

La colonnina di mercurio potrebbe, però, essere un intertesto con il verso di Auden:

Il mercurio sprofondava nella bocca del giorno morente.

Nel gennaio 1939 Auden è a New York, quando nel sud della Francia muore William Butler Yeats; Auden gli dedica la famosa elegia *In memory of Yeats* (In memoria di Yeats), dove sono i versi:

Disparve nel pieno dell'inverno:
i ruscelli erano gelati, gli aeroporti quasi deserti,
e la neve sfigurava le statue pubbliche;
il mercurio sprofondava nella bocca del giorno morente.
Sì, tutti gli strumenti concordano:
il giorno della sua morte era un giorno scuro e freddo.

È sempre in *In memoria di W.B. Yeats*, che si legge «da poesia non fa accadere niente», dove il riscatto dalla storia è pensato attraverso la fedeltà al linguaggio:

Il Tempo che è insofferente
con l'ardito e l'innocente
e insensibile in un giorno
ad un corpo tutto adorno,

il linguaggio onora, e approva
chi gli dona vita nuova⁷⁴.

In realtà, la mediazione da Auden appare negata dal fatto che Brodskij stesso ha, più di una volta, affermato di aver letto per la prima volta i versi di Auden solo nel 1965, quando si trova a Norenskaja; questi primi versi sono, per l'appunto, *In memoria di W.B. Yeats*. Certo, in *Ex Oriente* la colonnina del mercurio sale e indica una situazione di caldo, l'esatto contrario che in Auden. Si apre, quindi, una curiosa e interessante assimilazione invertita, precedente alla conoscenza diretta e concreta, tra l'immagine dei due poeti.

Note

⁷¹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 63-68.

⁷² Cfr. J. Brodsky, *Profile of Clio*, in *On Grief and Reason*, cit., pp. 114-37; *Uncommon Visage. The Nobel Lecture*, in *On Grief and Reason*, cit., pp. 44-58. Per una disamina dell'argomento, cfr. S. Pavan, *Riflessioni su un poeta*, in *Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture*, cit., pp. 197-224.

⁷³ L'invenzione del termometro viene attribuita a Galileo e quindi al XVI secolo.

⁷⁴ W. H. Auden, *Un altro tempo*, Adelphi, Milano 1997.

Orfej i Artemida

Orfej i Artemida (Orfeo e Artemide) è datata ottobre 1964. Quando la scrive, Iosif Brodskij si trova al confino, nel villaggio Norenskaja; Brodskij si trova, quindi, nel Settentrione della Russia. Alla fine di gennaio, dopo essere andato a Tarusa da Leningrado a trovare Viktor Golyšev, scrive l'ultima poesia da uomo libero: *Voron'ja pesnja* (Il canto dello stormo di cornacchie). Giunge a Norenskaja alla fine di marzo, per lasciarla definitivamente solo diciotto mesi più tardi, alla fine di settembre del 1965.

Dopo il secondo processo, subito il 13 marzo 1964, Brodskij viene condannato a cinque anni di lavoro coatto. A Norenskaja riceve la visita di numerosi amici e a maggio E. Gres e V. Gindlis gli portano un regalo da parte di Frida Vigdorova: una macchina da scrivere. Nel mese di maggio giunge A. Babenyšev, che gli porta un volume di poesie di John Donne; seguono le visite della madre e del padre, di G. Ginzburg-Voskov, di K. Samasjuk e a dicembre di A. Azadovskij e Michail Mejlach. Soprattutto, però, nel mese di ottobre, quando viene scritta la poesia, giungono a Norenskaja Jakov Gordin e Igor' Efimov; in seguito, Gordin gli spedisce il volume del romanzo di Thomas Mann *La montagna incantata*, dono che si riflette nella poesia *Dva časa v rezervuare* (Due ore nel serbatoio) dell'anno seguente.

Una notazione curiosa nei riguardi di John Donne: circa una ventina di anni dopo, Brodskij definisce il problema di quanto il poeta inglese abbia o meno influenzato la sua poetica «una scemenza». Egli riconosce l'influsso di Donne solamente sull'organizzazione del verso e, con una probabile buona dose di ironia, parla di «un poeta infinitamente più profondo di me»⁷⁵.

Mentre scrive *Orfej i Artemida*, Brodskij sembra non avere sollecitazioni dirette all'uso di un intertesto classico. La non presenza di un intertesto classico è, però, smentita dalla narrazione del mito di Orfeo e Euridice, che si trova nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁷⁶. Sembra plausibile che Brodskij abbia conosciuto l'universo della mitologia classica soprattutto per il tramite dell'opera ovidiana. Ovidio è per altro presente sia nella poesia di Anna Achmatova, sia e soprattutto

in quella di Osip Mandel'stam, che addirittura ha ripreso dal poeta latino il titolo *Tristia*. Si può azzardare una importante differenza: per Mandel'stam il dialogo avviene soprattutto con le opere del terzo periodo dell'attività poetica di Ovidio, quello della *relegatio*, della composizione di *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*; per Anna Achmatova è importante il primo periodo della poesia ovidiana, quello della poesia elegiaco-amorosa, degli *Amores*, delle *Heroides*; Brodskij si avvicina e fa propria soprattutto, anche se non solo, la poesia del secondo periodo di Ovidio, il periodo della poesia epico-mitologica, quello delle opere narrative di più ampio respiro, le opere più complesse nelle quali evidente è il substrato filosofico, i quindici libri del *Metamorphoseon* e i sei libri compiuti dei *Fasti*. Questa differenza non è stata sino ad oggi notata da coloro che hanno indagato i legami tra Brodskij e il testo della cultura classica. La tripartizione, comunemente accettata, del testo ovidiano ha però valore soprattutto di sistematizzazione espositiva, perché:

[...] il filo sottile della passione, sia questa erotica, drammatica o nostalgica, e non ultima quella del piacere letterario, che determina la perenne mutabilità delle cose e degli esseri umani, percorre e unifica tutta la sua opera⁷⁷.

Le emozioni violente e persistenti sono in Ovidio e in Brodskij velate, trasformate, esaminate spesso col necessario ed esperito distacco, condite con l'ironia e con l'affermazione costante della supremazia poetica. Ambedue non hanno inteso rappresentare una vicenda personale, bensì una vicenda comune e diffusa; per questo ambedue hanno spesso regalato, estraniandosi, la loro vicenda umana e personale ad altri attori-personaggi e per questo ambedue hanno regalato concetti e categorie generali.

Il legame dialogico tra Ovidio e Brodskij si realizza sia sul piano artistico che su quello umano; curioso che ambedue abbiano scritto una propria autobiografia attraverso passi e luoghi diversi della loro poesia. È opportuno, dato che troppo spesso si delinea un parallelo tra i due esili, ricordare che Ovidio non visse il trauma del passaggio tra lo Stato repubblicano e la fondazione del Principato di Augusto, viceversa Brodskij visse appieno il trauma dei primi anni Settanta del XX secolo e della definitiva chiusura di ogni possibilità di espressione libera. Ovidio nasce nel 44 a.C., l'anno successivo all'uccisione di Caio Giulio Cesare, e ha circa 13 anni quando nel 31-30 a.C. hanno

termine le lotte civili, prima con la vittoria di Ottaviano su Antonio ad Azio, e quindi con l'occupazione di Alessandria e il suicidio di Cleopatra. Brodskij nasce nel 1940, vive da adolescente il periodo del disgelo, attraversa da giovane uomo il periodo controverso ma ancora ricco di attese e speranze dei primi anni Sessanta, subisce processi e confino al Nord e, infine, l'esilio a soli 32 anni. La *relegatio* di Ovidio è dell'8 d.C., quando egli ha già 52 anni. Un passo da *Tristia* basta, invece, a ristabilire le basi del loro comune universo dialogico, basato sulla poesia come scelta di vita, sulla poesia come vita stessa:

Senza che me ne accorgessi la Musa mi conduceva al suo ministero. [...] Ero scosso da quelle parole e, lasciato perdere l'Elicona, provavo a scrivere un discorso non vincolato dal ritmo. Ma senza volere affiorava la poesia con le sue cadenze e qualunque cosa tentassi di scrivere aveva l'andamento dei versi⁷⁸.

Soprattutto, i quindici libri delle *Metamorfosi* presentano circa duecentocinquanta miti, uniti dal motivo della trasformazione; vera e propria biblioteca di miti e delle trasformazioni-metamorfosi che le creature subiscono, acquisendo una vita perenne sia pure in forme in costante mutazione, le *Metamorfosi* hanno lasciato in eredità l'esametro ovidiano. Non a caso, esse iniziano con il mito, proprio alla *Teogonia* di Esiodo, che vede il caos primitivo trasformato in *kosmos* e, quindi, per il poeta il *chaos* inteso come vuoto in origine che solo la parola può e deve riempire⁷⁹. Non a caso, nel Libro XV Ovidio mette in bocca a Pitagora il famoso discorso sull'universo inteso come luogo di trasformazione perenne. Se ricordiamo che Ovidio sottolinea come in ogni nuova forma trasformata persista il ricordo doloroso, le tracce, della forma precedente, possiamo anche supporre che Brodskij, sin da questa poesia del 1964-1965, percepisce che in ogni poeta esiliato, e quindi anche in se stesso, continua a sussistere l'esistenza di una forma di vita precedente e ormai trasmutata. Talvolta, come per le creature delle *Metamorfosi*, la trasformazione può essere l'unica via di uscita, la sola praticabile.

Quando Brodskij traccia un segno di eguaglianza tra il principio della rima e l'inerzia con cui si stabilisce un rapporto di coppia e/o di eguaglianza tra una cosa e l'altra, l'inter testo complesso con il fenomeno della metamorfosi è chiaro. La rima, dunque, è la meta-

morfosi secondo il poeta, che gli permette di collegare idee e cose solo in apparenza molto distanti tra loro. Il poeta, con la rima, è in grado di creare collegamenti tanto singolari da divenire autonomi, entità autonome. Brodskij va oltre e collega la metamorfosi alla scrittura bustrofedica, alla scrittura che corre sulla riga da sinistra verso destra fino al margine per poi ricominciare da destra a sinistra; si crea una scrittura che dà un'idea di continuità nella diversità; la svolta della scrittura è un cambiamento, una metamorfosi e, soprattutto, un *versus*⁸⁰. Si è tentati di pensare che l'intera storia della poesia, quando i poeti sono veramente tali, sia un unico lungo verso denso di echi reciproci.

Esaminando il titolo, il primo nome è quello di Orfeo. Brodskij scriverà nel 1994 un saggio sul poema *Orfeo. Euridice. Ermete* di Rainer Maria Rilke dove, sottolineando l'assenza del punto dopo il nome di Ermete, afferma:

Perché egli è un dio, e la punteggiatura è la provincia dei mortali. Come minimo, un periodo dopo il nome di un dio non va bene, perché gli dei sono eterni e non possono essere tenuti sotto controllo. [...] L'uso della divinità in poesia ha la propria etichetta, che risale quanto meno al medioevo e Dante, ad esempio, mette in guardia contro il far rimare qualunque cosa del Pantheon cristiano con nomi di basso livello⁸¹.

L'intervento divino, il legame tra la divinità e il poeta è, comunque, reso possibile dal fatto che il poeta è colui che ha il dono della parola: Orfeo, il cantore tracio, figlio del re Eagro e della Musa Calliope, il cui mito ritroviamo anche nella poesia più tarda *Post aetatem nostram*. Orfeo era il più famoso poeta e musicista mai esistito, avendo ricevuto la lira in dono da Apollo e l'insegnamento di come usarla dalle Muse; egli è, quindi, l'ur-poeta, il primo e più antico dei poeti. Il suo canto ammansiva le belve, e gli alberi e i massi si muovevano per seguirlo. Questo potere è collegato all'uso, attribuito ad Orfeo, dell'antico alfabeto di tredici consonanti, che si basava su di una sequenza stagionale di alberi ed animali simbolici. Il che potrebbe anche aprire uno spiraglio sull'utilizzo di nomi ben precisi di alberi e di un ben definito bestiario da parte di Brodskij, sottolineando il potere assoluto dell'alfabeto su tutta la natura e, di conseguenza, di colui che l'alfabeto sa usare meglio di chiunque: il poeta.

Appare ormai accreditato che l'alfabeto greco fosse una semplificazione dei geroglifici cretesi; l'ipotesi che il primo alfabeto scritto sia nato in Egitto, durante il diciottesimo secolo prima di Cristo, per influenza cretese, è citata in Plinio⁸², secondo il quale un egiziano chiamato Meno (luna) inventò l'alfabeto quindici anni prima del regno di Foroneo re di Argo. Ora, Plinio e le sue storie sono citate nelle poesie di Brodskij; possiamo, quindi, supporre che egli avesse letto e conoscesse l'autore latino, tanto più nei passi che riguardano quell'alfabeto, quella lingua e quella scrittura che sono fondamentali per la poetica⁸³.

Meno, citato in Plinio, si collega all'ipotesi per cui già in precedenza esisteva un alfabeto in Grecia, un alfabeto iniziatico e per iniziati, il cui segreto era custodito dalle sacerdotesse della Luna. Tale alfabeto era legato quindi al calendario; non esistevano segni che rappresentassero le lettere; esse erano invece rappresentate da ramoscelli recisi di alberi di specie diverse, ciascuno dei quali era a sua volta legato ad un mese dell'anno. Secondo il calendario lunare, l'anno cominciava due giorni dopo il solstizio d'inverno, ogni mese era di ventotto giorni, con una serie quindi di tredici mesi. A tale calendario corrispondeva la serie di consonanti e alberi: B betulla o olivo selvatico, L frassino di montagna, N frassino, F ontano o corniolo, S salice (SS o Z prugno selvatico), H biancospino o pero selvatico, D quercia o terebinto, T agrifoglio o quercia spinosa, C noce (CC o Q melo o sorbolo), M vite, G edera, NG o GN giunco o palla di neve, R sambuco o mirto. Ogni vocale rappresentava la quarta parte di un anno: O ginestra era l'equinozio di primavera; U erica il solstizio d'estate; E pioppo l'equinozio d'autunno; A abete e I tasso, assieme, il solstizio d'inverno, quali alberi rispettivamente della vita e della morte.

Il rifarsi alla narrazione sulla nascita dell'alfabeto e, quindi, della parola espressa in segni necessaria alla poesia scritta, potrebbe, come già detto, gettare una luce particolare sull'utilizzo delle immagini tratte e dalla natura e dalla zoologia, frequenti nelle poesie di Brodskij. Inoltre, la narrazione della nascita dell'alfabeto aiuta anche a dipanare lo stretto intrecciarsi nelle sue poesie delle figure mitiche di Ermete, Apollo, Dioniso, Artemide, Orfeo e Teseo, con quelle storiche di autori e filosofi greci e latini, nonché con gli avvenimenti storici a cui questi ultimi fanno spesso riferimento nelle loro opere.

Non a caso, Orfeo compie un viaggio in Egitto, dopo il quale si unisce agli Argonauti, partendo per la Colchide e con la sua musica

li aiuta a superare molte difficoltà. Affranto per la morte dell'amata sposa Euridice, discende nel Tartaro e, all'arrivo nell'oltretomba, incanta con la propria musica il traghettatore Caronte, il cane Cerbero e i tre giudici dei morti, soprattutto, fa cessare per un certo tempo le torture dei morti. Purtroppo, egli è destinato a perdere per sempre l'amata sposa Euridice per avere disobbedito al comando di Ade di non guardarsi alle spalle, quindi di non girarsi, sino a che Euridice non fosse uscita alla luce del sole. Orfeo scende nell'oltretomba per recuperare Euridice, ottiene di poterla riportare indietro con sé, ma si volta, compie quel movimento bustrofedico che gli era stato vietato e, con ciò, perde per sempre l'amata sposa.

A sua volta, morirà dilaniato da uno stuolo di Menadi, da notare che esse erano adepte di Dioniso, la divinità tradizionalmente opposta ad Apollo. La testa di Orfeo fu gettata nel fiume Ebro dal quale, galleggiando e continuando a cantare, fu portata sino all'isola di Lesbo, centro della musica lirica. Le membra di Orfeo vennero raccolte dalle Muse e sepolte ai piedi del monte Olimpo, a Libetra, là dove il canto degli usignoli si fece da allora più dolce che in qualsiasi altra parte del mondo. Da questo mito trae origine il valore dominante del canto dell'usignolo, inteso come canto della poesia e sostenuto dall'estensione vocale di questo canto. Anche la lira di Orfeo, trasportata dalle acque dell'Ebro, giunse a Lesbo e venne deposta nel tempio di Apollo che la pose in cielo, facendola diventare l'omonima costellazione. Questa narrazione del mito di Orfeo si trova nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁸⁴.

E ancora in questo saggio, poco oltre, Brodskij sottolinea che la parola 'verso' viene dal latino *versus*, che significa 'svolta', è una svolta che indica quindi una peculiarità del poeta e si può concludere che Orfeo perde la sposa nel momento in cui compie un atto poetico: si gira, disobbedisce agli dei, diviene egli stesso un «abitante del cielo», non per nulla, il mito lo tramuta in ultima analisi in una costellazione⁸⁵.

Interessante anche che la testa di Orfeo, deposta nella grotta di Antissa, cara a Dioniso, abbia cominciato a profetizzare; Orfeo è diventato così profeta, oltre che cantore e musicista, riunendo in sé le tre componenti fondamentali dell'autentica poesia. La testa profetizzante divenne la più ascoltata, tanto da destare l'ira di Apollo, i cui santuari venivano disertati, Apollo le ordinò quindi di tacere per sempre. Orfeo, il poeta, riunisce in sé le due componenti divine: i

sensi, ovvero Dioniso, e l'intelletto, ovvero Apollo; ciò che negli dei è separato, nel poeta è riunito.

Se Brodskij già allora, nel 1964, conosce la poesia di Rainer Maria Rilke, va anche ricordato che il terzo nome citato, Ermete, è particolarmente significativo. Rilke era conosciuto sia nella traduzione di Boris Pasternak, sia in quella, molto apprezzata da Anna Achmatova, di Andrej Sergeev. Ermete, figlio di Zeus e di Maia, messaggero degli dei, dio della scaltrezza e dei commerci, guida le anime dei morti verso l'Ade ma, soprattutto, è considerato l'inventore della lira, strumento del quale fece dono al dio Apollo. Se prima abbiamo trovato un Orfeo che perde la vita ad opera delle seguaci di Dioniso, adesso troviamo un dio che dona ad Apollo lo strumento simbolo dei cantori. Come già scritto, Ermete riproduce anche in segni i suoni del primo alfabeto, motivo essenziale per il poeta Iosif Brodskij.

Rimane ora da esaminare la seconda divinità, il cui nome dà il titolo alla poesia: Artemide. Figlia di Zeus e di Latona, è sorella di Apollo; dea della castità e della caccia, viene spesso identificata in una dea lunare, soprattutto in dipendenza dello stretto legame con il ciclo della terra. Il motivo richiama la nascita del primo alfabeto, iniziatico. Ma chi è il poeta, se non l'iniziato per eccellenza?

Più che sorella gemella di Apollo, Artemide è la parte complementare di Apollo, legata a lui da fratellanza e opposizione. Apollo è divinità solare, tanto quanto Artemide è lunare; l'uno agisce nella luce e nell'ordine, mentre l'altra nelle tenebre e al di fuori dell'ordine. Né sposa, né madre, cacciatrice che abita i boschi, spesso feroce, basti ricordare il famoso sacrificio richiesto ad Agamennone della figlia Ifigenia. Il suo mondo sembra essere quello che precede il vivere civile organizzato e non a caso la dea aiutava gli uomini a nascere, come protettrice dei parti, ma anche a rinascere nella condizione di adulti. Quindi, Artemide che aiuta Orfeo a rinascere nella propria condizione di poeta.

Un'altra osservazione, la natura che Artemide protegge è quella dove la vita si spegne e si rigenera in continuazione, è la natura che conserva per l'uomo un senso di estraneità e di mistero. Era diffusa la credenza che Artemide, assieme al fratello Apollo, all'inizio dell'autunno abbandonasse i territori della Tracia, per svernare nel paese degli Iperborei. Nella famosa *Letter to Horace* (Lettera ad Orazio), Brodskij definisce se stesso e i suoi compatrioti «abitanti di Iperborea». Si potrebbe anche notare come il legame con la natura rimandi al tema dell'alfabeto, di cui si è detto.

La poesia inizia proprio con il poeta, il cantore, che né è impazzito né si è zittito, nonostante il sopraggiungere dell'inverno. Brodskij non usa la parola «поэт» (poeta), bensì «песнопевец» (cantore), marcando il legame con la musa Melpomene e con la tradizione che vuole la poesia arte nata con la musica, accompagnata dalla musica. Questo legame giustifica i frequenti accostamenti della figura del poeta a quella di un uccello, l'animale che è connotato dal canto, il più delle volte identificato con un'estrema esattezza ornitologica e in specie che variano a seconda della poesia stessa⁸⁶. In questo caso, il cantore è «как дятел-краснодеревец» (come il picchio intarsiatore). Egli, come il picchio, sale sulla cima del pino «чтоб расширить свой кругозор» (per allargare il proprio orizzonte); il poeta, come l'uccello, si alza in alto per allargare, concretamente e metaforicamente, il proprio orizzonte, per vedere meglio e di più, per comprendere ciò che agli altri non è dato vedere o comprendere. La prima delle tre ottave che compongono la poesia, termina significativamente con i due versi: «разглядев получше узор, / оттеняющий белизну» (avendo meglio compreso il disegno, / che crea ombre al biancore). Interessante anche che il picchio, secondo i montanari arcadici, preannunciava le benefiche piogge d'estate, battendo col becco sui tronchi.

Avendo utilizzato il termine 'ottava', è opportuno specificare che quella di Brodskij in questo caso diverge da quella canonica: strofa di otto versi endecasillabi, di cui i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata; gli endecasillabi brodskiani rimano secondo lo schema ABBACDDC per la prima e la seconda ottava, mentre nell'ultima la rima segue lo schema AABBCDDC.

La seconda ottava si apre con un'immagine che spiega da cosa sia formato il 'disegno' con cui si chiudeva la strofe precedente: è la miriade di tracce di neve che ha ricoperto le vette, «будто / в постели красавицы утро / рассыпало жемчуга» (come se / il mattino il letto della bella / avesse cosperso di perle). Il paragone sposta l'occhio mentale da un esterno naturale ad un interno, dove l'unico oggetto degno del letto di una bella donna sono le perle di cui lo cosparge la luce del mattino.

Il quinto e il sesto verso riportano il lettore all'esterno, dove i boschetti e i sentieri sparsi hanno ingarbugliato i fili, facendo perdere la strada, come si comprende dagli ultimi due versi che introducono un paragone, privo di una qualunque particella di congiunzione, che viene addirittura dopo che un punto ha chiuso i due versi precedenti:

«Не по плечу Артемиде / их собрать в бугорок» (Supera le forze di Artemide / riunirli nell'altura). A proposito di «бугорок» (altura), nel linguaggio gergale russo degli anni Sessanta la parola è sinonimo di confine dell'Unione Sovietica, il che apre una prospettiva di interpretazione a forte componente ironica⁸⁷.

I primi tre versi dell'ultima ottava recitano: «В скобки берёт зима / жизнь. Ветвей бахрома / взгляд за собой влечёт» (Tra parentesi porta l'inverno / la vita. La frangia dei rami / attira a sé lo sguardo). Dato per vero il presupposto secondo il quale Brodskij conosceva le ipotesi di nascita dell'alfabeto, questi tre versi acquisiscono un duplice piano di interpretazione. Quello apparente ci porta a pensare all'inverno come alla stagione durante la quale la vita della natura sembra scomparsa, assopita, nascosta, essa è pronta a rispuntare seguendo il ciclo eterno della natura. In tale apparente squallore, i rami degli alberi, senza foglie, formano una frangia che attira l'attenzione e lo sguardo. Ma esiste un altro piano: d'inverno inizia l'anno lunare e con esso l'alfabeto antico; i rami degli alberi attirano lo sguardo del poeta che in ciascuno di essi discerne una lettera di questo alfabeto.

Questa lettura spiega i cinque versi seguenti, che debbono quindi essere interpretati alla luce del susseguirsi di animali collegati all'alfabeto e al calendario, in analogia con gli alberi, come già evidenziato: «Новый Орфей за счёт / притаившихся тварей, / обрывая большой календарь, / сокращая словарь, / пополняет свой bestiарий» (Il nuovo Orfeo a spese / delle creature acquatate, / scavando il grande calendario, / contraendo il vocabolario, / completa il proprio bestiario). Il nuovo Orfeo è il nuovo poeta, Brodskij stesso, che è in grado di reintegrare e completare il proprio personale bestiario - calendario - vocabolario, quello proprio ad ogni vero poeta e quindi unico ed irripetibile, benché formato da quello già esistente dentro al quale bisogna scavare e talvolta anche sottrarre.

Note

⁸⁵ M. Ju. Lotman, *Na beregach Lety*, cit., p. 297.

⁸⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 1-63.

⁸⁷ M. Ramous, *Introduzione*, in Ovidio, *Metamorfosi*, cit., vol. I, p. X.

⁸⁸ Ovidio, *Tristia*, IV, 10, vv. 20-27.

⁸⁹ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodskij's Poetics*, cit.

⁸⁰ Cfr. J. Brodsky, *Ninety Years Later*, cit.

⁸¹ I. Brodskij, *Novant'anni dopo*, in *Dolore e Ragione*, trad. it di G. Forti, cit., p. 219; nel saggio del 1977 *The Child of Civilization*, Brodskij paragona Mandel'stam a Orfeo e la moglie Nadežda a Euridice, concludendo: «Queste sono le nostre metamorfosi, questi i nostri miti».

⁸² Plinio, *Storia naturale*, VII, v. 57.

⁸³ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, cit.

⁸⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, vv. 1-85.

⁸⁵ La definizione cita la poesia di I. Brodskij *Razgovor s nebožitelem* (Dialogo con un abitante del cielo) del 1970. Per una dettagliata disamina della figura di Orfeo e del significato del movimento bustrofedico cfr. S. Pavan, *About the Concept of "Muse" in Brodsky's Poetics*, cit.

⁸⁶ Interessante come, secondo Levickij, Brodskij sia debitore nei confronti di Deržavin di questa frequenza di immagini legate all'ornitologia; anzi, rispetto al predecessore, Brodskij avrebbe allargato il campo con l'immagine del falco nella poesia del 1975 *Osenij krik jastreba* (Il grido del falco in autunno). Cfr. A. Levickij, *Deržavin, Goracij, Brodskij* (Deržavin, Orazio, Brodskij), in "XVIII vek", 21, 1999, pp. 260-267. Ancora una volta, è possibile richiamare quanto prima osservato sulle immagini degli uccelli e sul loro legame con l'alfabeto.

⁸⁷ I. Juganov, F. Juganova, *Russkij žargon 60 – 90-ch godov* (Il gergo russo degli anni '60-'90), Pomovskij i partnery, Moskva 1994.

Otryvok

Otryvok (Frammento) è datato 1964-1965 ed è stato scritto a Norenskaja, durante il confino. Esso è dichiaratamente nato come una sorta di dialogo tra la situazione personale di Brodskij e quella di Ovidio: Brodskij si trova a Norenskaja *в ссылке* (al confino), Ovidio sconta la propria *relegatio* (relegazione) a Tomi; ambedue sono soggetti a un provvedimento penale che li condanna all'isolamento forzato; ambedue non sono esiliati nel senso stretto del termine. Le differenze sono, comunque, notevoli: Brodskij è obbligato a lavorare e la sua condanna iniziale è di cinque anni, Ovidio non ha alcun obbligo di lavoro forzato e la sua è una condanna a vita; resta, comunque, il fatto che né per l'uno né per l'altro si può parlare di esilio in senso stretto.

I primi quattro versi della prima ottava ci presentano il poeta che parla di Ovidio in terza persona, usando il *cognomen*: «Назо к смерти не готов. / Оттого угрюм. / От сарматских холодов / в беспорядке ум» (Nasone non è pronto a morire. / Perciò è cupo. / Il gelo della Sarmazia / gli confonde la mente).

Secondo Kornelija Ičin, lezione seguita anche da Irina Kovalëva, questa poesia di Brodskij lega Ovidio a Mandel'stam, principalmente ai versi della poesia *Leningrad* (Leningrado) del 1930⁸⁸. Probabilmente ambedue hanno presente soprattutto le strofe quarta e quinta della poesia di Mandel'stam, che recitano: «Петербург! Я ещё не хочу умирать! / У тебя телефонов моих номера. // Петербург! У меня ещё есть номера, / по которым найду мертвецов голоса» (Pietroburgo! Ancora non voglio morire! / Tu possiedi i miei numeri di telefono. // Pietroburgo! Ancora li ho questi numeri, / ai quali troverò le voci dei morti). Pur se innegabile il vicinato tra Mandel'stam e Brodskij, nella poesia di Brodskij va notata e sottolineata una sostanziale differenza: mentre Mandel'stam parla in prima persona e non a caso la prima parola della prima strofe è il pronome personale «ja» (io) e il pronome «ty» (tu) si trova nella seconda e nella terza strofe, e rende in tal modo quasi logica l'identificazione dell'io poetico con il poeta stesso, Brodskij parla di Ovidio come di un 'lui', in una sorta di recitativo nel quale il poeta latino è il personaggio principale assieme a Roma. Vero che Roma è in questa poesia brodskiana non la sined-

doche dell'Impero e della sua potenza, bensì la città amata, sentita come propria ma non «pseudonimo della città natia del poeta», come dice Irina Kovalëva, per il semplice fatto che Ovidio non nacque a Roma. Vero, però, che Ovidio si sentiva ed era un romano e non un barbaro, un abitante della provincia, con tutte le conseguenze di status civile che questo comportava.

Brodskij ricorda i freddi della Sarmazia, la denominazione che i Romani davano alla regione a est della Vistola e che comprende parte delle odierne Polonia e Russia sud-occidentale. I Sarmati erano quel complesso di tribù nomadi di razza iranica, stanziati appunto nella Sarmazia, dopo avervi sottomesso gli Sciti. Il particolare non è trascurabile, se ricordiamo il ruolo avuto dallo scitismo nella cultura russa dei primi del Novecento.

Il poeta osserva la tristezza, la tetraggine di Nasone e termina la prima ottava con quattro versi che non è chiaro, se appartengano al discorso mentale di Ovidio stesso oppure se siano ancora parole del poeta che lo osserva: «БЛИЖЕ РИМА ТЫ, ЗВЕЗДА. / БЛИЖЕ РИМА СМЕРТЬ. / ПРЕИМУЩЕСТВО: ТУДА / МОЖНО ПОСМОТРЕТЬ» (Più vicina di Roma sei tu, o stella. / Più vicina di Roma è la morte. / Il vantaggio è che a lei / si può guardare).

La stella è Orione, costellazione del cielo australe, visibilissima nel periodo invernale, quello di *Otryvok*. Orione, figlio di Poseidone, dio del mare, e di Euriale, figlia del re Minosse di Creta, era considerato il più bello e imponente degli uomini, abilissimo cacciatore secondo la versione omerica, in grado di uccidere qualunque animale esistente. Pindaro lo chiama Oarion (guerriero). Mentre si trovava ubriaco sull'isola di Chio, tentò di violentare Merope, figlia del re Enozione. Come castigo per la sua colpa, venne accecato e scacciato dall'isola di Chio e approdò quindi a quella di Lemno. Guidato da Cedalion si diresse là dove sorge il sole, la cui luce mattutina gli restituì la vista perduta. Secondo Ovidio, Orione venne quindi ucciso da uno scorpione, nel tentativo di salvare Latona dalla sua puntura e trasmutato in una costellazione⁸⁹. I miti legati ad Orione sono diversi, in tutti permane o una morte con successiva rinascita, o una metamorfosi. La costellazione annuncia la nascita del giorno e la sua posizione sembra essere difensiva rispetto alla costellazione del Toro. Questo conduce ad una interessante derivazione: la costellazione era già presente nella mitologia dei Sumeri, che vi vedevano rappresentato l'eroe Gilgamesh, equivalente dell'Eracle greco. Orione rappresenterebbe

dunque in realtà Eracle e più precisamente la cattura del toro di Creta. In tal modo, Orione-Eracle ci riporta anche alla narrazione del labirinto. Il mito di Arianna, Teseo e il Minotauro si ritrova in svariate poesie di Brodskij⁹⁰, ma in via mediata è già presente nei primi anni Sessanta.

La morte è più vicina di Roma, perché lo spazio non può avere la meglio sul tempo; rispetto al tempo lo spazio può comunque regalare una visione delle cose; come Brodskij dirà in seguito, nel ciclo *Pis'ma rimskomu drugu*, è più sicuro guardare all'Impero da una provincia e Ovidio aveva anche il privilegio di poter guardare all'Impero dalla riva del mare, dall'orizzonte più ampio, dalla materia mutevole dell'acqua che può essere riempita da qualunque forma, reale o sognata.

La seconda ottava ribadisce come l'orizzonte sia più vicino di Roma, come Orione sia più vicino di Roma, quando traspare in mezzo alle nubi. Roma, la patria, l'Impero, sono ormai irrimediabilmente lontani. Ovidio è tentato di ridenominare la costellazione: «Римом звать его? А он? / Он ли возразит» (Chiamarlo Roma? E lui? / Lui, avrebbe da ridire). Ridenominare le cose non è forse una delle più essenziali vie di metamorfosi?

«Точно так свеча во тьму / далеко видна» (È così che una luce nelle tenebre / è visibile da lontano). Roma, la luce, è visibile per il poeta anche se si trova lontanissima. Roma è la luce; Roma è Orione; il poeta vorrebbe quasi ridenominare la costellazione con il nome della città; Roma è la stella che annuncia la nascita di ogni nuovo giorno.

Anche se Ovidio non è pronto a morire, il poeta pone una domanda che non ha bisogno di risposta: «He готов? А кто к нему / ближе, чем она?» (Non è pronto? Ma chi / gli è più vicino di essa?). La morte è la compagna più prossima, non ci sono altre compagne, né amate o amanti; il sostantivo «смерть» (morte) anche in russo è femminile, e assume il ruolo di amata. Non è forse Ovidio il poeta delle metamorfosi e degli amori? Le domande continuano: «Чiamarla Roma? Amarla? / Talvolta invocarla?». Il poeta conclude l'ottava con una riflessione di una logicità disarmante: è meglio morire, che non poter più vivere a Roma. Le tracce autobiografiche sono evidentissime; nonostante la differenza di pena comminata, Brodskij diventa Ovidio e, a Norenskaja, domanda a se stesso, tramite la posizione estraniata regalata dalla voce della poesia, se non sia meglio morire piuttosto che non poter più tornare nella sua città.

La quarta ed ultima ottava presenta evidente la citazione da Mandel'stam di cui si è detto e messa in rilievo da Irina Kovalëva: «Назо, Рима не тревожь. / Уж не помнишь сам / тех, кому ты письма шлешь. / Может, мертвецам» (Naso, non ti preoccupare di Roma. / Tu stesso già non ricordi / coloro, ai quali le lettere spedisci. / Forse, sono morti). La pena maggiore, per Ovidio e per Brodskij, è non sapere cosa accade ed è accaduto nella propria città, cosa accade ed è accaduto ad amici e persone care. L'ipotesi peggiore è che siano già morti, ma non importa e l'io del poeta prosegue con un'esortazione sia all'uomo Ovidio sia all'uomo Brodskij: continua a scrivere esattamente gli indirizzi, com'è tua abitudine; abbi, però, un'unica accortezza: «Рим ты зачеркни / и поставь: Аид» (Cancella Roma / e metti: Ade). Questa esortazione è di estremo significato: Roma e quella che all'epoca era Leningrado debbono essere ridenominate Ade, debbono sottomettersi a questa metamorfosi; in tal modo, però, la voce del poeta potrà continuare a dialogare con i morti, il dialogo con il regno dei morti è privilegio della poesia e di colui che fa della poesia il principio dell'esistenza, il poeta. In tal modo, la metamorfosi in Ade potrà spogliarsi di parte della connotazione negativa, grazie alla parola del poeta che è in grado di superare la barriera umana della morte. L'ur-poeta, Orfeo, si è recato nel regno dei morti e ha saputo farne ritorno, pur senza l'amata, il motivo collega questo *Frammento* alla poesia precedente *Orfeo e Artemide*. Il motivo si ritroverà, chiarissimo, nel famoso saggio *Letter to Horace* del 1995, scritto poco prima di morire, quando Brodskij conosce benissimo la gravità della propria malattia; Brodskij riprende allora il motivo del dialogo con il regno dei morti, mediato dall'uso della lettera, genere del quale fu maestro Ovidio.

A proposito del viaggio nel regno dei morti, richiamando quanto osservato sulla presenza delle figure di Teseo e di Orione-Eracle in questa poesia, si può anche notare che anche Teseo visitò il regno dei morti e, rimasto prigioniero delle tenebre infernali, ne venne liberato, assieme all'altro eroe Piritoo, da Eracle. Eracle riuscì addirittura a penetrare per ben due volte nell'Ade; la seconda volta vi si recò su ordine di Euristeo per rapire e condurre in catene il cane-guardiano Cerbero. Eracle riuscì nell'impresa, considerata impossibile e, dopo aver riportato sulle rive dell'Acheronte il cane-guardiano, non dovette più affrontare altre fatiche. L'Ade quale luogo, Ade e Persefone quali personaggi della narrazione mitologica, divengono motivi della poetica⁹¹.

Note

⁸⁸ Cfr. K. Ičin, *Brodskij i Ovidij* (Brodskij e Ovidio), in “Novoe literaturnoe obozrenie”, 19, 1996, pp. 227-49; I. Kovalëva, *Na piru Mnemosiny* (Al banchetto di Mnemosine), in I. Brodskij, *Kentavry*, izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001, pp. 5-59.

⁸⁹ Cfr. Pindaro, *Ditirambi in onore di Dioniso*; Omero, *Odissea*, X; Ovidio, *Metamorfosi*, XIII.

⁹⁰ I. Kovalëva ne sottolinea la presenza in *K Likomedu na Skiros* (A Licomede sulla strada per Skiros) del 1967, *Proščajite, Mademuazel' Veronika* (Addio mademoiselle Veronica) del 1967, *1972 god* ovviamente del 1972, dove Teseo avrebbe elementi autobiografici; cfr. I. Kovalëva, *Antičnosť v poëtike Brodskogo* (L'antichità nella poetica di Brodskij), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'* (Il mondo di Iosif Brodskij. Guida), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2003, pp. 170-206; secondo la lettura qui presentata, invece, il mito di Teseo che uccide il Minotauro è presente, per via mediata, già nel 1964.

⁹¹ Per il significato di Persefone, sposa di Ade, nel ruolo di Musa e dei suoi antecedenti in Mandel'stam, cfr. I. Kovalëva, *Antičnosť v poëtike Brodskogo*, cit., pp. 186-87.



Ex Ponto

Questa breve poesia, composta di un'unica strofe di otto versi, è antecedente al 1° maggio 1965; posteriore a *Otryvok* (Frammento), va datata ai mesi che precedono il viaggio di permesso a Leningrado. Dopo la pubblicazione negli Stati Uniti di *Stichotvorenija i poëmy* (Poesie e poemi) nel febbraio di quell'anno, pubblicazione avvenuta nonostante la lettera di divieto che Brodskij invia a Grinberg⁹² il 2 febbraio, egli ottiene un permesso di alcuni mesi. Lascia Norenskaja e in maggio è a Leningrado, con due giorni di ritardo sul previsto. Viene, quindi, rinchiuso al KPZ⁹³; lo raggiungono per festeggiare il suo venticinquesimo compleanno Evgenij Rejn e Anatolij Najman⁹⁴ e questa circostanza fa sì che venga rilasciato in tempo per i festeggiamenti⁹⁵. Da Mosca giunge poco dopo l'ordine di liberarlo; perché l'ordine divenga effettivo, esso deve arrivare sino alla polizia del luogo di confino. Se, nel frattempo, Brodskij dovesse infrangere le regole, l'ordine di liberazione potrebbe essere revocato. Brodskij deve quindi tornare a Norenskaja e la poesia *Ne tišina – nemota* (Non è silenzio, è mutismo), datata ottobre/novembre 1965, dipinge l'attesa del poeta. Nel frattempo, in Occidente viene pubblicato il resoconto del suo processo, tenuto da Frida Vigdorova, e questo comporta la successiva pressione internazionale da parte di molti intellettuali sul potere sovietico; la condanna non viene cancellata, ma di fatto ridotta al periodo di confino e lavoro coatto già trascorso. Brodskij ritorna libero. Anna Achmatova, nel proprio diario, alla data dell'11 settembre, scrive di aver ricevuto la notizia dell'ordine di liberazione, dopo un breve incontro durante il quale Brodskij le è apparso talmente disperato da essere sull'orlo del suicidio. Efimov avanza l'ipotesi che Achmatova sia riuscita a calmarlo e che la poesia *20 sentjabrja 1965-go* (20 settembre del 1965) rappresenti una sorta di ringraziamento nei suoi confronti⁹⁶.

Ex Ponto è, quindi, una delle ultime poesie che Brodskij scrive a Norenskaja e questo dettaglio getta una luce particolare sul sottotitolo *Poslednee pis'mo Ovidija v Rim* (Ultima lettera di Ovidio a Roma). La variante di titolo è presente già nel 1964-65; forse, questo è spia del fatto che Brodskij non la considera una poesia già terminata⁹⁷.

Il primo riferimento, per altro dichiarato, è quindi ai quattro libri delle *Epistulae ex Ponto*, che Ovidio scrive a Tomi, lontano da Roma; i primi tre libri sono generalmente datati al 12 d.C. mentre il quarto fu pubblicato postumo, dopo la morte del poeta nel 17 d.C. Va anche sottolineato come le *Epistulae* siano posteriori a *Tristia*, i cui cinque libri sono datati tra l'8 e il 12 d.C. Secondo questo primo livello di intertesto, il sintagma brodskiano *poslednee pis'mo* (ultima lettera) va letto in senso negativo: Ovidio sapeva che questa sarebbe stata l'ultima lettera, perché sentiva l'approssimarsi della morte⁹⁸. Questa interpretazione, oltre che indirizzare la lettura della poesia, lega quest'ultima in modo molto stretto ai versi di *Otryvok*, nei quali la tetraggine, la tristezza e l'impreparazione di Publio Ovidio Nasone alla morte sono reiterate.

D'altro canto, come visto, questa è una delle ultime poesie che Brodskij scrive a Norenskaja e la circostanza crea un secondo livello di intertesto, dove il sintagma si rovescia di significato per divenire positivo: Brodskij-Ovidio ha, mentalmente, lasciato il confino e il lavoro coatti, questa è l'ultima lettera che Brodskij-Ovidio scrive mentre la musa Urania gli è avversa. Interessante come pochi anni dopo, nel 1967, Brodskij inizi la poesia *K Likomedu, na Skiros* (A Licomede, sulla strada per Skiros) con questi versi: «Я покидаю город, как Тезей - / свой Лабиринт, оставив Минотавра / смердеть, а Ариадну – ворковать / в объятиях Вакха» (Abbandono la città, come Teseo / il suo Labirinto, lasciati il Minotauro / a puzzare, e Arianna a tubare / tra le braccia di Bacco). L'abbandono della città è visto come un fatto positivo, perché è la città che è ormai priva di ogni connotato positivo per l'io del poeta. La pochezza delle illusioni è ribadita dalla strofe conclusiva.

Il nome di Licomede, presente nel titolo, richiama *Deidamia* di Haendel, richiamo sino ad oggi passato inosservato; l'intertesto con questa opera, inoltre, fa sì che lo «Я» (Io) con cui inizia il verso possa essere identificato con Ulisse.

I primi quattro versi e mezzo di *Ex Ponto* si aprono con l'indicazione del destinatario dei versi, che è senza dubbio una donna, l'amata terza moglie di Ovidio: «Тебе, чьи миловидные черты / должно быть не страпаться увяданья, / в мой Рим, не изменившийся, как ты, / со времени последнего свиданья, пишу я с моря» (A te, i cui tratti avvenenti / non debbono temere di avvizzire, / nella mia Roma, immutata, come te, / dal nostro ultimo saluto, / scrivo dalla riva del mare). Il poeta, Ovidio che scrive in prima persona,

paragona la donna amata a Roma, questa Roma che è 'sua', aggettivo impregnato di amore, ammirazione e rimpianto. Roma e l'amata sono immutate, ambedue non hanno subito l'insulto del tempo trascorso, i loro tratti non portano i segni degli anni passati; la memoria del poeta regala loro un'immagine di eterna giovinezza.

Il cenno all'ultimo saluto potrebbe essere una citazione non dalle *Epistulae ex Ponto*, bensì da *Tristia*, là dove Ovidio parla dell'ultima notte trascorsa a Roma, quando descrive il dolore suo e della moglie e si pone la domanda: «Quid propero? Scythia est, quo mittimur, inquam Roma reliquenda est» (Perché m'affretto? È la Scizia dove veniamo mandati, devo lasciare Roma)⁹⁹. Potrebbe anche trattarsi di un incrociarsi e sovrapporsi di riferimenti intertestuali, affatto rari nell'intera opera di Brodskij.

Se a Roma sostituiamo Norenskaja, se a Ovidio sostituiamo Brodskij, la donna amata e destinatario dei versi diviene Marina Basmanova. Il loro rapporto, all'epoca, attraversa un periodo molto difficile, è in crisi:

Tra l'altro quel periodo [il confino] coincise sfortunatamente, ma forse fu piuttosto una fortuna, con la mia prima grande sofferenza interiore, c'era di mezzo una ragazza... e fu come se una specie di triangolo si sovrapponesse implacabilmente ai quadrati della mia prigionia solitaria. Era una sorta di geometria, con i suoi circoli viziosi¹⁰⁰.

Gli ultimi tre versi e mezzo accentuano la posizione estrema del lembo di terra, il Ponto ovidiano e il Settentrione brodskiano, dove i due poeti sono costretti a vivere: «Корабли / сюда стремятся после непогоды, / чтоб подтвердить, что это край земли. / И в трюмах их не отыскать свободу» (Le navi / qui si rifugiano dopo il maltempo, / a ribadire che è questo il limite della terra. / E nelle loro stive non troverai la libertà). Il «maltempo» è metaforico, sono le avversità che li hanno costretti all'abbandono della città amata. I mezzi che raggiungono il luogo dell'esilio non recano mai la libertà, bensì il suo contrario. In tal senso, il luogo dell'esilio è il confine della terra, dopo il quale ci può essere solo il regno dei morti; anche se bisogna notare che Tomi si trovava ai confini dell'Impero e, quindi, per un cittadino di Roma ai confini di quella che aveva il diritto di chiamarsi Terra.

Note

⁹² R. N. Grinberg (Greenberg) (1893-1969), fondatore e caporedattore del famoso almanacco “Vozdušnie puti” (Le vie del cielo); dopo essere emigrato negli Stati Uniti, divenne anche editore a New York di “Inter-Language Literary Associates”.

⁹³ *Kamera Predvaritel'nogo Zaključenija* (Camera di detenzione preventiva).

⁹⁴ Ambedue famosi poeti, amici di Iosif Brodskij, assieme al quale e a Dmitrij Bobyšev costituivano quello che Anna Achmatova ha definito *volšebnyj chor* (coro magico).

⁹⁵ Cfr. al proposito la poesia di Iosif Brodskij *24.5.65 KPZ*.

⁹⁶ Cfr. I. Efimov, *Nobelevskij tunejadec* (Il parassita che ha ricevuto il Nobel), Zacharov, Moskva 2005, pp. 28-31; questa versione dei fatti è stata confermata all'Autore da Lev Losev.

⁹⁷ Brodskij permise a V. R. Maramzin di pubblicarla a Parigi sulla rivista “Echo”, 1, 1978. Maramzin scelse di mantenere ambedue i titoli. Sono debitrice di questa precisazione a Lev Losev.

⁹⁸ Per il ripetersi dei temi del Ponto e delle province anche in altre poesie di Iosif Brodskij cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemoziny*, cit., pp. 185-87.

⁹⁹ Ovidio, *Tristia*, I, v. 3.

¹⁰⁰ S. Birkerts, *Intervista con Iosif Brodskij*, cit., p. 54.

Anno Domini

Questa lunga poesia di ben quattordici sestine è datata gennaio 1968, dedicata a Marina Basmanova, è stata scritta a Palanga, cittadina sulle coste della Lituania. A Palanga era solito riposarsi Andrej Sergeev, che a Palanga nel 1966 conosce Tomas Venclova. Brodskij vi si reca nell'autunno del 1967 e vi si trattiene sino a tutto il mese di gennaio, incontrando sia Sergeev che Venclova. Ma, nel mese di ottobre 1967, nasce il figlio di Brodskij e Marina Basmanova: Andrej, il che giustifica e spiega la forte autoreferenzialità di questa poesia.

Il rapporto con Marina Basmanova è stato di estrema importanza per Brodskij, che è rimasto legato a lei e al suo ricordo anche dopo l'emigrazione coatta. I versi *Niotkuda s ljubov'ju* (Da nessun luogo con amore) con cui si apre il ciclo del 1975 *Čast' reči* (Parte del discorso), i versi «Ja byl tol'ko tem, čego / ty kasalas' s ladon'ju» (Ero solo ciò, che / tu toccavi con il palmo) dalla raccolta *Urania* del 1987, la bellissima *Èlegija* (Elegia) del 1988, *Dorogaja, ja vyšel segodnja iz domu pozdno večerom* (Tesoro, oggi sono uscito di casa la sera tardi) del 1989, sono tutti legati al ricordo di Marina Basmanova. Il loro rapporto è stato contrassegnato da un susseguirsi di allontanamenti e rappacificazioni; alla gelosia di Brodskij si deve la rottura dell'amicizia con Dmitrij Bobyšev; questo rapporto raggiunge il punto cruciale con la nascita del figlio nell'ottobre del 1967. Brodskij vorrebbe dargli il suo cognome, ma Marina decide diversamente, e le leggi sovietiche considerano allora la madre l'unica valida fonte di informazioni sulla paternità. Andrej si chiama dunque Basmanov, e come patronimico Osipovič, il che riecheggia Mandel'stam, ma neppure Iosifovič, come promesso al padre. Forse, comunque, nella decisione di Marina ha un peso non trascurabile il voler evitare al bambino un ingombrante cognome ebreo, in favore di un cognome molto russo¹⁰¹.

Nel titolo *Anno Domini* (Anno del Signore) bisogna sentire l'eco dell'abitudine di Brodskij di scrivere una poesia ad ogni trascorrere di anno ma anche, e soprattutto, l'eco di un anno importantissimo: Anno Domini perché anno della nascita del figlio. Tutti i passaggi che in questo componimento rimandano alla nascita del Cristo assumono in tal modo una particolare ambivalenza, a cominciare da

quello iniziale: «Провинция справляет Рождество» (La Provincia celebra il Natale)¹⁰². Brodskij, come già detto, quando scrive questa poesia si trova a Palanga; la cittadina lituana sul Baltico è ‘provincia’ e per di più lo è in modo duplice: la Lituania è ‘provincia’ dell’Unione Sovietica, che ripetutamente Brodskij assimila ad un impero; Palanga è luogo di ‘provincia’ all’interno della Lituania stessa, non è la capitale. Urania, la geografia, la musa dell’astronomia, della matematica e della poesia didascalica apre questo componimento poetico. Le metamorfosi reciproche: Palanga = Provincia, Unione Sovietica = Impero, nascita di Andrej = Natale sono fondamentali per dipanare il filo dell’inter testo complesso e autorizzano i passaggi spazio-temporali.

Il secondo e terzo verso ci conducono in una geografia precisa e in un tempo storico lontano, benché non determinato: «Дворец Наместника увит омелой, / и факелы дымятся у крыльца» (S’avvinghia il vischio alla magione / del Proconsole, le fiaccole fumigano / all’ingresso). Il particolare botanico «омела» (vischio) indica una regione del Settentrione. Il Settentrione ha avuto un ruolo rilevante nel sistema delle immagini poetiche brodskiane: nato in una città del Nord, condannato a lavorare in una cittadina del Nord, vive da esiliato in una città del Nord degli Stati Uniti. La natura, il clima, la luce, i colori del Nord contribuiscono a creare un’impressione di uniformità, a ridurre la gamma dei colori stessi. Ricordiamo che più di una volta Brodskij ha detto e scritto che, a volersi raffigurare il colore del tempo, la cosa più probabile è che sia grigio; l’assimilazione Nord – tempo diviene consequenziale¹⁰³. Il personaggio del «Наместник» (Proconsole / Governatore) e il *topos* dello «Дворец» (palazzo / magione) collegano *Anno Domini* a *Post aetatem nostram*, lunghissimo ciclo del 1970. Inoltre, «Наместник» e «Дворец» sono interdipendenti l’uno dall’altro: colui che rappresenta il potere centrale in un luogo lontano è autorizzato a vivere in un palazzo in virtù di questa funzione di rappresentanza.

Non conosciamo l’esatto momento storico, conosciamo quello autobiografico. Un cenno per formulare una possibile ipotesi viene dai primi tre versi della sestina successiva: Наместник болен. «Лежа на одре, / прикрытый шалью, взятой в Альказаре, / где он служил [...]» (È malato il Proconsole. Disteso sul giaciglio, / sotto uno scialle preso ad Alcazar / dove prestò servizio [...]). «Alcázar» è parola spagnola che indica la fortezza o la cittadella fortificata di epoca musulmana; a sua volta, dall’arabo *al-qasr* che indica il palaz-

zo fortezza; questa parola, attraverso il bizantino, si fa derivare dal *castrum* latino. I romani conquistarono l'odierna Andalusia nel 206 a.C., un territorio dove nel 1000 a.C. erano già attestati greci e fenici. In questa Provincia nacquero addirittura due imperatori: Traiano e Adriano, entrambi originari di Italica. Il Proconsole brodskiano ora si trova a dover vivere nella Provincia del Nord, ma ha evidentemente prestato servizio anche nell'odierna Spagna.

L'immagine dello scialle apre, però, uno scenario particolare: potrebbe essere un intertesto originato da Anna Achmatova e dalla sua abitudine di avvolgere la propria persona in un ampio e colorato scialle di seta. Questo scialle è «spagnolo» e «variopinto» nella poesia che Blok le dedica nel dicembre 1913¹⁰⁴. Irina Odoevceva, nelle memorie, afferma che Achmatova possedeva effettivamente uno scialle di questo genere, disseminato di rose, che le aveva comperato Gumilëv in una bottega artigiana subito dopo questi versi di Blok¹⁰⁵. Quello più famoso è lo scialle giallo appoggiato sulle spalle di Achmatova nel famoso ritratto di Natan Isaevič Al'tman, conservato al Museo di Arte Russa di San Pietroburgo. Al museo sul *Litejnyj prospekt* (prospettiva dei Fonditori), nel *Fontannyj dom* (casa sulla Fontanka), sempre a Pietroburgo, viene conservato uno scialle giallo con una lunga frangia. Uno scialle variopinto è sulle spalle della poetessa anche nel ritratto di Aleksej Vladimirovič Batalov, conservato al museo di Taškent. È quindi più che naturale che Brodskij abbia visto Anna Achmatova indossare questo tipo di indumento.

Le sestine seconda, terza e quarta introducono il motivo della moglie del Proconsole, del tradimento con il segretario del marito, della rassegnata e non urlata gelosia di quest'ultimo. L'autoreferenzialità è molto forte.

I primi tre versi della sestina quinta aiutano a circoscrivere la Provincia, a formulare un'ipotesi: «Сильно опьянев, / вожди племён стеклянными глазами / взирают в даль, лишённую врага» (I capi delle tribù, / ubriachi, con occhi vitrei fissano / l'orizzonte sgombro di nemici). Il sintagma «ВОЖДИ ПЛЕМЁН» ci viene in soccorso, se collegato ad un brano in prosa di Brodskij molto più tardo: *Letter to Horace* del 1995. Brodskij apre in pratica questa 'Lettera' ricordando la famosa ode oraziana a Rufo Valgio:

[...], cerchi di persuaderlo a non affliggersi tanto per la perdita del figlio (secondo alcuni) o dell'amante (secondo altri).
Per un paio di strofe tiri avanti con i tuoi *exempla*, [...], e poi

suggerisci a Rufo, come autoterapia, di mettersi a celebrare i nuovi trionfi di Augusto. Accenni a diverse conquiste recenti, tra cui lo scippo di un po' di terra agli Sciti. In verità, doveva trattarsi dei Geloni, ma non importa. La mia gente – be', si fa per dire – non è citata tanto spesso dai grandi poeti dell'antichità romana. I Greci sono un altro paio di maniche, perché loro avevano parecchio a che fare con noi. Ma anche con loro non abbiamo granché al nostro attivo¹⁰⁶.

Brodskij continua elencando Omero, Strabone, Eschilo, Euripide, Ovidio e, ovviamente, Orazio; ricordando come all'epoca in cui Orazio scriveva l'Ode a Rufo Valgio «noi non avevamo una lingua. Noi non eravamo noi», c'erano bensì Geloni, Geti, Budini e altre popolazioni. Di Orazio, di questa ode e dei suoi legami con la poesia di Brodskij si scriverà più diffusamente nell'analizzare *Pis'ma rimskomu drugu* del marzo 1972. Adesso è interessante l'elenco di popolazioni, che permette di collegare *Anno Domini* alla storia di Roma e alla *Pax Romana*¹⁰⁷.

Gli ultimi tre versi della sestina seguente ci trasportano nel mondo del mito: «И на стене / орёл имперский, выклевавший печень / Наместника, глядит нетопырём [...]» (Sulla parete / l'aquila imperiale, che al Proconsole ha cavato / il fegato col becco, guarda come un pipistrello [...]). L'aquila imperiale è ovviamente l'insegna dell'Impero, che non a caso la storia ci ricorda essere stata l'insegna anche dell'impero napoleonico, dell'impero asburgico e dell'impero russo. L'aquila è il potere, contro il quale il Proconsole nulla può fare e che lo costringe a vivere in una lontana Provincia; il desiderio di tornare a Roma è una costante del cittadino romano esiliato, confinato o obbligato a funzioni di rappresentanza. L'aquila imperiale, paragonata ad un pipistrello e quindi ad un uccello non beneaugurante, è in tal senso l'autrice del supplizio eterno, sempre rinnovantesi: il supplizio di Prometeo. Prometeo, figlio della Ninfa Climene e del Titano Eurimedonte, era considerato il più scaltro e intelligente dei Titani¹⁰⁸, Atena stessa gli aveva insegnato l'architettura, l'astronomia, la matematica, la medicina, l'arte di lavorare i metalli e di navigare; tutte conoscenze che egli, a sua volta, insegnò ai mortali. A differenza degli altri della sua razza, non partecipò alla rivolta contro Zeus, per questo ottenne che l'intero genere umano non fosse distrutto dal dio, irritato per quello che gli uomini riuscivano a fare grazie alle conoscenze ricevute¹⁰⁹. Chiamato a fare da arbitro sulle parti da offrire agli dei di un toro sacrificato, trasse

però in inganno Zeus, facendo in modo che egli scegliesse le parti peggiori. Zeus accettò il risultato, ma punì gli uomini privandoli del fuoco¹¹⁰. Prometeo, con l'aiuto di Atena, salì all'Olimpo e rubò il fuoco accendendo una torcia al carro del Sole per ridonare il fuoco agli uomini. Zeus, per vendicarsi, fabbricò con l'aiuto di Efesto e dei venti una donna tanto bella quanto malvagia e pigra: Pandora, che avrebbe dovuto far innamorare di sé Epimeteo, fratello di Prometeo. Prometeo impedì che il fratello cadesse nell'inganno e per questo venne condannato da Zeus a restare per sempre incatenato, nudo, a una roccia del Caucaso, dove un avvoltoio gli divorava il fegato giorno dopo giorno, per sempre, poiché il fegato divorato si ricostruiva da sé ogni notte. Epimeteo, nella speranza di aiutare il fratello, sposò Pandora che si affrettò ad aprire il vaso che Prometeo aveva affidato al marito, liberando così: Vecchiaia, Fatica, Malattia, Vizio, Pazzia e Passione; le pene, liberate, invasero per sempre la vita dei mortali. Il suicidio collettivo fu evitato da una delle pene contenute nel vaso: Speranza che, con le sue bugie trattenne i mortali dalla definitiva disperazione¹¹¹.

Brodskij trae il mito di Prometeo da Esiodo, Eschilo e Luciano e non possono passare inosservate le somiglianze tra Prometeo e l'Odisseo omerico: ambedue astuti e intelligenti, ambedue protetti da Atena. Il tratto caratteristico di Prometeo, che ne giustifica l'uso nella poesia *Anno Domini*, è comunque il suo confrontarsi con gli dei e persino vincerli; quella di Prometeo non è una ribellione, lasciata ai più rozzi fratelli Titani, è un confronto, una sfida agli dei e alle loro decisioni, sfida che la sua intelligenza riesce a vincere. Il mito ci tramanda un avvoltoio, che Brodskij fa diventare un uccello più nobile: un'aquila imperiale. Oltre Esiodo, il mito di Prometeo indica ancora una volta l'intertesto ovidiano; nel Libro I delle *Metamorfosi* si legge di Prometeo figlio di Giapeto, quindi non un Titano, che modella il corpo dell'uomo con acqua e creta; vaganti elementi divini, sopravvissuti alla Prima Creazione, infondono quindi l'anima in questo corpo¹¹². Questo Prometeo ovidiano ci consegna uno dei miti filosofici della creazione, in contrasto con quello esiodo della *Teogonia*. Se consideriamo i legami numerosi e ricorrenti tra la poetica di Ovidio e quella di Brodskij, se consideriamo inoltre che questo mito della creazione compare solo nelle *Metamorfosi*, anche se esso ricalca l'epopea babilonese di Gilgamesh ed è quindi probabile che si fosse diffuso anche in Grecia, la sua presenza intertestuale appare indubitabile e colma di sottili significati metafisici.

I puntini di sospensione che chiudono la sesta strofe preludono ad un brusco passaggio di punto di vista e a un dichiarato spostamento con sovrapposizione temporale; soprattutto, la strofe settima introduce in modo dichiarato l'intertesto della letteratura augustea: «И я, писатель, повидавший свет, / пересекавший на осле экватор, / смотрю в окно на спящие холмы / и думаю о сходстве наших бед / его не хочет видеть Император, / меня – мой сын и Цинтия» (E io, scrittore che ha veduto il mondo, / che ha attraversato su un ciuco l'equatore, / guardo dalla finestra le colline assopite / e penso alle nostre identiche sventure: / lui, non vuol vedere l'Imperatore, / e me, Cinzia e mio figlio). L'io poetico parla in modo aperto, si definisce «scrittore» e non poeta, «che ha veduto il mondo» perché, dopo aver partecipato nel 1957 e nel 1958 a due spedizioni geologiche nelle regioni che affacciano sul Mar Bianco, nel 1959 Brodskij partecipa ad una spedizione a Tian-Chan e nel 1960 in Jakutia, nello stesso anno si reca a Samarcanda, nel 1961 torna in Jakutia dove acquista un volume di versi di Baratynskij come già scritto, nel 1962 è nel Kazachstan settentrionale, nel 1964 a Tarus, seguono gli anni di Norenskaja. Il cenno a Cinzia ci porta direttamente all'intertesto con Properzio.

Properzio, erede della poetica alessandrina ed elegiaca, erede dei Neòteri, nel 28 a.C pubblica nel nome di Cinzia il suo primo libro di elegie, il famoso *mondbiblos*; in esso Properzio presenta una vita dedicata all'amore e al *servitium* nei confronti della donna amata; il poeta-amante fa della propria vita materia di poesia e questa poesia gli serve per corteggiare la donna amata, in un legame complesso e inscindibile. Il Properzio dei tre libri successivi di elegie non sembra avere un nesso forte con questa poesia di Brodskij. Il Properzio del libro IV, delle 11 elegie tra le quali ben 9 sono dedicate a illustrare i miti e i riti della tradizione romana, quello che fa anche l'Ovidio dei *Fasti*, il Properzio ormai molto vicino al circolo di Mecenate, dovrà invece essere ricordato come intertasto delle *Rimskie èlegii* (Elegie romane), dodici elegie che Brodskij scriverà nel 1981. Inoltre, poiché in questo libro uno dei temi di Properzio è il dio Vertumno, siamo autorizzati a proporlo anche quale intertasto della poesia *Vertumn* che nel 1990 Brodskij dedica all'amico Gianni Buttafava. In *Anno Domini* invece anche Brodskij, come Properzio, rifiuta la poesia epica, per scegliere quella elegiaca, dove l'amore per Cinzia – Marina Basmanova è di rado gioia e tenerezza, ma è spesso dolore e dramma.

Una curiosità: nell'epigramma 73 del Libro VIII di Marziale ci sono questi versi:

se vuoi dar forza e ispirazione alla mia musa,
perché in eterno vivano i miei versi, dammi un vero amore.
Cinzia fece di te un poeta, focoso Properzio¹¹³.

L'epigramma 189 del libro XIV attribuisce a Cinzia l'aver fatto diventare un «vate» il «lascivo Properzio». Marziale tornerà come intertesto dichiarato benché complesso nelle *Pis'ma rimskomu drugu*. Ancora una volta, bisogna sottolineare la complessità e il carattere composito degli intertesti brodskiani, che si sovrappongono l'uno all'altro, in un gioco di intersezioni e rimandi.

Brodskij si fa Properzio, Marina Basmanova si fa Cinzia; il poeta è allontanato da questi affetti: «наследники и власть в чужих руках [...]» (gli eredi e il potere in mani altrui [...]); Marina – Cinzia si fa Madre per eccellenza, con una metamorfosi collegata alla calendarizzazione del tempo, alla definizione precisa del momento dell'anno, al Natale: «Отечество... чужие господа / у Цинтии в гостях над колыбелью / склоняются, как новые волхвы» (La patria [...] estranei signori / in visita da Cinzia, novelli Magi, / si chinano sulla culla); Brodskij – Giuseppe è inequivocabilmente destinato a passare in secondo piano: «фигурой умолчанья об отце [...]» (mentre passano il padre sotto silenzio [...]). Il complesso susseguirsi di metamorfosi si è in tal modo chiuso, mantenendo alla propria radice una chiara autoreferenza.

Note

¹⁰¹ Cfr. L. Štern, *Osja Iosif Joseph*, cit., cap. X, *Marina*, pp. 102-15.

¹⁰² I. Brodskij, *Anno Domini*, in *Poesie di Natale*, trad. it. di A. Raffetto, Adelphi, Milano 2004, pp. 44-49. Per la poesia *Anno Domini* la traduzione italiana di A. Raffetto viene solo parzialmente citata.

¹⁰³ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., cap. IV, *Sylka na sever* (Il confino al nord), pp. 81-89.

¹⁰⁴ A. Blok, *"Krasota strašna" - vam skazhut...* ("La bellezza fa paura", vi diranno...).

¹⁰⁵ Cfr. I. Odoevceva, *Na beregach Nevy* (Sulle rive della Neva), Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1988.

¹⁰⁶ I. Brodskij, *Lettera ad Orazio*, in *Dolore e ragione*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1998, pp. 49-50; pubblicato per la prima volta in inglese *Letter to Horace*, in *On Grief and Reason*, cit.

¹⁰⁷ Brodskij usa ripetutamente la formula latina *pax romana*, nel suo esatto significato storico, nella citata *Letter to Horace*.

¹⁰⁸ Cfr. Esiodo, *Teogonia*.

¹⁰⁹ Cfr. Eschilo, *Prometeo incatenato*.

¹¹⁰ Cfr. Esiodo, *Teogonia*; Luciano, *Prometeo nel Caucaso*.

¹¹¹ Cfr. Esiodo, *Teogonia* e *Le opere e i giorni*.

¹¹² Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, v. 11.

¹¹³ Marziale, *Epigrammi*, VIII, 73, 5; XIV, 189, 1.

Didona i Ènej

Didona i Ènej (Didone ed Enea) è datata 1969. Il 1969 è un anno denso di spostamenti, sia pur brevi, per Brodskij: a gennaio è a Jalta e ne lascia traccia evidente nel poema *Posvjaščajtsja Jalte* (Dedicato a Jalta); all'inizio di luglio è a Mosca; in ottobre torna in Crimea, a Koktebel'; a novembre è a Odessa dove scrive *Pered pamjatnikom Puškinnu v Odesse* (Dinnanzi al monumento di Puškin a Odessa); a dicembre è a Mosca per il compleanno di Evgenij Rejn, al quale regala appunto *Didona i Ènej*. Questo particolare non significa che la poesia riporti alcuna dedica al poeta amico, si tratta di un vero e proprio dono di compleanno. Il 1969 è, comunque, un anno segnato da viaggi nel sud, in Crimea e in Ucraina, sulle coste del Mar Nero; la geografia meridionale, durante questo anno, è dominante, i luoghi si riflettono e giocano un ruolo fondamentale nelle composizioni poetiche, le città sono talvolta indicate con chiarezza, talvolta indicate con metamorfosi.

Nel caso di *Didona i Ènej*, Cartagine è assimilata alla geografia generale, il Mediterraneo è richiamato dal Mar Nero. Il passo da Urania a Clio è breve, dalla geografia il poeta passa alla storia, alla storia antica, quando Roma già domina e si appresta alla conquista definitiva e alla distruzione di Cartagine. Brodskij, però, non prende in considerazione la Terza Guerra Punica; Brodskij concentra l'attenzione di poeta sull'amore tra la regina Didone e Enea, sull'abbandono di Didone e, quindi, allude e prelude alla fondazione di Roma stessa, mitologema di ogni impero. A tale proposito, va però sottolineato che per Brodskij Roma significa anche la civiltà contrapposta alla barbarie, Roma diffonde civiltà nel mondo, *civitas* e *civilitas* coincidono; un evidente risultato di tale convinzione è la pièce *Mramor* (Marmi), uscita in edizione separata solo nel 1984 e della quale si tratterà diffusamente nell'analisi del lungo e complesso poema *Post aetatem nostram*.

Il primo verso: «Великий человек смотрел в окно» (Il grande uomo guardava alla finestra,) richiama il primo verso di *Sonet* (Sonetto) del 1962. La poesia si apre con un'immagine-scena, il protagonista è osservato mentre compie una azione ben precisa,

il lettore è spettatore. I versi secondo e terzo presentano l'altra protagonista mediante una metafora spaziale: «а для неё весь мир кончался краем / его широкой, греческой туники» (ma per lei il mondo finiva con l'orlo / della sua larga tunica greca). Il poeta indica una opposizione, basata sui confini: egli, Enea, guarda fuori, il suo sguardo è proiettato all'esterno, è centrifugo; ella, Didone, vive in un mondo i cui confini sono segnati dall'orlo della tunica dell'amato, vive nell'orbita dell'amato. Le due posizioni sono, quindi, del tutto inconciliabili; la tragedia è preannunciata. Lo sguardo, il senso della vista, è metafora della mente; basta leggere i versi settimo e ottavo: «и взор его сейчас / был так далёк от этих мест, [...]» (e il suo sguardo era / adesso così lontano da questi luoghi). Lo sguardo di lui è ormai lontano, la sua mente è lontana; Didone sa di avere già perso Enea. Va notato che i nomi dei due personaggi compaiono solo nel titolo; nella poesia ci sono soltanto «он» (egli) e «она» (ella). Il binomio fondamentale è quello della coppia di amanti, il rapporto che li ha legati introduce per allusione anche l'intertesto storico-mitologico.

Le fonti artistiche di questa, che sembra all'apparenza essere una bellissima lirica di amore, sono molteplici: Virgilio, Dante, Metastasio, Purcell e Anna Achmatova.

Il II canto dell'*Eneide* ricorda il banchetto di Ulisse con Alcinoò nell'*Odissea*; anche Enea prende parte ad un banchetto e, dietro invito di Didone, narra dei sette anni trascorsi a vagabondare per mare. Soprattutto, però, con Virgilio il lettore apprende nella sua completezza il racconto della caduta di Troia, intertesto di cui si è già detto. Virgilio scrive una parte di storia che non c'è nei poemi omerici, né nel *Bellum Poenicum* di Nevio, né negli *Annales* di Ennio: Troia cade ma Enea sopravvive perché è destino che egli fonda Roma e dia origine a una discendenza, della quale fa parte lo stesso Augusto. Fin dal II canto si intuisce che dietro le vicende dell'eroe c'è uno schema, un progetto, un disegno che trascende la semplice volontà dell'uomo.

È interessante supporre che Brodskij, durante la permanenza a Roma quale poeta ospite dell'Accademia d'America nella prima metà dei Settanta, dopo l'esilio, avrà modo di vedere il famoso gruppo marmoreo del Bernini, che si trova alla galleria Borghese e che rappresenta Enea, il padre Anchise e il figlioletto Ascanio in fuga da Troia. Per analogia, Brodskij può anche aver visto in seguito, a Parigi, al Louvre il bassorilievo che rappresenta Orfeo, Ermete e Euridice e che fa parte della cosiddetta 'Collezione Borghese'.

Il IV canto dell'*Eneide* narra del suicidio per amore di Didone e della pira magica e sacrificale voluta dalla regina, motivi dell'ultima strofe della poesia di Brodskij. In verità, non una sola parola di questi versi parla esplicitamente del suicidio della regina innamorata e ciò che la Didone brodskiana vede come una sorta di miraggio in mezzo alla foschia del fumo e delle fiamme è: «беззвучно рассыпался Карфаген // задолго до пророчества Катона» (in silenzio andava in frantumi Cartagine // molto prima della profezia di Catone). Cartagine scompare per effetto delle fiamme e del fumo davanti alle sue mura, ma questa visione diviene un miraggio profetico della futura distruzione della città da parte di Scipione l'Africano nella Terza Guerra Punica. Non casualmente l'ultimo verso, singolo e staccato, riporta definendole profezia le famose parole di Catone davanti al Senato: «Ceterum censeo Carthaginem esse delenda» (Quanto al resto, penso che Cartagine debba essere distrutta). Catone, interrogato al proposito, dice con molta chiarezza che Cartagine deve essere distrutta, ne va della salvezza di Roma. La poesia, che inizia con un'apparente messa a fuoco del tema dell'amore e della passione, termina con una chiara messa a fuoco del problema storico: Roma, benché storicamente non ancora Impero, non può ammettere l'esistenza di nemici; i nemici vanno distrutti. L'attenzione mirata al IV canto dell'*Eneide* porta con sé i motivi del dovere, del destino, della *necessitas*; Brodskij sottolinea la figura di Enea, quale eroe freddo e insensibile perché predestinato a compiere gesta più grandi di quelle amorose. La tragicità di Didone è legata a questa freddezza e a questo destino; essa è vittima di una volontà più forte della sua e di quella di Enea; come in Virgilio, l'epica sopravanza la lirica; la vicenda personale è lo sfondo sul quale dipanare considerazioni sulla vicenda universale dell'uomo. Enea, viaggiatore erede dell'Odisseo omerico, deve seguire il destino che per lui hanno scelto gli dei, perché la storia si realizzi, perché dalla distruzione di Troia possa nascere Roma. La visione positiva della storia, legata alla scuola filosofica dello stoicismo, suscita domande senza risposta nello stesso Virgilio o, per meglio dire, l'*Eneide*, quale riflessione sulla storia dell'umanità, pone le domande: quale la motivazione di tanto profondo dolore del singolo? quale il senso di tanto dolore? È a questo Virgilio che guarderà in modo sempre più riflessivo Brodskij, fino a giungere alla risposta che non esiste risposta: perché la pallottola ha colpito proprio te? Semplicemente perché ti trovavi lì, perché Urania è più vecchia di Clio, perché geografia e storia sono inscindibili in una visione metafisica di spazio e tempo¹¹⁴.

L'intertesto storico, inteso però con ampia valenza autoreferenziale, sembra sostenuto dalle due poesie che Tomas Venclova dedica a Iosif Brodskij nel 1995, anno della sua morte: *Много лет спустя в Карфагене* (Molti anni dopo a Cartagine) e *Щит Ахиллеса* (Lo scudo di Achille)¹¹⁵. La prima poesia, di sette ottave, sovrappone chiaramente Cartagine a Pietroburgo; il titolo presenta una vera e propria ridenominazione, in base alla quale Venclova trasferisce a Pietroburgo le parole di Catone per Cartagine: «Речь заводит трава, / рассыпается в прах / гравий, - все, как Катон обещал» (Il linguaggio rimuove l'erba, / si frantuma in polvere / il pietrisco – tutto, come promesso da Catone). Nella seconda Venclova si rivolge a Brodskij: «Ты удаляешься. Простор. / Ты чужестранец в нём – мидиец? Грек ли?» (Ti allontani. La lontananza. / Sei straniero in essa – un medo? un greco?) Lo scudo di Achille, con metafora tratta da Auden¹¹⁶, vuole indicare il foglio di carta e i versi scritti su di esso.

Enea rivede Didone nel canto VI dell'*Eneide*, quando compie il viaggio nel regno dei morti, accompagnato dalla Sibilla, per incontrare il padre che gli predice il futuro e tutta la storia di Roma, fino al periodo di Augusto. Questo viaggio nel regno dei morti collega la Didone di Virgilio a quella di Dante, il cui intertesto è tra i principali della poetica brodskiana. Dante, nel V canto dell'*Inferno*, colloca Didone nella schiera degli amanti: Didone ha peccato di lussuria e ha tradito la memoria del primo marito Sicheo, e non importa che ciò sia avvenuto per volontà di Venere. Senza dubbio, Brodskij ha presente la figura dantesca, benché di essa non ci sia alcuna menzione nella poesia; l'intertesto è mediato da quello dell'*Eneide* di Virgilio:

Poiché lei non moriva di giusta morte, decisa
dal fato, ma anzitempo in un accesso d'ira,
Proserpina non le aveva ancora strappato di testa
il biondo fatale capello e non aveva ancora
consacrato il suo capo all'*Inferno* e allo Stige¹¹⁷.

L'accentuazione sulla tragedia legata all'amore rinnegato è, invece, alla base della *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, melodramma rappresentato per la prima volta a Napoli nel 1724. Brodskij, già nel 1969, conosce Metastasio e le sue opere, anche in virtù della sua passione per la musica e per ciò che essa significa in termini di composizione poetica¹¹⁸. Questo ci porta ai due ultimi intertesti indicati: Purcell e Anna Achmatova.

Secondo Keis Vercheil, la Didone di Virgilio è legata al ciclo di poesie di Anna Achmatova *Šipovnik cvetet* (Fiorisce la rosa selvatica)¹¹⁹, ad una sovrapposizione dei due destini. Anna Achmatova e Purcell sono, a loro volta, strettamente interconnessi nella vicenda umana e artistica di Brodskij¹²⁰. A stare alle parole di Brodskij stesso, il disco del melodramma di Purcell *Didone e Enea* è stato regalato a Iosif Brodskij da Stephen Spender, che glielo fece avere nel giugno del 1965 tramite Anna Achmatova, quando la poetessa si recò a Oxford per ricevere la laurea honoris causa. Questo stesso disco Brodskij fa suonare ai funerali della poetessa, il 5 marzo del 1966¹²¹. Brodskij afferma, inoltre, di avere più volte ascoltato l'opera di Purcell assieme a Anna Andreevna a Komarovo, ancora prima della condanna da scontare a Norenskaja. A questo proposito, ribadisce di avere spesso portato dei dischi alla poetessa per ascoltarli assieme, polemizzando con quanto scritto nelle memorie di Anatolij Najman¹²². A riprova, nella lettera che il 10 luglio 1965 Anna Achmatova scrive a Brodskij e lo ringrazia di averle consigliato di procurarsi e portarsi a casa proprio *Didone e Enea* di Purcell¹²³. Sia Vercheil che Petrušanskaja sottolineano l'inversione nell'ordine dei nomi dei due amanti: pubblicata nella raccolta *Ostanovka v pustyne* (Fermata nel deserto) a New York nel 1970 come *Ènej i Didona* (Enea e Didone), la poesia divenne quindi *Didona i Ènej* (Didone ed Enea); questa inversione sarebbe dimostrazione della maggiore importanza della figura femminile e del suo tragico destino, rispetto a quello di Enea e del legame con il melodramma di Purcell. Petrušanskaja coglie anche una sfumatura di ironia nel trattare il personaggio di Enea, creata soprattutto dalla presenza dell'aggettivo «великий» (grande); sopra, invece, si è detto come il verso iniziale richiami una poesia precedente e, inoltre, l'attributo 'grande' è abituale nelle letterature greca e latina nei confronti di eroi e personaggi storici di rilievo. In realtà, tra i colloqui a Komarovo, i funerali di Achmatova e la creazione della poesia intercorrono alcuni anni. Essi hanno stemperato l'intertesto emotivo, lasciando della musica solo il valore ritmico. Per altro, la ritmicità di lettura era fondamentale nella corretta scansione del verso classico, il che ci riporta a Virgilio quale intertesto principe. *Didona i Ènej* si può a buon diritto inserire in quello che Viktor Kullè ha definito 'epos lirico' di Brodskij¹²⁴, anche se non si tratta di una forma grande, alle quali per altro prelude.

Il classicismo, perché di esso si tratta e non di neoclassicismo, diviene parte sempre più essenziale della poetica brodskiana, innestandosi dapprima, come già scritto, nell'interesse che Brodskij ha per i metafisici inglesi e l'epoca del barocco. Siamo di fronte ad un complesso fenomeno di «trapianto culturale», secondo la terminologia introdotta da Dmitrij Lichačëv, che si verifica quando interi strati culturali vengono trapiantati in suolo russo, dove iniziano un nuovo ciclo di sviluppo¹²⁵. Barocco e classicismo divengono un unico complesso intertesto nel quale, a differenza di quanto può apparire a prima vista, il barocco è l'erede diretto del dialogismo insito nella cultura classica, in opposizione al carattere assertivo del Rinascimento e di quel neoclassicismo che si pone quale suo erede diretto.

¹¹⁴ Cfr. J. Brodsky, *Profile of Clio*, cit.

¹¹⁵ T. Venclova, *Mnogo let spustja v Karfagene* (Molti anni dopo a Cartagine), *Ščit Achillesa* (Lo scudo di Achille), in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 290-92.

¹¹⁶ Il riferimento è alla poesia del 1955 *The Shield of Achilles*.

¹¹⁷ Virgilio, *Eneide*, IV; all'inizio del canto IV l'amore di Didone per Enea è già una ferita tormentosa e irrimediabile; nel canto VI Enea, sceso nell'Ade, incontra Didone.

¹¹⁸ Ad una appassionata disamina dei legami tra la poesia di Iosif Brodskij e il mondo della musica è dedicata la monografia di E. Petrušanskaja, *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo* (Il mondo della musica in Iosif Brodskij), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2004.

¹¹⁹ Cfr. K. Verchej', *Ènej i Didona Iosifa Brodskogo* (Enea e Didone di Iosif Brodskij), in L. Losev (a cura di), *Poëtika Brodskogo* (La poetica di Brodskij), Èrmitaž, Tenafly 1986, pp. 121-31.

¹²⁰ E. Petrušanskaja, nella monografia citata, dedica il cap. II della parte IV, pp. 127-40, alla disamina dei rapporti tra Purcell e Brodskij, focalizzando lo studio sul ruolo della musica; tale capitolo è stato in precedenza pubblicato in stesura ridotta in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 73-9.

¹²¹ J. Brodsky, *Remember Her*, in "Times Literary Supplement", 22 September 1995, p. 19.

¹²² Cfr. A. Najman, *Rasskazy o Anne Achmatovoj* (Racconti su Anna Achmatova), Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1989.

¹²³ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 263.

¹²⁴ Cfr. V. Kullè, *Iosif Brodskij: novaja Odisseja*, cit., p. 290; Id., *Poëtičeskij dnevnik Iosifa Brodskogo 1961 goda* (Il diario poetico del 1961 di Iosif Brodskij), in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, cit., pp. 80-87.

¹²⁵ Anche V. Kullè richiama la terminologia lichačëviana, ma solamente in relazione al barocco.

Post aetatem nostram

Iosif Brodskij scrive questo poema nel 1970, due anni prima di essere costretto a lasciare per sempre la Russia. Nel gennaio 1969 Brodskij è a Jalta e scrive il poema *Posvjščajetsja Jalte* (Dedicato a Jalta); a ottobre è a Koktebel' e a novembre a Odessa; dopo un breve soggiorno a Mosca a dicembre, quando regala a Evgenij Rejn la poesia *Didona i Ènej* per il suo compleanno, a gennaio 1970 è nuovamente a Jalta, dove porta a termine il ciclo *Post aetatem nostram*; nel 1970 a New York, per i tipi della casa editrice Čechov, esce la raccolta *Ostanovka v pustyne. Stichotvorenija i poëmy* (Fermata nel deserto. Poesie e poemi). È, quindi, lecito supporre che il paesaggio presente nel ciclo riecheggi quello della regione di Jalta o, più in generale, della Crimea: «l'unica possibile approssimazione al mondo greco» per la cultura russa, come egli stesso ha scritto e come si è già osservato.

In questo periodo Brodskij è già tornato dal confino al Nord, dove ha scontato la condanna inflittagli, ma le persecuzioni nei suoi confronti continuano. Il titolo che egli sceglie di dare a questi versi è, dunque, una spia autobiografica ben precisa: *Post aetatem nostram* (Dopo di noi); benché in latino anche nella versione originale, queste parole raccolgono in sé una possibile duplice valenza, positiva e negativa al contempo: «dopo di noi» inizierà un'era di giustizia e prosperità, «dopo di noi» inizierà un'era di barbarie. Brodskij ancora non è certo di quale possa essere la risposta; nonostante il processo e la condanna, nonostante le delusioni sentimentali, nonostante i gravi problemi che lui e i genitori hanno dovuto affrontare, il poeta trentenne ha ancora delle aspettative, delle speranze e delle attese in ciò che potrà essere. Perché, chi sono questi 'noi', se non «coloro che il tempo rimuove»?¹²⁶.

La poesia è dedicata a Andrej Sergeev, amico e traduttore di quasi tutti quei poeti in lingua inglese che Brodskij ha amato tanto. Egli conosce Sergeev nel gennaio del 1964, alla vigilia della partenza da Mosca per far ritorno a Leningrado. Durante il Natale del 1963 Brodskij si è recato a Mosca, dove è stato ricoverato nell'ospedale psichiatrico Kaščenko, per una verifica della sua integrità mentale. Per inciso, se la diagnosi fosse stata negativa, l'insanità mentale gli

avrebbe forse evitato il successivo arresto. Il rapporto con Sergeev si consolida al ritorno dal confino, quando alla fine di settembre 1965 si reca a Mosca e vive a casa sua. In tale occasione, gli porta alcune sue poesie per la pubblicazione e Sergeev, dopo averle lette, afferma che gli ricordano molto Auden. Brodskij non conosce ancora la poesia di Auden ma, dopo aver sentito che i suoi versi la richiamano alla memoria, si avvicina ad essa e sarà per lui l'inizio di un'ammirazione senza fine, di un ininterrotto dialogo poetico¹²⁷. Cosa si debba intendere in tal senso, ce lo scrive Brodskij stesso, definendo come l'interlocutore, l'uditorio di ogni poeta è prima di tutto e sopra tutto composto dai poeti che lo hanno preceduto, che gli hanno dato la lingua e le forme della poesia:

Reciprocità o non reciprocità, non vedo motivo per cui tu [Orazio], così bravo nell'arruffare i miei sogni, non dovresti fare un altro passo e interferire nella mia realtà. [...] Sì, perché tutto quello che io ho scritto è, a rigore, indirizzato a te: a te personalmente e a tutti gli altri del tuo gruppo [Ovidio, Propertio, Virgilio]. Perché quando si scrivono versi, l'uditorio più immediato non sono i propri contemporanei – o i posteri, figuriamoci – bensì i predecessori. Quelli che ci hanno dato una lingua, quelli che ci hanno dato certe forme. Francamente, tu lo sai molto meglio di me. Chi scrisse quegli asclepiadei, quei saffici, quegli esametri e alcaici, e chi erano i loro destinatari? Cesare? Mecenate? Rufo? Varo? Le varie Lidie e Glicerie? Ne sapevano tanto, loro, di trochei e dattili! E quanto gliene importava! E tu non pensavi neanche a me, certo. No, ti rivolgevi ad Asclepiade, ad Alceo e a Saffo, addirittura a Omero. Da loro volevi essere apprezzato, prima di tutto. [...] Mentre i tuoi Greci dilette sono proprio lì, nella tua testa e nel tuo cuore, perché di sicuro li conoscevi a memoria. Erano loro il tuo vero uditorio, il migliore di tutti, perché potevi convocarli in qualsiasi momento¹²⁸.

Bisogna anche ricordare che, nel 1966, Brodskij scrive *Stichi na butylke; podarenyje Andreju Sergeevu* (Versi sulla bottiglia, donati a Andrej Sergeev), dove le citazioni dalla letteratura latina sono evidenti¹²⁹. Se è vero che sono state le traduzioni di Sergeev che hanno fatto sì che Brodskij si accostasse, tra gli altri, ai versi di Auden e Frost, il debito nei confronti di Sergeev è grande, di un incolmabile ordine di grandezza: lo ha aiutato a trovare il suo vero uditorio, a trovare colui i cui versi egli aveva nella mente e nel cuore. Parafrasando

Anna Achmatova che alle parole di Nadežda Mandel'stam, che si dichiarava felice di invecchiare e di approssimarsi a quella morte che le avrebbe permesso di essere finalmente vicino a Osip, rispondeva che, no, accanto a Osip ci sarebbe stata lei, Anna, perché accanto al poeta si trova sempre e solo un altro poeta, è bello supporre che Iosif si trovi accanto a Wystan, libero di dialogare con lui e con quelli che lo hanno preceduto, perché il ritmo della poesia si fa strada e supera ogni barriera linguistica. I metri della poesia restano tali in questo mondo o nell'aldilà, e chi li usa può facilmente comunicare con gli altri poeti.

Post aetatem nostram è una composizione lunga e complessa, un poema in ben dodici parti, che molto deve alla rappresentazione drammatica. In esso sono presenti numerosi personaggi, le cui azioni l'io poetico vede e osserva; come un antico cantore di gesta epiche, sia pur modeste, sia pur neanche lontanamente confrontabili con alcuna azione gloriosa, egli ce le riporta, le fa vivere davanti agli occhi del lettore; queste azioni sono numerose e già questo autorizza a parlare di epica; egli dà voce a quanto accade, poiché tutto è riportato al tempo presente e, come tale, sembra scorrere davanti al lettore nell'attimo stesso del suo svolgersi; i personaggi agiscono ma non hanno parole, esse sono appannaggio del poeta. Per Brodskij la lingua è la poesia e viceversa, e la sua poesia si sviluppa secondo la logica immanente dell'armonia linguistica. Brodskij colloca la lingua al vertice della sua personale cosmologia, al vertice della sua personale narrazione del mondo. La lingua del poeta non si estende su categorie successive quali passato presente futuro, tesi antitesi e sintesi; essa narra il mondo, perché ne è l'espressione e la creatrice¹³⁰. La parola del poeta travalica la storia; la sua durata non può essere misurata in termini di anni, di secoli o di millenni; essa è parente prossima della geografia, con la quale deve fare i conti in modo ben maggiore che non con quella «narrazione dal punto di vista del vincitore», che è la storia.

Non c'è luogo in cui il tempo crolli così facilmente come nella nostra testa. Ecco perché ci piace pensare alla storia; e ci piace molto, non è vero? Se ho ragione circa le possibili scelte della natura [la natura non ha molte scelte N.d.A.], la storia è come circondarsi di specchi, come vivere in un bordello.

Duemila anni – di che cosa? Chi li conta, Flacco, e con quale criterio? Non certo in termini di metrica. I tetrametri sono tetrametri, in ogni epoca e in ogni paese. Siano in greco, latino,

russo o inglese. E così i dattili, così gli anapesti. Eccetera. E allora, duemila anni, in che senso? Quando si guarda al tempo che crolla, il nostro mestiere, temo, batte la storia e sa invece, parecchio, di geografia. Ciò che Euterpe e Urania hanno in comune è che tutte e due sono più anziane di Clío¹³¹.

La memoria, il ricordo di ciò che è stato, scelta sempre e in ogni caso selettiva e opinabile, è per Brodskij legata soprattutto ai luoghi e a ciò che essi hanno fissato nella mente, è a questo che vengono date le parole. La poesia non ha tempo, non ha storia, se non altro non ha quel tempo e quella storia che noi siamo abituati ad affrontare, non ha il misero computo degli anni; la poesia si confronta e si realizza con lo spazio, dimensione metafisica del tempo. I versi forniscono voce e quindi suono al tempo che a noi sembra stia passando, e tanto più in essi sono assenti il filo narrativo e i personaggi, tanto più essi «richeggiano l'angolo da cui il tempo vede qualsiasi vicenda esistenziale». Se il tempo potesse scrivere da solo, senza l'intermediazione del poeta, parlerebbe di elementi della natura, di cose, ma non degli uomini, «al massimo delle nostre anime». Continuando questa linea brodskiana, che pertiene ad un saggio del 1995 e quindi ben più tardo rispetto alla poesia che stiamo esaminando, si può dedurre che *Post aetatem nostram*, dove il noi e i personaggi giocano invece, assieme al filo narrativo, un ruolo fondamentale, è una poesia in cui il tempo è ancora legato alla storia, ad avvenimenti che si sono succeduti, si susseguono e inevitabilmente si susseguiranno gli uni agli altri. In tal senso, è giustificata la presenza di aspettative di cui si è scritto. La presenza di aspettative non coincide, per altro, con la presenza di speranze e, viceversa, l'assenza di aspettative non coincide con il disincanto. Il poeta prende sempre maggiore consapevolezza del suo ruolo e della sostanziale atemporalità del ritmo, della rima, del verso, della poesia in quanto tale. Lo sviluppo di questa linea porterebbe ad analizzare in modo specifico il saggio che, nel 1973, Brodskij dedica alla prosa di Andrej Platonov¹³² e, per il suo tramite, alla filosofia della causa comune e della sconfitta della morte di Nikolaj Fëdorov; ma questo ci porterebbe troppo distante dai versi che qui si prendono in considerazione.

La poesia inizia con il famoso verso «Империя – страна для дураков» (L'impero è paese per gli stolti) che, per essere tra virgolette, induce in errore e può sembrare una citazione altrui. In realtà, sono le parole della folla, il che è giustificato dalla maggiore anzianità di

Euterpe, musa della poesia corale, rispetto a Clio, musa della poesia epica; ma potrebbero essere anche parole dovute all'intrusione del poeta, oppure la voce del «бродяга-грек» (greco vagabondo), il personaggio principale, che si insinua tra quelle della folla e le sovrasta sino a giungere distintamente alle orecchie del lettore.

Questo verso non può non attirare l'attenzione, per il significato molto chiaro e per il carattere assertivo: l'impero è per gli stolti e degli stolti, per coloro che hanno bisogno di una guida sicura, per coloro che non hanno la forza di affrontare il dialogo che è alla base di un ordinamento democratico; l'impero, nel suo momento di degradazione morale e mentale, acquisisce una dimensione che genera la contrapposizione poeta *versus* impero¹³³. L'immagine dell'impero quale sinonimo di Unione Sovietica tornerà pochi anni dopo nella poesia, già citata, *Kolybel'naja Treskovogo Mysa*: in essa l'impero dell'Unione Sovietica è connotato dal suo essere 'ad oriente', l'impero degli Stati Uniti dal suo essere 'ad occidente'. L'oriente, quale spazio geografico negativo, lo si è visto anche nella poesia *Ex Oriente* del 1964; una volta di più, Urania e Clio appaiono strettamente interconnesse: Brodskij utilizza Urania per dare voce e corpo, per rendere visibile Clio, per dare voce e corpo e concretezza al tempo. La poesia di Brodskij mette il lettore di fronte all'esigenza di fare i conti con il tempo.

La memoria poetica si concentra su di uno spazio, che si carica di significato metafisico. La prevalenza di uno spazio, di un luogo, determina i due versi seguenti: «Движение перекрыто по причине / приезда Императора» (Non ci si può muovere a causa / dell'arrivo dell'Imperatore). L'impossibilità di movimento è duplice: reale, la folla è eccessiva e, fatta di legionari, canzoni e grida, non lascia spazio per i movimenti; metaforica, la presenza dell'Imperatore, della guida autorevole e autoritaria, non permette alcun movimento libero. L'Imperatore è conscio di non dover suscitare curiosità, di dover essere oggetto di amore e di mistero inviolabile e tiene chiuso il palanchino; se tale mistero fosse svelato, chiunque ne potrebbe vedere la pochezza e, soprattutto, la mancanza di motivazioni reali: «Объект любви / не хочет быть объектом любопытства» (L'oggetto dell'amore / non vuole essere l'oggetto della curiosità).

La seconda strofe inizia con un'altra indicazione di luogo, le immagini sono concrete: «В пустой кофейне позади дворца / бродяга-грек с небритым инвалидом / играют в домино» (In un vuoto caffè dietro il palazzo / un greco vagabondo e un invalido

non sbarbato / giocano a domino). Il caffè è vuoto perché tutti si sono riversati sulle strade ad attendere l'arrivo dell'imperatore, solo un invalido e un greco vagabondo non sono toccati dall'evento e continuano a giocare a domino. Il caffè era pieno, come testimoniano gli «отбросы уличного света» (i rimasugli del mondo della strada); un mondo che si fa anche ora sentire all'interno, perché «отголоски ликования мирно / шевелят шторы» (echi dell'esultanza debolmente / agitano le tende). I due personaggi all'interno del caffè si sono estraniati da quanto accade sulla via, ma la loro estraneità non è totale. È inoltre opportuno sottolineare che l'imperatore giunge in un «palanchino chiuso» e che il greco e l'invalido sono all'interno di un «caffè», scelte lessicali che indicano chiaramente come l'azione si svolga in un paese orientale e il lettore è autorizzato a ritenere che si tratti di Bisanzio; ancora una volta, il luogo determina il periodo: l'Impero Romano d'Oriente. L'abitante di Iperborea ha visto crollare la sua Terza Roma¹³⁴, ma riandare alla caduta della Seconda Roma può, forse, sconfiggere la morte e permettere di ricongiungersi con i padri. L'idea della sconfitta del tempo, così come inteso e percepito dall'uomo, non può non ricordarci Velimir Chlebnikov, il suo stabilire il futuro come nuova categoria estetica, il suo convincimento dell'esistenza di una legge che governa la ripetibilità dei fatti storici e la loro sostanziale prevedibilità. Ancora una volta, si apre un altro possibile e affascinante filone di analisi: il legame dialogico tra Iosif Brodskij e il futurismo di Velimir Chlebnikov.

«Brodjaga-grek» (il greco vagabondo) è il personaggio-immagine che attraversa tutta la poesia, il personaggio che ha indubbiamente maggiore significato. Paradigma di immagini, è un vagabondo ma è anche un greco, racchiudendo in sé due componenti fondamentali. Da una parte, egli è connotato da una sostanziale sorta di moto perenne, costantemente proiettato verso l'assenza di stasi. La caratteristica rimanda facilmente all'immagine dell'esule, ma è necessario stabilire quale esule. Esiste una sorta di esilio volontario, dettato dall'ansia di ricerca, dal desiderio di stimoli sempre nuovi, dalla possibilità di trovare la verità al di fuori ed oltre i confini di un personale microcosmo. Esiste, però, anche l'esilio coatto, che si presenta con un duplice ordine di caratteristiche: il tentativo di ricreare in uno spazio altrui, e quindi estraneo, il proprio spazio di origine; la costante situazione di attrazione verso un ritorno allo spazio di origine. I due aspetti spesso coesistono e danno vita a una

perenne ipercinesi. Il personaggio è, al contempo, un greco e questo ci riporta all'importanza e al ruolo dei classici greci, della cultura antico-greca nella poetica brodskiana¹³⁵. A questo proposito, va ancora una volta ricordata la pubblicazione nel 1963 di *Èllinskie poety* (Poeti ellenici), dove compaiono tradotti in russo da V. V. Veresaev i più famosi poeti dell'antichità. Questa edizione è, all'epoca, molto famosa tra i giovani, e meno giovani, che costituiscono l'*intelligencija* degli anni Sessanta e Settanta del XX secolo ed è ipotizzabile che anche Iosif Brodskij non possa non averla letta. Ci sono, quindi, gli elementi necessari e sufficienti per ricondurre il vagabondo greco, ovvero il greco vagabondo, allo stesso Iosif Brodskij, alla sua esperienza come uomo e come poeta; per ritrovare in questo personaggio elementi autobiografici.

È ammissibile, per altro, anche un'altra ipotesi: che il greco vagabondo abbia in sé echi di Konstantinos Kavafis. Nel 1970, anno di *Post aetatem nostram*, Brodskij ha già iniziato a tradurre la lirica di Kavafis, a stare a quanto egli stesso afferma¹³⁶. Negli anni Sessanta, a Leningrado, Brodskij e Gennadij Šmakov hanno iniziato assieme ad occuparsi di traduzioni e, indipendentemente l'uno dall'altro, degli stessi autori. Tra i due, dice Brodskij, esisteva però una sostanziale differenza: Šmakov conosceva le lingue da cui traduceva, mentre lui, Brodskij, no e si affidava a traduzioni interlineari. I due si scambiavano consigli e opinioni su come tradurre i singoli poeti e i loro versi, sui risultati ottenuti da ambedue, sulla validità delle loro traduzioni. All'epoca, questa attività era per Brodskij e per Šmakov quella principale per guadagnarsi da vivere. All'inizio senza saperlo, ambedue cominciano a tradurre le poesie di Kavafis, quindi, dopo l'esilio negli USA, nel 1977, Brodskij scrive il saggio *On Cavafy's Side*¹³⁷ (Dalla parte di Kavafis), mentre Šmakov continua a tradurne le poesie¹³⁸. Ambedue hanno l'intenzione di giungere ad un effettivo lavoro comune, che rimandano ad un momento futuro, libero da impegni e necessità pressanti e contingenti. Ma, come ha scritto Brodskij: «Il futuro è, per definizione, quella cosa che costantemente si allontana»¹³⁹. Negli ultimi anni di vita, prima della morte avvenuta nel 1988, Šmakov fa vedere a Brodskij le traduzioni, affinché ne curi la corretta redazione. Brodskij termina il lavoro e, dopo la morte dell'amico, fa in modo che siano pubblicate diciannove poesie¹⁴⁰. In questo caso, si può quindi parlare di un lavoro comune.

Kavafis non è propriamente definibile un vagabondo, ma è innegabile che le sue peregrinazioni giovanili e gli anni vissuti a Costan-

tinopoli, non lo hanno mai veramente staccato da quell'Alessandria che era per lui l'ombelico del mondo, centro della cultura e ultimo avamposto contro l'avanzata dei barbari, anche se esso viveva «quella fase di declino in cui l'abitudine alla decadenza finisce per indebolire il senso stesso del rimpianto»¹⁴¹. Oltre a questo, nell'analizzare la poesia di Mandel'stam nel saggio *The Child of Civilization* (Il figlio della civiltà) del 1977, Brodskij sottolinea come la Grecia, Roma, la biblica Giudea e il Cristianesimo siano tutti presenti, pietre angolari della nostra civiltà e della sua poetica, nelle poesie di Mandel'stam, nella sua nostalgia di una cultura mondiale e che: «Se l'Occidente era Atene, negli anni Dieci di questo secolo [il XX N.d.A.] Pietroburgo era Alessandria». All'inizio si è detto che la poesia si apre in una città capitale dell'Impero, non nominata, ma identificabile in Bisanzio; la poesia terminerebbe, quindi, con il greco vagabondo che torna ad Alessandria. Se questa ipotesi si può considerare esatta, si delineano due consequenzialità: il greco vagabondo - Konstantinos Kavafis - Iosif Brodskij, Bisanzio - Alessandria - Pietroburgo. Tutti e tre, il greco vagabondo - Kavafis - Brodskij scelgono di collaborare col Fato, di assecondare Parkos, per ripugnanza a qualunque elaborazione in chiave volgarmente mitologica e per la consapevolezza che ogni scelta è essenzialmente una fuga dalla libertà¹⁴².

Il greco vagabondo ha perso e «считает драхмы» (conta le dracme), perché egli salda il debito di gioco con la propria moneta e il lettore può immaginarsi una sorta di rivolo d'argento che si riversa dalle dita unite. Il vincitore, l'invalido non sbarbato, si limita a chiedere «яйцо вкрутую и щепотку соли» (un uovo sodo e un pizzico di sale). La concretezza delle immagini brodskiane non cessa di stupire e i movimenti minimali dei due personaggi sono ben visibili all'interno del caffè.

L'azione si sposta all'interno di una spaziosa camera d'albergo, non è chiaro se ad essa si acceda dal caffè o si tratti di un altro luogo. I personaggi sono diversi, ma ancora due: «старый откупщик / рассказывает молодой гетере, / что видел Императора» (il vecchio esattore / racconta alla giovane etera / di aver visto l'Imperatore). Lui vecchio e lei giovane, il contrasto è forte ma ovvio, lei è senza dubbio anche molto bella. Il vecchio ha bisogno di attirarne l'attenzione e non trova niente di meglio che raccontarle di aver visto l'Imperatore. È la verità, così si può supporre, ma la giovane etera non gli crede e ride forte; ha ragione a non credere, poiché l'Imperatore si muove in un palanchino chiuso e, quindi, come mai

è possibile vederlo? Ma non importa, le parole, il riso «Таковы / прелюдии у них к любовным играм» (Tali sono / i loro preludi ai giochi d'amore). Sarebbe interessante anche seguire il percorso intertestuale per cui, nell'antichità, le etere erano le uniche donne ammesse al simposio, le uniche che in tal senso potevano direttamente partecipare e delle parole pronunciate e delle azioni compiute durante il simposio che, quale spazio-tempo, era in tal senso non scevro da connotati di ritualità. La figura dell'etera è anche in *Pis'ma rimskomu drugu*.

La seconda parte ha un titolo, la scena ha un ambientazione precisa *Дворец* (Il palazzo); si fa sempre più chiaro il legame con il genere drammatico o, per usare ancora una volta le parole di Brodskij stesso, con la «poesia narrativa», nel senso che racconta una storia, però il mezzo di trasporto di questa storia è il dialogo tra l'autore, forse il poeta stesso, e il suo lettore «ed è il mezzo di trasporto a definire un genere»¹⁴³. 'Palazzo' è un'ambientazione un po' vaga e allora il poeta restringe il campo: siamo nel giardino interno e le due immagini che aprono la strofe richiamano, prolungandone l'esistenza, i due personaggi che abbiamo appena lasciato: «Изваянные в мраморе сатир / и нимфа смотрят в глубину бассейна» (Scolpiti nel marmo, il satiro / e la ninfa guardano nel profondo della piscina). Nel Letnij sad a Pietroburgo c'è un gruppo marmoreo di Paolo Tricorni, che raffigura un satiro e una ninfa.

La scena vagamente erotica viene bruscamente interrotta dalla presenza del governatore, che ha organizzato una festa per il sovrano del luogo. Ma la festa, e forse anche la carriera del governatore, è rovinata da un evento tanto inatteso, quanto dal vago sentore di presagio: tre colombelle sono rimaste intrappolate nell'impasto della torta; hanno provato a salvarsi, ma senza successo: «(в момент разделки пирога взлетевших, / но тотчас же попадавших на стол)» [(al momento dell'impasto si sono alzate in volo, / ma subito sono ricadute sul tavolo)].

Nella strofe seguente, il sovrano è a terra e si contorce, cercando di liberarsi, sotto il ginocchio del governatore; l'attenzione è accentrata su questo ginocchio e sui particolari che lo contraddistinguono: «ПОД МОЩНЫМ, ЖИЛИСТЫМ КОЛЕНОМ» (sotto il ginocchio possente, rigonfio di vene). Le vene rigonfie, messe in evidenza, danno l'idea dello sforzo che il governatore compie per tenere a terra il sovrano. La fragranza delle rose anebbia le pareti, è talmente intensa da farle scomparire in una nebbia; forse sono le rose i cui petali ricoprono

lo specchio della piscina, o forse altre rose, ma possiamo sentire con l'olfatto un profumo talmente forte da essere insostenibile. Questa azione di lesa maestà ha dei testimoni, ma essi sono statue, sculture umane e non di marmo che rimandano alle due con cui si è aperta la prima strofe: «Слуги безучастно / глядят перед собой, как изваянья. / Но в гладком камне отраженья нет» (I servi indifferenti / guardano innanzi a sé, come statue. / Non c'è riflesso nella pietra levigata). I servi sono indifferenti, abituati a non vedere e non sentire; governatore e sovrano sono ambedue dei padroni, l'azione non riguarda loro, i servi, testimoni invisibili. La nota più forte di questa scena è il silenzio: né una parola viene detta, né un rumore viene udito; solo la vista e l'olfatto sono impegnati allo spasimo.

Non devono restare testimoni che potrebbero parlare e, quindi, il corpo, avvolto in un sacco, del cuoco che ha preparato l'impasto viene buttato nel fiume da due schiavi; il silenzio irreal e innaturale è rotto dai loro passi: «Шуршит щебёнка» (Fruscia il pietrisco). Ma ci sono altri due testimoni a quanto sta accadendo, due testimoni muti e non visti: «В неверном свете северной луны, / свернувшись у трубы дворцовой кухни, бродяга-грек в обнимку с кошкой смотрят» (Nella luce ingannevole della luna del nord, / acciambellati vicino al camino della cucina del palazzo, / il greco vagabondo e la gatta, abbracciati, guardano). La luce della luna è ingannevole, protegge la presenza del greco e della gatta, abbracciati in una comune situazione di senza dimora, acciambellati vicino al tubo della cucina per sentirne il calore. L'uomo tiene chiuse le fauci dell'animale, per impedirgli di miagolare e conservare così il segreto della loro presenza. Forse, in queste immagini, giocano un ruolo anche elementi autobiografici: Brodskij conosce bene l'irrealtà che nasce dalla luce della luna al nord, conosce la luce che la luna ha a Leningrado / Pietroburgo e quella che ha nel piccolo villaggio di Norenskaja, dove ha vissuto al confino coatto, con obbligo di lavoro, dal marzo del 1964 al settembre del 1965; Brodskij ama i gatti, ne ha avuti molti e sono numerose le foto che lo ritraggono con loro, sia ancora a Leningrado sia poi a New York. L'aggettivo «северный» (settentrionale, nordico) contraddice l'ipotesi dell'Impero Romano d'Oriente; al contrario, esso crea un'immagine spaziale composita: l'Impero Romano e Bisanzio, l'Impero Orientale Sovietico e Mosca, il Nord e Pietroburgo, riuniti a creare il mitologema dell'Impero quale idea.

Nella terza parte Urania ci porta all'interno di una bottega di barbiere, una bottega di Alessandria o di Istanbul / Bisanzio, se

accettiamo l'ipotesi che il greco vagabondo ricordi Konstantinos Kavafis. Il tempo rimane ovviamente imprecisato; il momento storico individuato non è importante, Clio è la musa del tempo e non della nostra povera e misera scienza della storia¹⁴⁴; ben individuato è lo spazio della storia: l'impero, qualunque esso sia.

Ancora una volta, Iosif Brodskij presenta una situazione con due attori: il barbiere e il cliente. Il barbiere è distratto, infelice per l'abbandono del giovane amante e «глядится молча в зеркало» (si guarda in silenzio allo specchio), dimentico della testa insaponata del cliente. Ancora una volta è una scena silenziosa, non ci sono parole, se non quelle nella mente del barbiere che l'io poetico riporta: «Наверно, мальчик больше не вернётся» (È probabile, che il ragazzo non torni mai più).

Lo specchio ci rimanda, ancora una volta, all'interpretazione brodskiana della poetica di Frost; *Post aetatem nostram* rappresenta un crocevia di incontro tra Kavafis, Frost e Brodskij. Lo specchio collega la prima strofe alla seconda, dove esso si trasforma nei sogni «чисто греческие» (assolutamente greci) del cliente, popolati di dei, suonatori di citara, lotte nei ginnasi e dell'acre odore del sudore che «щекочет ноздри» (sollecita le narici). L'uno vede i propri pensieri nello specchio, l'altro nello spazio onirico; ambedue gli spazi sono abitati da personaggi maschili, il cui richiamo sessuale è sottolineato dall'odore forte del sudore. Occhi e olfatto sono sollecitati in modo concreto dalle immagini così palpabili, dai contorni netti. Il silenzio degli attori è in realtà denso di parole e parla al lettore.

Come le due colombe nella prima strofe della seconda parte, la scena è in qualche modo interrotta da una «большая муха» (grande mosca), che si stacca dal soffitto, compie un giro e si posa sulla guancia insaponata del cliente, un mare di schiuma entro il quale annega. L'elemento greco fa sentire la sua determinante influenza e determina il lungo paragone che segue e che appare quasi inopportuno, eccessivo: «как бедные пельтасты Ксенофонта / в снегах армянских» (come i poveri peltasti di Senofonte / sulle nevi armene); la grossa mosca striscia tra le depressioni, le protuberanze e le gole del volto e cerca di raggiungere la punta del naso, «минуя жерло рта» (evitando il cratere della bocca). Il volto insaponato non è altro che una metamorfosi delle montagne d'Armenia, fatali ai poveri fanti greci.

Ancora una volta abbiamo a che fare con quell'ellenismo, in questo caso più che dichiarato, che serpeggia alla base della poetica

brodskiana. Il poeta cita l'*Anabasi*, cioè la 'marcia verso l'interno', dove Senofonte descrive la ritirata dei diecimila mercenari greci, sopravvissuti dopo la battaglia di Cunassa e la morte di Ciro il Giovane nel 401 a.C. La ritirata avvenne in paesaggi sconosciuti, in condizioni climatiche avverse, senza cibo e incalzati dai nemici. È noto come i sette libri dell'*Anabasi* presentino il racconto, fatto da Senofonte ma in terza persona, della rivolta di Ciro di Persia, della sconfitta a Cunassa e della ritirata dei mercenari greci, che occupa la parte principale dell'opera. L'attenzione, con cui Senofonte narra anche i più piccoli particolari degli eventi, acquisisce un'ulteriore accentuazione nella descrizione dei paesaggi attraversati nella lunga marcia. Quello che qui preme di mettere in rilievo è, però, la ripetuta contrapposizione che nell'*Anabasi* pone i 'greci' in contrasto con i 'barbari'; dove i 'greci' sono ovviamente Senofonte e i suoi compagni: opliti, frombolieri, fanti, gimneti, arcieri, cavalieri, peltasti, strateghi e locaghi; dove i 'barbari' sono gli avversari e le popolazioni i cui territori vengono attraversati. Il paragone di Brodskij fa, probabilmente, riferimento al libro terzo, al dialogo tra Senofonte e Chirisofe e alla coraggiosa e positiva decisione di Senofonte di conquistare la vetta del colle, già in mano degli avversari: «Allora i barbari volsero le spalle e fuggirono, ciascuno dove poté. I Greci invece tennero il controllo della cima». Altro riferimento è sempre al libro terzo e alla decisione della via da seguire per la ritirata verso casa:

Apprese tali notizie, gli strateghi tennero da parte i prigionieri che asserivano di conoscere questa o quella via, ma non lasciarono trapelar niente sulle loro intenzioni circa la direzione da tenere. Giudicarono comunque inevitabile puntare, attraverso le montagne, verso le terre dei Carduchi: una volta superate, sarebbero giunti, a detta dei prigionieri, in Armenia, la regione governata da Oronta, grande e prospera. Da qui, sostenevano, era facile prendere qualsiasi direzione si volesse¹⁴⁵.

Nel 1970, Brodskij ha dunque letto l'*Anabasi* e il suo dialogo ininterrotto con la cultura antico-greca, che per lui trova la sua massima e vera espressione solo nella letteratura e principalmente nella poesia, dimostra già radici e interlocutori che oltrepassano la mediazione della poetica acmeista e principalmente di Mandel'stam.

Altra osservazione, la mosca il cui procedere sul volto insaponato dell'uomo crea il paragone con i poveri peltasti di Senofonte sulle nevi delle montagne armene, è il traguardo ultimo della realtà

poetica, esempio della constatazione che: «L'uomo è ciò che legge, e tanto più un poeta»; che «l'arte è una forma alternativa di esistenza, anche se in questa proposizione l'accento cade sulla parola "esistenza", dal momento che il processo creativo non è una fuga dalla realtà né una sublimazione della realtà stessa»¹⁴⁶.

Ci troviamo di fronte al fenomeno della metamorfosi poetica, non ad una semplice sia pur perfettamente riuscita figura retorica. Tutto e tutti siamo composti della medesima materia; l'unica differenza è che le componenti di questa materia si combinano in proporzioni diverse. Donna, albero, fiore, cigno, mosca, peltaste, l'elenco è ovviamente sterminato, sono metamorfosi della medesima materia, le cui componenti sono diversamente rimescolate. La lingua del poeta è in grado di dare concretezza, di fornire espressione, a queste metamorfosi¹⁴⁷.

La metamorfosi è bruscamente interrotta dal cliente ovviamente greco del barbiere, che si sveglia e «открывает страшный чёрный глаз» (apre lo spaventoso occhio nero), spaventando la grossa mosca e facendola volare via. L'unico occhio che si spalanca ci ricorda Polifemo, il ciclope semidio.

La parte successiva, la IV, ci fa permanere all'interno del mito greco, per mezzo di una sorprendente metamorfosi-similitudine iniziale: nella secca notte dopo la festa, «Флаг в подворотне, схожий с конской мордой, / жуёт губами воздух» (La bandiera al portone, simile al muso di un destriero, / mastica l'aria con le labbra). La bandiera, mossa da un soffio di aria, stupefacente in una notte definita all'inizio del primo verso «сухая» (secca), si protende in avanti, diviene il muso di un destriero teso nella corsa o forse solo nell'annusare questa aria; il destriero è a guardia della città, novello minotauro: «Лабиринт / пустынных улиц залит лунным светом: / чудовище, должно быть, крепко спит» (Il labirinto / delle strade vuote è inondato della luce della luna: / il mostro deve dormire profondamente). La bandiera-destriero subisce un'ulteriore metamorfosi associativa e diviene il minotauro, il mostro metà uomo e metà animale messo a guardia del labirinto.

La strofe seguente si addentra nel labirinto; ci allontaniamo dal palazzo, il numero delle statue diminuisce, gli stucchi scompaiono¹⁴⁸ e solo le pareti permettono di conservare la calma della notte. Il silenzio è profondo: «Звук собственных шагов вполне зловец / и в то же время беззащитен» (Sinistro è il suono dei propri passi / e inerme al contempo) e questa profondità attribuisce un

duplice significato al suono dei passi, quasi fosse un ossimoro, di un personaggio che si comprende esserci, ma che non agisce né si rivela. Questa parte IV è caratterizzata dall'assenza di persone, dal numero esiguo di animali, le cose dominano la scena e danno vita a situazioni in continua mutazione. L'aria impregnata dell'odore del pesce, ben diverso dall'acuto profumo delle rose nel palazzo, annuncia la fine dell'abitato, non ci sono più case, ma c'è evidentemente il mare, anche se il poeta non lo esplicita in altro modo se non tramite l'olfatto. Una città di mare, ad Oriente, dove l'Imperatore viaggia in un palanchino chiuso e un greco vagabondo si sposta da un luogo all'altro. Il mare è un confine, un orizzonte, un segno orizzontale che richiama la scrittura bistrofedica, un *limen* terrestre oltre il quale si apre l'infinito. L'acqua influenza le cose, le attira nel proprio campo semantico, domina oggetti e animali; la strada lunare «струится дальше» (scorre avanti), attraversata da una nera feluca, «словно кошка» (sembra una gatta), senza dubbio è una feluca che, ecco l'elemento dubitativo, è anche una gatta; la strada lunare svanisce nelle tenebre e fa comprendere «что дальше, собственно, идти не стоит» (che, in sostanza, non merita andare avanti). Da sottolineare come Brodskij scelga sostantivi di genere femminile, quasi a facilitarne la possibile metamorfosi: «вода» (acqua), «улица» (strada), «фелука» (feluca), «кошка» (gatta).

Il lungo poema *Post aetatem nostram* vede il prevalere delle immagini e degli odori sui suoni; è un poema del silenzio che parla.

Il personaggio del citaredo, il poeta quindi, il cantore, compare per la seconda volta con un comportamento di intrusione sociale: per le strade è affissa una «Послание к властителям» (Missiva ai potenti), opera di questo «известный, / известный местный кифаред» (famoso, / famoso citaredo locale), che interviene coraggiosamente contro l'invito dell'Imperatore ad abbandonare le monete di rame.

Al tempo già del terzo consolato di Vespasiano, eletto imperatore nel 69 d.C. e primo della dinastia dei Flavi, dopo la conquista di quasi tutta la Giudea, monete dell'Impero venivano coniate in diverse zecche: Roma, Tarraco, Lione, Bisanzio, Samosata e Alessandria. Oltre a monete d'oro, argento, bronzo, comparve anche l'asse, una moneta di rame che valeva 1/4 di sesterzio, e quindi 1/16 di denario d'argento e 1/400 di aureo d'oro. Al tempo della morte di Vespasiano, e quindi al tempo della grande eruzione del Vesuvio, con quattro assi una famiglia poteva vivere un'intera giornata. La

possibile citazione di queste monete è avvalorata sia dal loro essere coniate anche in città dell'Impero diverse da Roma; sia dal loro basso valore, che ne giustifica la soppressione in un momento storico successivo; sia dal fatto che non sono stati per l'appunto ritrovati assi con quella tipologia; sia dal legame nascosto con l'eruzione del Vesuvio, citata qualche strofe più avanti. Oltre a questo, in quegli anni in URSS circolavano diverse monete di rame, sottomultipli del rublo e di valore limitato, in tal senso, è quindi presente anche un richiamo autobiografico¹⁴⁹.

La scelta narrativa continua ad essere quella dominante, pur essendo questa una composizione indubabilmente poetica, come ricorda la notazione intrusiva, posta tra parentesi rotonde: «(на следующей строчке)» [(al verso seguente)]. La notazione ha tono vagamente ironico e sembra rimandare alla possibile spiegazione in dettaglio di questo appello ad un verso che leggeremo. E, in effetti, la strofe che segue si apre con un personaggio corale, la folla, che gesticola. Il coro viene, quindi, scisso nelle sue componenti: «Юнцы, / седые старцы, зрелые мужчины / и знающие грамоте гетеры» (Giovani, / vecchi canuti, uomini maturi / ed etere che sanno leggere e scrivere). Tutte le componenti sono un coro unisono, le cui parole sono riportate come un vero e proprio discorso diretto, tra virgolette, come già sottolineato per il verso che apre il poema: «такого прежде не было» (questo, prima, non succedeva). Ma il coro, per il suo essere un personaggio multiplo, è dispensato dal definire cosa fosse 'questo': «мужества или холуйства» (coraggio o servilismo). L'indeterminatezza della voce corale facilita il protrarsi di una sfumatura ironica; le due possibili definizioni di «questo» sono, in realtà, in antitesi tra loro. La posizione delle etere nella civiltà antica viene finalmente esplicitata.

I due primi versi della strofe seguente sembrano voler operare un brusco cambiamento e il tono sembra farsi più meditativo e solenne, perché il soggetto stesso della riflessione poetica diviene la poesia: «Поэзия, должно быть, состоит, / в отсутствии отчётливой границы» (Forse, la poesia consiste / nell'assenza di confini precisi). Le due immagini che seguono, a loro volta, marciano tale impressione, perché rimandano ad un incredibile orizzonte azzurro, che richiama nuovamente l'orizzonte pietroburghese definito dalla presenza dell'acqua, e al mormorio della risacca. L'acqua e il mare dominano, riportandoci al termine della terza parte, dove una feluca / gatta attraversa la strada lunare priva della possibilità di avanzare.

Già il quarto verso, però, ci preannuncia un'immagine, un paragone, che è in netto contrasto con l'elemento liquido: «Пастянувшись, / как ящерица в марте, на сухом / горячем камне, голый человек / лущит ворованный миндаль» (Disteso, / come una lucertola di marzo, sull'arida / pietra che scotta, un uomo nudo / sguscia la mandorla rubata). L'uomo-lucertola se ne sta disteso su di una pietra caldissima di sole e all'elemento liquido si contrappone l'elemento secco ed arido, ad un orizzonte incredibilmente azzurro che dà un'impressione di dolcezza si contrappone una pietra che scotta ed evoca sole bruciante e luce violenta.

Mentre due schiavi, incatenati assieme, ridono e si sforzano di fare il bagno pur così incatenati, l'uomo nudo che sguscia la mandorla rubata rivela se stesso: «Невероятно жарко; / и грек сползает с камня» (Il caldo è incredibile; / e il greco striscia giù dalla pietra). Il personaggio del greco vagabondo riappare, è lui l'uomo nudo, disteso come una lucertola al sole; i suoi occhi sono stravolti dal caldo incredibile, ma anche da ciò che è accaduto sotto gli occhi suoi e della gatta nella notte precedente. Questi occhi stralunati sono paragonati a due dracme d'argento, con l'immagine dei nuovi dioscuri. L'immagine dei due schiavi, incatenati assieme, si è impressa nella retina del greco vagabondo e ha creato la metamorfosi.

Per quale ragione Brodskij cita il mito dei Dioscuri? Prima di tutto, perché il tratto caratterizzante e decisivo per l'esistenza di Castore e Polideuce è il loro partecipare ad ogni impresa assieme, senza mai separarsi. Polideuce figlio di Leda e Zeus, Castore figlio di Leda e Tindareo, erano Gemelli, poiché la loro madre nello stesso giorno era giaciuta con Zeus, con le sembianze di cigno, e con il marito. Polideuce era immortale, in quanto figlio di un dio, Castore era invece mortale. Polideuce era il miglior pugile dei suoi tempi e le cicatrici sul volto, dovute al pugilato, permettevano di distinguerlo dal gemello Castore, famoso come guerriero e domatore di cavalli. Il loro attaccamento reciproco era tale che, dopo lo scontro sul monte Taigeto nei pressi di Messene, quando Castore venne ucciso per mano di Ida, Polideuce pregò Zeus con queste parole: «Padre, non permettere che io sopravviva a mio fratello». Zeus, allora, concesse che essi trascorressero a turno un giorno in cielo e un giorno sotto terra, a Terapne. Inoltre, quale ricompensa per il loro amore fraterno, ne pose l'immagine tra le stelle come costellazione dei Gemelli¹⁵⁰. Essi erano l'orgoglio di Sparta e questo li collega alla citazione dall'*Anabasi*; inoltre, i Dioscuri parteciparono alla spedi-

zione degli Argonauti e alla sfida lanciata da Eracle: dopo molte ore di fatica, quando a vogare erano rimasti solo Eracle, Giasone e i Dioscuri, Polideuce vide che le forze di Castore cominciavano a venir meno e, per indurlo a desistere, imbarcò il proprio remo; la citazione del mito degli Argonauti si ritrova alcune strofe più avanti. Importante che la fatica di questa gara fosse in qualche modo alleviata e supportata dalla lira di Orfeo, il capostipite dei poeti, la cui metamorfosi è il suonatore di citara che compare in *Post aetatem nostram*¹⁵¹. Non è da sottovalutare anche il fatto che i Dioscuri erano fratelli della bellissima Elena, andata sposa a Menelao solo dopo la loro morte, poiché essi volevano invece maritarla a Menestao di Atene. Questo ci rimanda a Ovidio, *Heroides*, e a Esiodo, *Catalogo delle donne*; il ruolo della poesia di Ovidio, soprattutto delle *Metamorfosi*, e della *Teogonia* di Esiodo nella formazione della poetica brodskiana è indubitabile¹⁵².

Una notazione: a Pietroburgo sono famosissime le statue di Castore e Polluce, nell'atto di trattenerne i cavalli, che adornano la facciata del Maneggio sulla piazza dei Decabristi; l'edificio fu costruito su progetto di Giacomo Quarenghi e le statue, firmate e datate 1810, sono opera di Paolo Tricorni. La tradizione, basata sullo schema iconografico piuttosto raro, vuole che esse siano la copia, di misure ridotte, di quelle che si trovano nella piazza del Quirinale a Roma, che Brodskij senza dubbio ha in seguito più volte avuto agio di vedere.

Il primo verso della sesta parte ha struttura circolare; la stessa frase apre e chiude la terzina: «Акустика прекрасна!» (Un'acustica stupenda!), mettendo l'accento sul dato sonoro, sul senso dell'udito che, invece, è poco sollecitato in *Post aetatem nostram*. A cosa si riferisca la perfezione dell'acustica è chiarito, mediante una citazione, nei versi seguenti della terzina: «Строитель / не даром вшей кормил семнадцать лет / на Лемносе» (Il costruttore / non ha nutrito invano diciassette anni / i pidocchi a Lemno).

L'isola di Lemno è legata al mito delle sue donne, nel quale si riscontrano tracce del culto della poétnia, della dea madre, e di un passato storico in cui le donne sono protagoniste. Le Lemnie avevano fondato una comunità di sole donne, governata dalla regina Ipsipile, dopo aver sgozzato tutti i maschi dell'isola; costoro erano colpevoli di averle tradite con le schiave tracie, poiché il terribile odore, con il quale la dea Afrodite aveva punito le Lemnie per averla offesa, li teneva lontani dalle loro donne. Il cattivo odore e il governo

femminile scomparvero quando Giasone, sulla nave Argo assieme agli altri Argonauti, giunse all'isola e cessò da parte delle Lemnie il rifiuto totale degli uomini. Questa è l'idea che sembra essere presente nell'episodio delle Lemnie, narrato nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Ipsipile viene citata anche nelle *Metamorfosi*¹⁵³. La prima strofe di questa parte rimanda ed è strettamente collegata all'ultima della parte precedente. Giasone e i suoi compagni, non dimentichiamolo, giungono all'isola accompagnati e aiutati nelle loro fatiche dal canto di Orfeo e della sua citara.

Il luogo viene presentato per il tramite di un'azione della folla, con la quale si fonde in un tutto unico: «Толпа, / отлившаяся в форму стадиона» (La folla, / assunta la forma dello stadio); l'occhio della mente riesce a vedere con chiarezza lo stadio gremito, senza un posto libero. Lo spettacolo è la competizione tra due lottatori e l'entusiasmo della folla non è causato dall'assassinio, dalla banale è abusata sete di sangue, bensì dalle leggi del dramma, dalle leggi dell'arte che lo sport fa proprie. I due lottatori si insultano a vicenda, per trovare la ragione di mettere mano alle spade; la morte diviene l'unica logica e giusta conseguenza, le azioni dei lottatori obbediscono alle leggi del dramma messo in scena: lo stadio è un unico grande palcoscenico, dove due attori recitano per una folla che ode perfettamente le ingiurie che si scambiano e che, consapevolmente, attende l'unica logica e giusta conclusione. La parola dà origine all'azione.

La settima parte ha un titolo: *Башня* (La torre), che rimanda da subito alla pièce *Мрамор* (Marmi), datata 1982 e pubblicata per la prima volta nel 1984, quando Brodskij è già negli Stati Uniti; la pièce ha avuto, però, inizio proprio da questa poesia del ciclo *Post aetatem nostram*. Il motivo della torre-prigione e delle persone detenute in essa non per reati commessi, ma perché così deve essere affinché venga rispettata la quota percentuale che ogni società deve avere, è da subito chiarissimo.

Quale può essere il modello che guida Iosif Brodskij nella creazione di questa immagine, che diviene un vero e proprio motivo della poetica? Le *bašni* (torri) a Pietroburgo sono un'architettura piuttosto frequente; soprattutto dopo la prima guerra mondiale, sopra i tetti degli edifici che lo permettevano, vennero costruite molte torrette, con funzioni di avvistamento e di difesa aerea. La maggior parte di esse ha una forma ottagonale, una sorta di balconata lungo il perimetro e finestrelle sugli otto lati; la *Petrogradskaja storona*

(parte di Pietrogrado) della città ne è ricchissima, anche se proprio lì, sul tetto del n. 57 del *Bol'soj prospekt* (prospettiva Grande), si trova l'unica torretta di questo genere a forma quadrata. Esse rivelano, per altro, una sorta di somiglianza con torrette ben più antiche, che sovrastavano gli edifici, e che si trovano nella parte più antica della città, la cosiddetta *Peterburgskaja storona* (parte di Pietroburgo) famosa quella sulla *Gorodskaja Duma* (Consiglio Comunale) e quella antincendio all'angolo della *Sadovoja* (via dei Giardini) con la *Bol'saja Pod'jačeskaja* (via Grande degli Scrivani). Sotto quest'ultima si trova il posto di polizia dove Raskol'nikov, provenendo dalla *Sennaja ploščad'*, confessa l'assassinio della vecchia usuraia e della sorella di lei. È una scena dal romanzo *Delitto e castigo* di Dostoevskij: sulla *Sennaja ploščad'* (piazza del Fieno) Raskol'nikov, inchinatosi due volte, bacia la terra come primo segno di espiatione del proprio delitto.

Nel 1962, a Leningrado, venne terminata la costruzione della torre per la televisione e le trasmissioni iniziarono nel 1964. All'epoca la torre era alta ben 316 metri ed era la più alta in Europa; modellata sul tipo della famosissima Tour Eiffel, dominava tutta la città, si poteva salire ai primi due piani, ed è ipotizzabile che Brodskij possa averla avuta presente.

Particolarmente importante e significativa, per i pietroburghesi, è la torre con il pennone che è stata costruita sul bastione *Naryškin* della Fortezza di Pietro e Paolo; su questo bastione si trova, infatti, il cannone che ancora oggi spara allo scoccare di mezzogiorno.

Infine, va ricordata la *bašnja* collocata sull'edificio principale dell'Ammiraglio, sovrastata da una guglia, e terminata ancora nel 1738.

Come è facile vedere, i modelli concreti non mancano, ma il modello culturale e letterario russo è la famosissima *bašnja Vjačeslava Ivanova* (torre di Vjačeslav Ivanov), che si trova all'angolo tra *ulica Tverskaja* (via di Tver') e *ulica Tavričeskaja* (via della Tauride) al n. 35, nella cosiddetta *dom s bašnej* (casa con la torre). In questa casa, agli inizi del XX secolo, nel 1905, andò ad abitare il poeta e professore di filologia classica Vjačeslav Ivanov assieme alla moglie, la scrittrice Lidija Zinov'eva-Annibal. In questa casa, ogni mercoledì si riuniva tutta l'élite artistica della capitale. Gli ospiti della 'torre' leggevano versi sino a notte alta, spesso all'aperto, sul tetto della casa. Sembra che il poeta Aleksandr Blok abbia letto per la prima volta il poema *Neznakomka* (La sconosciuta) proprio durante una di queste notti. Le riunioni erano affollatissime, vi si potevano incontrare pratica-

mente tutti i rappresentanti della cultura, in tutte le sue espressioni: i pittori Konstantin Somov e Mstislav Dobužinskij, i poeti Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Nikolaj Gumilëv e Zinaida Gippius, c'era anche un'esordiente Anna Achmatova, gli scrittori Fëdor Sologub e Dmitrij Merežkovskij, il regista Vsevolod Mejerchol'd, il filosofo Nikolaj Berdjaev, ci capitava persino Lunačarskij. Talvolta si imitavano banchetti e libagioni e Lidija Zinov'eva-Annibal riceveva gli ospiti vestita di un peplo o di un chitone. Di ben maggior valore erano, per altro, le letture di poesie e le serate dedicate a discussioni su argomento filosofico, religioso ed estetico. Non dimentichiamo che questo periodo è stato definito *Serebrjanyj vek* (secolo d'argento), e anche *rusškoje filosofsko-religioznoe vozroždenie* (rinascita filosofico-religiosa russa). I mercoledì alla torre di Ivanov rappresentavano, forse, le riunioni più famose nella Pietroburgo dell'inizio secolo e, al contempo, le più avvolte in un'aura di mistero. La passione per la cultura ellenica di Ivanov era evidente e principalmente lo interessavano i misteri dionisiaci, famosa la monografia *Dionis i pradiosisjstvo* (Dioniso e il suo culto nell'antichità), pubblicata solo nel 1923 quando l'autore si trovava a Baku. All'epoca, questo quartiere della capitale stava diventando particolarmente importante, sia per la concentrazione di luoghi significativi per la cultura della città, basti pensare che, dall'altro lato del *Tavričeskij sad* (Giardino della Tauride), vivevano Dmitrij Merežkovskij e la moglie Zinaida Gippius; sia perché in esso veniva spostata parte della vita ufficiale e burocratica, basti pensare al restauro del *Tavričeskij dvorec* (Palazzo della Tauride), eseguito appositamente per farne la sede nel 1906 della *Gosudarstvennaja duma*. I mercoledì erano spesso rumorosi, talvolta in modo eccessivo, e una volta la polizia persino dovette intervenire e chiedere i documenti. Le memorie di Elizaveta Kuz'mina-Karaeva¹⁵⁴ sono preziose per questo periodo. Il marito, il giurista Dmitrij Kuz'min-Karaev, era legato agli ambienti artistici della capitale e, dopo il matrimonio nel 1910, anche Elizaveta vi si trovò proiettata. Essa definisce i mercoledì alla 'torre' di Ivanov «le mie università di letteratura», assieme alle riunioni del *Cech poetov* (Gilda dei poeti) di Nikolaj Gumilëv. A queste 'università' è dedicato principalmente il saggio *Poslednie rimljane* (Gli ultimi romani), che porta un titolo molto significativo. La parola «romani» rimanda con ogni probabilità a Dostoevskij, segnatamente al personaggio di Fëdor Karamazov, che va orgoglioso del proprio volto di «patrizio romano dell'epoca della decadenza», tanto che Dostoevskij lo definisce «un individuo malvagio e corrotto, e al contempo anche stupido». L'*intelligencija* pietroburghese

degli inizi del XX secolo paragonava l'impero russo all'impero romano del III secolo d.C., giunto allo stadio della propria fine, della propria autodistruzione. Non a caso L'vov-Rogačevskij utilizza l'immagine del patrizio romano di questo periodo nel proprio libro del 1919 *Novejšaja russkaja literatura* (La nuovissima letteratura russa). Poiché la gran parte del materiale, che diede poi vita a questo libro, era già stata pubblicata prima del 1913 sul "Sovremennik" (Il contemporaneo), senza dubbio la Kuz'mina-Karaeva ne era a conoscenza. Nelle memorie su Aleksandr Blok, pubblicate a Parigi dalla rivista in lingua russa dell'emigrazione "Sovremennye zapiski" (Annali contemporanei) nel 1936, essa dice della 'torre' di Ivanov: «Era la Roma dell'epoca della decadenza», e contrappone ai romani colti i barbari privi di qualunque educazione. A loro volta, con un'inversione di ruoli, la generazione precedente definiva 'vandali e barbari' proprio questi artisti, poeti e filosofi che si riunivano nella 'torre' o in un altro dei circoli della capitale. Significativa la risposta di Berdjajev:

C'è una barbarie della carne e del sangue, e c'è una barbarie dello spirito, che non viene rischiarata e affinata dalla cultura, che rinnova una cultura invecchiata, che fornisce un nuovo fluire di forze; i barbari hanno distrutto Roma, ma hanno salvato la cultura di Roma¹⁵⁵.

Quindi, in tal senso 'barbari' poteva significare sia coloro che sono privi di civiltà e di ogni formazione, sia coloro che volevano distruggere quanto era vecchio per dare spazio ad una cultura nuova. Tali erano i frequentatori della 'torre' di Ivanov, romani e barbari al contempo, consci della tradizione e proiettati verso la ricerca del nuovo, appunto per impedire la distruzione di quanto era stato, pur rinnovandolo.

Inoltre, al passaggio tra il XIX e il XX secolo, la figura del romano era stata divulgata in Russia dalla grande fortuna editoriale, oltre venti edizioni, del romanzo *Quo vadis?* di Sienkiewicz.

Curioso anche che, nella prima metà degli anni Sessanta, il n. 37 della *Tavričeskaja ulica* (via della Tauride), esattamente a fianco della *bašnja* di Ivanov, sia la redazione della rivista "Kostër" (Il fuoco), luogo dove molto spesso si ritrovano Iosif Brodskij, Evgenij Rejn, Lev Losev e Vladimir Ufjand per sapere quando e se sarebbero stati pagati per i loro contributi¹⁵⁶.

Anche la poesia di Anna Achmatova *Lotova žena* (La moglie di Lot), del 1924, presenta versi con l'immagine della torre che, al

plurale, definisce la città di Sodoma. In questi versi, Sodoma è con evidenza metafora di Leningrado.

Intertesto essenziale è quello autoreferenziale: nello stesso anno di *Post aetatem nostram*, nei mesi di marzo e aprile del 1970, Brodskij scrive il lungo poema *Razgovor s nebožitelem* (Dialogo con un abitante del cielo), dove compare per due volte l'immagine della «bašnja slov» (torre delle parole), che il poeta chiama anche «pravnučka vavilonskaja» (pronipote babilonese). È quindi evidente che nell'immagine della torre è presente ed essenziale il suo rappresentare la confusione delle lingue, la mutua incomprendibilità del genere umano, la diaspora delle genti, generate dalla volontà dell'uomo di innalzarsi nel cielo alla pari con la divinità.

Una notazione filosofica: la torre di Babele quale emblema della confusione ingenerata dai nomi dati alle cose per convenzione e non per natura è un richiamo al *Cratilo* di Platone; l'intertesto con l'opera del filosofo greco diverrà molto più evidente nei versi che Brodskij scrive negli anni Ottanta.

L'ultima notazione relativa all'immagine della 'torre' è di ordine linguistico: *bašnja*, nel vocabolario pietroburghese, può indicare anche la prigione militare, di impianto circolare, costruita nel 1828 su progetto dell'architetto Štaubert nel quartiere di *Novaja Gollandija* (Nuova Olanda). La predilezione di Brodskij per questo quartiere è cosa nota, egli stesso vi accenna più volte nelle interviste concesse e nelle conversazioni con Solomon Volkov; il fatto che questa *bašnja* fosse una prigione crea un particolarissimo e significativo elemento di intertestualità sia con questo capitolo del poema, sia con il posteriore testo teatrale¹⁵⁷.

La torre del poema, a complicare la polisemia dell'immagine, è quella municipale ed è sormontata da una guglia, particolari che sembrano riunire e la *Gorodskaja Duma* e l'*Admiral'čestvo* (Ammiragliato) e il bastione «Naryškin»; la guglia della poesia funge al contempo da: «громоотводом, маяком и местом / подъема государственного флага» (parafulmine, faro e luogo / ove issare la bandiera dello Stato). Oltre a ciò, all'interno della torre si trova la prigione, nella quale viene tenuto segregato il sei per cento della popolazione; perché così è sempre stato, a tutte le latitudini e in ogni epoca; perché così deve ineluttabilmente essere; non esistono ragioni legali, bensì l'obbedienza a una regola costante e fatale alla quale non ci si può sottrarre: «Подсчитано когда-то, что обычно - / в сатрапиях, во время фараонов, / у мусульман, в эпоху христианства - / сидело иль бывало

казнено / примерно шесть процентов населения» (Un tempo si pensava che di solito, / ai tempi dei satrapi, dei faraoni, / dei musulmani, dei cristiani, / fosse imprigionato o condannato a morte / circa il sei per cento della popolazione). L'avverbio russo «примерно» ha un duplice significato: all'incirca e esemplarmente; da un lato esso indica una quantità non ben definita, approssimativa; dall'altro esso indica una funzione di esempio; anche se questo secondo significato è forzato in questa costruzione di frase, esso è presente nella mente del lettore. L'interpretazione è duplice: la quantità dei prigionieri era costante e intorno al sei per cento della popolazione; il sei per cento della popolazione veniva a titolo di esempio, e quindi di monito per coloro che erano liberi, tenuto in prigione come segno del potere. L'avverbio russo mette in atto una metamorfosi di significato e di associazioni mentali. L'io poetico, come voce alle spalle e all'origine di questa poesia narrativa dall'amplissimo respiro, richiama i satrapi dell'antico impero persiano di Dario I, i faraoni del regno d'Egitto di quattromila anni fa, l'impero ottomano e, infine, i duemila anni che ci separano dalla nascita di Cristo. Spazio e tempo, luoghi e epoche storiche, sono collegati e messi sullo stesso piano dall'unico comune denominatore: i prigionieri, elemento necessario e sufficiente per mantenere il potere dello Stato.

Nei versi seguenti della seconda strofe, composta di ben quindici versi, il sei per cento si volge all'ironia, sorretta da una logica ferrea: sono cento anni da che il nonno dell'attuale Cesare ha riformato la giustizia e, per mezzo di una legge speciale, ha abolito la pena di morte e in tal modo ha abbassato la percentuale di ben quattro punti, benché tutti i componenti di questo restante due per cento debbano «конечно» (ovviamente) ritenersi dei condannati a vita. «Неважно, совершил ли / ты преступленье или невиновен; / закон, по сути дела, как налог. / Тогда-то и воздвигли эту Башню» (Non importa, se hai commesso / delitto o sei innocente; / la legge, in sostanza, è una tassa. / Per questo, hanno innalzato la Torre). Non si tratta di una legge che regola i delitti e le pene, siamo nel campo della finanza: i cittadini sono tenuti a versare le tasse e, tra le altre, anche una percentuale fissa di condannati a vita: lo vuole il fato e lo decide la sorte. Fato e sorte che vengono ribaditi dalla strofe finale, di cinque versi, che ci presenta un pastore al quarantatreesimo piano della torre, il cui volto sporge dalla finestrella per sorridere al cane che è venuto a trovarlo.

L'ottava parte si apre con una sestina che, fin dal primo verso, focalizza l'attenzione su di un oggetto, ma molto particolare: una fontana. La fontana assume dimensioni ben maggiori, poiché essa rappresenta un delfino «в открытом море» (in mare aperto) e l'indicazione spaziale di fatto annulla ogni confine. La fontana è asciutta, ma una sorprendente intrusione del poeta ci dimostra la ragionevolezza della situazione e il quarto verso inizia: «Вполне понятно» (Del tutto comprensibile). Da che cosa è data la comprensibile ragionevolezza? «каменная рыба / способна обойтись и без воды, / как та - без рыбы, сделанной из камня» (il pesce di pietra / può fare a meno dell'acqua, / come questa del pesce di pietra). La logica del ragionamento è inoppugnabile, non è dato pensare che la pietra abbia bisogno dell'acqua e viceversa. Tale logica, però, è violata e sovvertita se pensiamo a Pietroburgo, dove acqua e pietra si completano a vicenda.

Jurij Lotman, nel saggio *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda* (Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città)¹⁵⁸, rileva la posizione eccentrica della città, al limite dello spazio culturale, al confine con la presenza dell'acqua. L'opposizione naturale-artificiale, così attivata, comporta l'interpretazione della città come vittoria dell'intelligenza umana sugli elementi naturali, ma anche l'alterazione dell'ordine di tali elementi. In conseguenza, a Pietroburgo l'acqua e la pietra hanno ruoli sovvertiti: l'acqua è eterna, la pietra è temporanea e soggetta alla volontà dell'acqua. Mondo sovvertito, inserito in un'ampia corrente, legata alla tradizione barocca della cultura europea, esso riunisce l'eternità e un destino di distruzione. Città artificiale e ideale, priva quindi di storia, ha colmato tale assenza con un proliferare di miti. In tal senso, il mito di Pietroburgo genera a sua volta un meccanismo che si contrappone al tempo storicamente inteso.

L'associazione è avvallata dal verso, pressoché identico che Brodskij ha usato nel 1982 nella poesia *Venecianskie strofy (2)* [Strofe veneziane (2)], dedicata a Gennadij Šmakov: «этот пейзаж, способный / обойтись без меня» (questo paesaggio, capace di fare a meno di me); la pietra, l'oggetto e il *topos* di bellezza sono in grado di vivere in modo autonomo¹⁵⁹; rimane sottinteso e si deve aggiungere: sino a che l'acqua non decide di riprendere il sopravvento e ristabilire l'ordine naturale.

Il quinto verso della sestina riserva un'altra sorpresa: la fontana è il primo termine di un paragone più che inusuale; essa può fare a meno dell'acqua e viceversa, così come il verdetto della corte arbi-

trale può fare a meno del consenso, la perentorietà dei suoi giudizi basta a se stessa.

La sestina che segue sposta l'attenzione visiva, ancora una volta il senso chiamato in causa è quello della vista e riflette, quindi, un legame ancora non completamente superato con il futurismo, verso il colonnato del palazzo, verso una variopinta macchia di colore: «на мраморных ступеньках кучка смуглых / вождей в измятых пёстрых балахонах / ждёт появления своего царя» (sui gradini di marmo una combriccola di capi / dalla pelle olivastro con sgualcite vesti multicolori / attendono che compaia il loro zar). Le vesti sono ampie e multicolori, il colorito della pelle è olivastro; tutto risalta sul marmo, che è facile immaginare bianco, dei gradini. Essi attendono nel colonnato del palazzo imperiale, non sono ammessi all'interno, sono quindi i capi delle popolazioni sottomesse.

La strofe successiva è di cinque versi ed è narrativa, in essa prevalgono i verbi che indicano azioni e, quindi, la tendenza al dramma: lo zar appare, i capi si alzano e scrollano le loro lance, sorridono, abbracciano e baciano lo zar. Lo zar è imbarazzato, le ecchimosi sono sul suo corpo, ma il colorito olivastro anche della sua pelle ne attenua l'evidenza. Anche il sovrano è un orientale ed è quello stesso personaggio, che abbiamo lasciato alla fine della seconda parte, mentre si contorceva sul pavimento, costretto dalle ginocchia del governatore. Banale, meschina è la figura dello zar, non è un Cesare, non è un Imperatore.

L'ultima strofe, ancora di cinque versi, è dialogica, la caratteristica di genere drammatico viene ulteriormente sottolineata. Il greco vagabondo assiste alla scena, essa è pubblica, si svolge nel colonnato e non all'interno del palazzo; la folla deve vedere quanto accade e trarne le dovute conclusioni. Il greco vagabondo vuole comprendere e chiama a sé un giovane: «“О чём они болтают?” – “Кто, вот эти?” / “Ага”. – “Благодарят его”. – “За что?” / “За новые законы против нищих”» (“Di cosa chiacchierano?” – “Chi, quelli?” / “Ah ah”. – “Lo ringraziano”. – “Per cosa?” / “Per le nuove leggi contro i poveri”).

La nona parte, molto breve rispetto a tutte le altre e composta da tre strofe, la prima di tre versi la seconda di due e la terza di cinque, ha un titolo: *Зверинец* (Il giardino zoologico). Il titolo definisce un luogo, che viene messo in parallelo con il disordine della giungla: come nella giungla ci sono il muschio, gocce di rugiada metallica

e la liana che riveste il fiore di loto. Non è difficile discernere il significato della metafora, per cui la giungla è il luogo dove l'uomo vive ed è la sua vita stessa: «Природа имитируется с той / любовью, на которую способен, лишь человек, которому не всё / равно, где заблудиться: в чаще или / в пустыне» (Si imita la natura con quell'amore, / di cui è capace solo l'uomo al quale / non è indifferente dove perdersi: nel folto del bosco / o nel deserto). Questa scena sembra non avere alcun nesso con il resto dell'azione; è una notazione, un'occhiata a latere, una registrazione visiva di un luogo particolare: il giardino zoologico. In esso vengono tenute in gabbia le belve e le solide inferriate separano le loro gabbie dagli spettatori, per la sicurezza di questi ultimi. Ma sono veramente le belve ad essere in gabbia e non viceversa, sono in gabbia gli esseri pericolosi e non viceversa? Non a caso, il poeta sottolinea che solo colui, per il quale non è indifferente il luogo dove smarrirsi, è in grado di imitare la natura; alcuni preferiscono perdersi nel folto di un bosco e, quindi, nascondersi; altri preferiscono perdersi nello spazio infinito di un deserto.

La decima parte ha un titolo che non indica, come il precedente un luogo, bensì una carica, una funzione, la più alta nella gerarchia sociale: *Император* (Imperatore). L'occhio del poeta mette a fuoco il particolare dominante fuori della porta bianca, al di là di essa ci deve essere l'Imperatore, non può essere altrimenti, e ci conduce per mano ad osservare assieme a lui questo particolare: «Атлет-легонер в блестящих латах» (Il legionario atleta dalla scintillante corazza). Il legionario sente mormorare al di là della porta, ma non ascolta, è distratto dalla vista delle donne che passano per la strada; moltitudine di donne che le lunghe ore trascorse a fare la guardia hanno reso un'unica donna indistinta, annullando ogni differenza e distinguo.

Sulla porta si vede una grande «М» dorata, maiuscola, ma non paragonabile a quella enorme e rossa per lo sforzo: «согнувшейся за дверью над проточной / водою, дабы рассмотреть во всех / подробностях своё отражение» (dietro la porta, curva sull'acqua / che scorre a guardare i dettagli / della propria immagine riflessa). La lettera è la persona o, meglio, il ruolo pubblico che la persona ricopre ed essa è orgogliosa di sé e del proprio ruolo, vuole vedere la propria immagine riflessa nell'acqua che scorre. Novello Narciso, questa ipotesi va formulata, anche la lettera finirà per cadere nell'acqua e annegare. Anche questa immagine, come quella del bellissimo

giovinetto, è destinata a durare lo spazio di un attimo, effimera e irraggiungibile e inafferrabile, pena la sua distruzione.

La lettera «M» è una citazione del saggio *Naša osnova* (La nostra base) di Velimir Chlebnikov del 1919. Il saggio è un bilancio delle riflessioni di Chlebnikov sulla lingua, sulla riflessione per cui gli elementi fondamentali del linguaggio, i fonemi, regalano il suono alle leggi fisiche dei movimenti dei corpi. Linguaggio della ragione e cinetica logica forniscono ad ogni lettera dell'alfabeto un corrispondente modo di movimento. La lingua universale, cosmica, trascende i limiti della ragione, permettendo al contempo di ritrovare la ragione nascosta delle cose. Chlebnikov sfida e vince la maledizione di Babele e innalza nuovamente la torre della lingua universale¹⁶⁰. In *Naša osnova* Chlebnikov definisce la «M» quale divisione di una grandezza in particelle infinitamente piccole. Brodskij cita il saggio di Chlebnikov in un verso che lascia intendere come i legami con il futurismo, pur se ancora presenti, sono già velati da una evidente sfumatura ironica.

Nella mitologia classica Narciso è figlio del fiume Cefiso e della ninfa Liriope. Alla sua nascita i genitori consultarono l'indovino Tiresia per conoscerne il destino. Tiresia rispose che Narciso avrebbe avuto una lunga vita, a patto di non conoscere se stesso. Narciso, crescendo, divenne bellissimo, ma respingeva chiunque, fanciulla o fanciullo. Le fanciulle, offese si rivolsero a Nemese, la dea della vendetta, perché lo punisse per questo rifiuto. Nemese, allora, fece sì che Narciso vedesse la propria immagine riflessa nell'acqua e se ne innamorasse. Incapace di abbracciare e baciare l'immagine ingannevole, Narciso morì per il dolore¹⁶¹. Un'altra narrazione, afferma che ad intervenire sia stata Artemide, invocata da Aminio, suicidatosi per amore di Narciso, e che Narciso si sia a sua volta suicidato, trafiggendosi il petto con la spada¹⁶².

Ovidio dedica al mito di Narciso alcuni versi delle *Metamorfosi*, perché il bellissimo fanciullo fu tramutato nel fiore che da lui prese il nome:

Iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant:
nusquam corpus erat. Croceum pro corpore florem
inveniunt foliis medium cingentibus albis.

Già approntavano il rogo, le fiaccole da agitare e il feretro:
il corpo era scomparso; al posto suo scorsero un fiore,
giallo nel mezzo e tutto circondato di petali bianchi.

È opportuno privilegiare l'intertesto ovidiano per due ragioni: Brodskij cita ripetutamente Ovidio, quale poeta dall'enorme immaginazione; la presenza di Tiresia e della ninfa Eco nella narrazione ovidiana. Tiresia lo ritroveremo in una poesia di molti anni posteriore: *Teatral'noe* (Cose di teatro); la divinazione del destino di Narciso è il primo dei responsi di Tiresia, interrogato da Liripe. La ninfa Eco, nel mito di Narciso, possiede ancora un corpo, essa è:

Vocalis nymphae, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.

La ninfa canora, che non sa tacere se parli,
ma nemmeno sa parlare per prima: Eco che ripete i suoni.

Eco può ripetere solo gli ultimi suoni che sente, è il castigo per avere ingannato Giunone e averle impedito di scoprire i tradimenti di Giove con le altre ninfe. Eco si innamora follemente di Narciso e, respinta, si consuma sino a divenire solo voce:

sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:
extenuant vigiles corpus miserabile curae,
adducitque cutem macies, et in aera sucus
corpis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet silvis nulloque in monte videtur;
omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.

ma l'amore è confitto in lei e cresce col dolore del rifiuto:
un tormento incessante le estenua sino alla pietà il corpo,
la magrezza le raggrinza la pelle e tutti gli umori del corpo
si dissolvono nell'aria. Non restano che voce e ossa:
la voce esiste ancora; le ossa, dicono, si mutarono in pietre.
E da allora sta celata nei boschi, mai più è apparsa sui monti;
ma dovunque puoi sentirla: è il suono, che vive in lei.

La metamorfosi di Eco è da corpo in puro suono, il rimando alla musica e alla poesia è evidente; inoltre, la deficienza foniatrica di Eco la apparenta alla narrazione del mito di Filomela, che pure si ritrova quale possibile intertesto in una poesia più tarda.

La strofe seguente conferma questa possibile interpretazione, paragonando l'acqua che scorre e la sua opera a quella degli scultori:

«В конце концов, проточная вода / ничуть не хуже скульпторов, всё царство / изображением этим наводнивших» (In fin dei conti, l'acqua che scorre / non è peggio degli scultori, che tutto il reame / di questa immagine hanno inondato). Ancora una volta, ci troviamo di fronte al parallelo tra l'acqua e la pietra, essenziale per Pietroburgo e per la letteratura che in essa ha visto la luce e si è sviluppata; l'acqua sopravanza la pietra, l'elemento liquido è quanto meno alla pari di quello solido; anzi, in questo caso, è la pietra che si è appropriata di un'azione dell'acqua e «ha inondato» il paese con statue che rappresentano quell'immagine, la cui provvisorietà e labilità il liquido tanto bene sa rendere.

Nell'altra strofe il poeta gioca con le parole, in un introducibile *calambour* che utilizza il gergo criminale: il getto dell'acqua è trasparente e gorgoglia, sovrastato da un enorme: «Верзувий, / над ней нависнув, медлит с изверженьем» (Ve@suvio, / chino su di lei, tarda con l'eruzione). L'acqua, dunque, riesce persino a far indugiare Vesuvio, a fargli ritardare l'eruzione. Il *calambour* è indicato dal poeta stesso, che indica in nota: «Верзувий - от славянского 'верзать'»; il verbo *verzat'* è gergale e significa defecare; l'utilizzo della variante *Verzuvij* con la lettera maiuscola rimanda, ovviamente, a *Vezuvij* (Vesuvio), ribadito dall'eruzione che tarda a verificarsi. Una eruzione assimilata a una azione fisiologica? Una eruzione assimilata, per analogia, al momento dell'ejaculazione? L'ironia di Brodskij, se l'ipotesi fosse reale, avrebbe raggiunto livelli pressoché inaccessibili.

La strofe finale, di ben dodici versi, ha come motivo di fondo l'approssimarsi della fine dell'impero, già accennato nelle strofe precedenti. Il primo verso recita: «Всё вообще теперь идёт со скрипом» (Tutto, oggi, emette scricchiolii). L'uso metaforico è fuor di dubbio; si può, inoltre, notare che nella lingua parlata l'espressione ha anche significato di azione che si compie con fatica e difficoltà. Il paragone, dato nel secondo e terzo verso, ci immerge nell'epoca imperiale ed è incontrovertibile nella sua semplice chiarezza: «Империю похожа на трирему / в канале, для триремы слишком узком» (L'impero è come una trireme / in un canale, troppo stretto per lei). Se il canale è troppo stretto, i vogatori picchiano con i remi sulla terraferma e le pietre graffiano il bordo. «Нет, не сказать, чтоб мы совсем застряли!» (No, non si può dire che ci siamo incagliati!), l'impero è ancora capace di muoversi, il canale stretto non lo ha bloccato completamente, l'impero non può lasciarsi sorpassare, non lo può permettere: «Но, увы, как мало / похоже это на былою

скорость» (Ma, ahimé, quanto poco / somiglia alla velocità di un tempo!) E non bisogna rimpiangere l'epoca in cui tutto scorreva senza ostacoli¹⁶³.

L'allegoria della nave che rappresenta lo Stato è diffusa nella letteratura classica; l'esempio più celebre è forse quello di Orazio, *Carmina* I-14. Orazio, probabilmente, la riprende da Alceo di Mitilene, che la usa negli *stasiothikà* (canti di lotta civile), così come Orazio è influenzato dalla strofe alcaica. Eschilo usa l'immagine della nave nei *Sette contro Tebe*. Teocrito la riprende negli *Idilli*. Cicerone la riprende nelle *Orazioni*. Pur essendo un'immagine attestata e diffusa, essa si ritrova soprattutto nel Libro VI della *Politeia* di Platone, dove da essa si originano le immagini del capitano che raffigura il popolo, dei marinai litigiosi che raffigurano i demagoghi, del nocchiere esperto che è il filosofo. Rifacendoci a Platone, come vedremo più avanti per la poesia *Razvivaja Platona* (Sviluppando Platone), la trireme che si muove con sinistri scricchiolii per un canale troppo stretto è una allegoria dello Stato, per il quale i pericoli si sono però spostati all'esterno: essi non vengono dai litigiosi marinai bensì dallo spazio troppo angusto in cui la trireme è costretta a muoversi. Brodskij crea un'immagine geografica, spaziale, che oggettivizza le antropomorfe immagini platoniche.

L'immagine della nave va anche riferita alla poesia di Kavafis *I pòlis* (La città), dove l'uso del genitivo potrebbe essere inteso quale genitivo di luogo, caratteristico del linguaggio omerico¹⁶⁴.

Si può vedere, inoltre, una seconda citazione, più nascosta, alla poesia di Kavafis *Periménondas tús varvàrus* (In attesa dei barbari), che Brodskij all'epoca traduce in russo assieme all'amico Gennadij Šmakov: i barbari verranno, ineluttabilmente; non c'è niente da fare contro questa attesa; l'impero cadrà con la sua grande cultura, ma non serve rimpiangere ciò che è stato; ancora ci si riesce a muovere, ancora non siamo fermi, ancora l'arte parla, la letteratura parla e, quindi, i barbari per ora sono tenuti lontani dall'arte.

Alcuni anni dopo, nel 1987, Brodskij dà una propria versione in inglese, *Slave, come to my service!* (Schiavo, vieni a servirmi!) del famoso *Dialogo del pessimismo*, scritto in lingua accadica nel decimo o undicesimo secolo a.C.; Brodskij non traduce dall'originale ma, come egli stesso avverte, utilizza due redazioni interlineari. L'anno successivo, pubblica la sua versione nella raccolta *To Urania* (Per Urania). Brodskij avanza l'ipotesi per cui il *Dialogo* non sia solamente un testo filosofico, bensì anche una parodia di testo filosofico. In

ogni caso, il signore nell'ultimo dialogo vuole uccidere lo schiavo che gli ha appena detto che l'unica cosa buona al mondo è la morte, vuole che lo schiavo lo preceda. Lo schiavo gli pone questa domanda: «And does my master believe that he can survive for three days without me?» (Crede il mio signore di poter sopravvivere tre giorni senza di me?) Queste parole riecheggiano quelle che chiudono la poesia di Kavafis: «Καί τώρα τί θά γένουμε χωρίς βαρβαρους. / Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μιá κάποια λύσις» (Come faremo adesso senza i barbari? / Dopotutto, quella gente era una soluzione)¹⁶⁵.

L'undicesima parte si apre con un dettaglio sorprendente, che coinvolge prima la raffigurazione visiva del lettore e, quindi, la sua riflessione: la fiaccola si sta consumando e il fumo del lucignolo è visibile nelle tenebre. Il momento del giorno è in tal modo determinato, è notte, il buio è profondo, è la seconda notte del poema. Il particolare apre la strada ad altri particolari, a loro volta sorprendenti metamorfosi di esso: il sottile rivolo di fumo «всплывёт» (nuotando, andrà verso l'alto) verso il soffitto e, in un primo momento e nel buio, il bianco di quest'ultimo «согласна на любую форму света» (sembra una qualche forma di luce). L'io del poeta ci ha indicato il momento del giorno, adesso ci indica che l'azione si è spostata all'interno, i primi cinque versi sono descrittivi e ad alta concentrazione di informazioni. Le tenebre sono poste in contrasto con il colore bianco del soffitto; il contrasto è talmente forte, che il soffitto subisce una metamorfosi e diviene una qualche forma di luce.

Le sollecitazioni acustiche fanno, come spesso accade, da contraltare a quelle visive: fuori, all'esterno, non dimentichiamoci che i primi versi ci hanno proiettati all'interno di un'abitazione, ma ancora non sappiamo quale, si sente per tutta la notte il rumore di un forte acquazzone «азийский» (asiatico) «в неполомом саду» (nel giardino incolto). Le immagini poetiche agiscono secondo una linea di ossimoro: quelle visive marcano soprattutto il tempo, il momento della giornata; quelle sonore aiutano ad indicare il luogo. L'aggettivo «asiatico» ribadisce quanto già intuito dall'iniziale «palanchino»; l'aggettivo «incolto» sembrerebbe suggerire un'abitazione povera, del popolo.

Il carattere umido dell'acqua e del giardino battuto dall'acquazzone crea, a sua volta, un parallelo: «Но рассудок - сух. / Настолько сух, что, будучи охвачен / холодным бледным пламенем объятия, / воспламеняешься быстрее, чем лист / бумаги или старый хворост» (Ma la mente è arida. / Talmente arida che, preda / dell'abbraccio della pallida e gelida fiamma, / ti

accendi più in fretta di un foglio / di carta o di vecchie sterpaglie). Il parallelo annuncia la presenza di un uomo, la cui mente è in una situazione del tutto opposta rispetto a quella del giardino incolto: la mente dell'uomo, evidentemente tutt'altro che incolta, è arida proprio per questo eccesso di ragione. L'aridità dell'eccesso di ragione la rende incongrua e incline, pronta a prendere fuoco, con la facilità di un foglio di carta o di un mucchio di sterpaglie. L'abbraccio della fiamma «pallida e gelida» sembra essere una citazione dall'*Amleto* di Shakespeare. Le «vecchie sterpaglie», a loro volta, rimandano alla poesia *Treewood Pile* (La catasta di legna) di Robert Frost, che Brodskij conosce bene.

La strofe successiva è composta da un solo verso: «Но потолок не видит этой вспышки» (Ma il soffitto non vede questa fiamma). L'oggettiva indifferenza del soffitto è logica ma, per citare un aggettivo che Iosif Brodskij ha utilizzato nei confronti della poesia di Robert Frost, «ужасный» (terrificante). È terrificante questa distanza che separa l'uomo, costretto nei vincoli della ragione e del liberarsi da essa, e la placida immutabile indifferenza delle cose.

L'uomo esce nelle tenebre grigie, senza lasciare traccia né di nerofumo né di cenere, perché la fiamma che brucia la sua ragione non lascia tracce di sé. L'uomo, il greco vagabondo perché di lui si tratta, «бредёт к калитке» (si trascina al cancello); in questo verbo c'è il segno della stanchezza, della spossatezza lasciata dal repentino accendersi della ragione, forse anche un accenno di sconfitta. La natura lo soccorre e: «Но серебристый голос козодоя / велит ему вернуться» (L'argentina voce del succiacapre / gli ordina di tornare). In questa voce argentina dell'uccello si sente un'altra eco frostiana, e precisamente della poesia *Come in* (Entra). Lo stesso Brodskij ci aiuta e guida nell'interpretazione di questa eco¹⁶⁶: il canto dell'uccello è assimilabile al canto del menestrello, del poeta, che ha capacità di imporre, che ordina e non chiede. Il canto poetico gli ordina di lasciare il bosco incolto, leggiamolo pure come la 'selva oscura' di Dante, perché Brodskij ci autorizza a farlo. In altre parole, forse il nostro greco vagabondo è un poeta, al quale la voce della poesia ordina di abbandonare l'oscuro mondo del non essere, bisogna ricordare Orfeo¹⁶⁷; in tal senso, la vampa che ha infiammato la ragione è la fiamma dell'ispirazione. Brodskij, quando scrive *Post aetatem nostram*, non ha ancora lasciato la Russia e la propria città e, quindi, non si può leggere l'ordine come rivolto a un se stesso esule, meglio esiliato, affinché torni in patria. L'autore non coincide

forzatamente con il poeta, anche se, come Brodskij stesso ha scritto, «un poeta è condannato a servirsi delle parole» e, visto che l'autore di una poesia narrativa è a sua volta obbligato a servirsi delle parole, poeta e autore finiscono per sovrapporsi e ai versi viene dato valore autobiografico¹⁶⁸.

Merita alcune considerazioni la scelta dell'uccello: il succiacapre, nome volgare del *caprimulgus europaeus*, non è di certo specie frequente in poesia; il suo canto è in realtà simile ad un ronzio e, quando si sente minacciato, sbuffa come le civette; deve il suo nome volgare all'abitudine di posarsi spesso in mezzo al bestiame per cercare insetti negli escrementi, per cui i pastori anticamente credevano succhiasse il latte delle capre; il piumaggio ha colore grigio-bruno per aiutare la mimesi con il contesto circostante; quando sta immobile su di un ramo o al suolo, addirittura, per aumentare la mimesi, è solito posarsi seguendo la direzione dei rami e mai in modo trasversale ad essi; il becco è piccolo ma, in compenso, l'apertura è enorme; è presente in tutta l'Europa, nel nord dell'Africa e nell'Asia occidentale e centrale; è un migratore; è diffuso nella regione campana, soprattutto nella zona vesuviana; preferisce boschi e foreste con alberi a vegetazione perenne; preferisce il crepuscolo e la notte, restando immobile di giorno. Quali le ragioni che hanno spinto il poeta a scegliere questa specie di uccello? Alcune considerazioni possono venirci in aiuto e sostenere una scelta ben lungi dall'essere casuale: la diffusione asiatica concorda con il *topos* generale del poema; la diffusione particolare in zona vesuviana è associata al *calembour* di cui si è appena detto; la preferenza crepuscolare e notturna concorda con il momento in cui il greco vagabondo ne ode il canto; la caratteristica migratoria si adatta perfettamente alla definizione del personaggio poetico che è un «бродяг» (vagabondo) prima di essere un «грек» (greco); la spiccata tendenza mimetica richiama per analogia l'uso delle immagini metamorfiche alla base della composizione poetica¹⁶⁹.

Soffermandoci oltre sul 'vagabondo' e sul 'greco', Brodskij ha più volte sottolineato la costante di spostamento che ha caratterizzato l'esistenza sua e degli artisti russi negli anni Settanta del XX secolo, la cosiddetta terza ondata migratoria che in questi versi è assimilata nel suo complesso al personaggio del vagabondo greco.

I sei versi, che concludono l'undicesima parte, ci parlano della ineluttabile necessaria obbedienza alla voce della poesia: «Под дождём / он, повинуюсь, снова входит в кухню» (Sotto la pioggia, / sottomesso, di nuovo torna in cucina). Il greco vagabondo

obbedisce, torna in cucina e veniamo a sapere che il giardino incolto ha rischiato di trarci in inganno: siamo a palazzo, ma nella cucina e il giardino è incolto perché si tratta di un ingresso di servizio. Il greco si toglie la cintura dove le custodiva, e dissemina sul tavolo di ferro le restanti dracme: «Затем выходит. / Птица не кричит» (Quindi esce. / L'uccello non grida). Il silenzio dell'uccello sottolinea la sottomissione all'ordine impartito e, probabilmente, anche un sia pur temporaneo silenzio della voce della poesia.

La dodicesima parte è quella conclusiva. Le prime due strofe, di sei versi ciascuna, sono descrittive: il greco, deciso ad attraversare il confine, mette in un capace sacco dodici gatti neri, che gli serviranno a distogliere da sé l'attenzione dei cani messi a guardia. La prima strofe si apre con le parole: «Задумав перейти границу» (Deciso a passare il confine); dove la parola 'confine' può essere assunta quale concreto confine geopolitico tra un paese e l'altro, ma anche quale confine che separa da una completa e totale dedizione alla poesia.

L'ultimo verso della seconda sestina prosegue, formando una sorta di curva, che richiama la scrittura bustrofedica, il *versus*, nei primi due della terza sestina; sono parole del greco vagabondo: «И грек промолвил тихо: "В добрый час. / Афина, не оставь меня. Ступай / передо мной"» (E il greco pronunciò una preghiera silenziosa: "Alla buon'ora. / Atena, non mi abbandonare. / Cammina innanzi a me"). L'invocazione di Atena si spiega con il bisogno di aiuto da parte divina per compiere un'azione che richiede astuzia e capacità di ingannare il nemico. Non dimentichiamo che Atena protegge costantemente Odisseo / Ulisse, che qui viene richiamato.

E Atena ascolta la sua preghiera, come sappiamo dalla quarta sestina: «Всё вышло лучшим образом. Луна, / собаки, кошки, суеверье, сосны - / весь механизм сработал» (Tutto è andato alla perfezione. La luna, / i cani, le gatte, la superstizione, i pini; / tutto il meccanismo ha funzionato). L'azione astuta è riuscita e il greco può attraversare il confine. Ma, con un piede già nell'altro dominio, già virtualmente libero: «он обнаружил то, что упустил: / оборотившись, он увидел море» (egli scoprì cosa aveva lasciato: / giratosi, egli vide il mare). Bisogna ulteriormente sottolineare il movimento bustrofedico del greco vagabondo, messo ancor più in rilievo dall'unico verso isolato. Quello di girarsi è anche il movimento che connota il mito di Orfeo, l'ur-poeta.

Il mare va associato al motivo dell'acqua e a Pietroburgo, motivo costante della poetica brodskiana, come più volte ricordato¹⁷⁰.

Il mare giace lontano, in basso, il greco lo guarda e lo vede, forse veramente per la prima volta. Un verso, sorprendente nella condensazione del suo significato, ci dice che però, a differenza degli animali, «человек / уйти способен от того, что любит» (l'uomo / è capace di abbandonare ciò che ama). L'uomo sa abbandonare ciò che ama, perché sa che talvolta è necessario e inevitabile, perché sa di dover operare delle scelte; nonostante questo, l'uomo soffre nell'abbandonare ciò che ama, non vorrebbe essere costretto ad operare delle scelte. Possiamo supporre che, già nel 1970, due anni prima di doverla abbandonare, Brodskij in cuor suo sappia di dover forse un giorno abbandonare quella città, il cui confine è quasi annullato dalla presenza del mare. Presentimento di poeta, profezia o, più semplicemente, esatta coscienza della situazione. E la natura ha fornito l'uomo di lacrime, affinché egli possa almeno esternare la sofferenza dell'abbandono. Il greco si limita ad una esclamazione, che costituisce il primo verso dell'ultima sestina: «Oh, Thàlatta!»¹⁷¹.

I. Kovalëva trova nell'esclamazione un accennare all'esclamazione degli eroi dell'*Anabasi*, rispetto ai quali il greco-vagabondo brodskiano compie un cammino inverso: anziché dal continente al mare, dal mare al continente¹⁷². La notazione, per quanto interessante, non appare del tutto convincente e adeguatamente sostenuta; ma, se così fosse, l'Atena invocata sarebbe la città e non la divinità o, per meglio dire, si invoca la città che ha il nome della dea, per significare sia la richiesta di aiuto divino sia la richiesta alla propria città natale di porsi sempre dinnanzi nel pensiero, meta agognata da raggiungere.

E la sestina prosegue con una riflessione, che verrà ripetutamente espressa da Iosif Brodskij: per non diventare un bersaglio, l'uomo deve continuamente spostarsi, perché è solamente il fato che definisce la tua condizione di vittima, diventi vittima perché il fato ti pone sulla traiettoria del proiettile. Questa convinzione si lega anche alla condizione di perenne vagabondaggio; l'uomo non si sposta continuamente per proprio desiderio e per scelta, ma per una fatale necessità: aumentare la probabilità di sfuggire alla pallottola che può raggiungere ciascuno di noi.

Il greco vagabondo si getta quindi sulle spalle il pesante fardello, accetta l'ineluttabile e comincia a scendere: «в глубь континента; и вставал навстречу / словый гребень вместо горизонта» (ad-dentrandosi nel continente, ergendosi incontro / alla cresta degli abeti, al posto dell'orizzonte). D'ora innanzi, un orizzonte ben de-

finito delimiterà lo spazio, invece dell'aperta indefinitezza del mare; l'unicità e la concretezza della cosa, invece del mutevole carattere metamorfico dell'acqua.

Note

¹²⁶ Cfr. J. Brodsky, *Letter to Horace*, cit., p. 70.

¹²⁷ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 139-40.

¹²⁸ J. Brodsky, *Lettera a Orazio*, cit., p. 61.

¹²⁹ Di questa poesia scrive anche I. Kovalëva, *Antičnost' v poëtike Iosifa Brodskogo*, cit. L'autrice, però, sottolinea la coppia formata dal poeta Properzio e Cinzia per ricordare che sotto questo nome sir Walter Raleigh cantava Elisabetta I d'Inghilterra.

¹³⁰ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua*, cit.

¹³¹ I. Brodskij, *Lettera a Orazio*, trad. it. cit., pp. 63-64.

¹³² Cfr. I. Brodskij, *K Kotlovanu Platonova* (Prefazione al *Kotlovan* di Platonov), in Andrej Platonov, *The Foundation Pit*, Ardis, Ann Arbor 1973, pp. IX-XII; per notizie bibliografiche dettagliate cfr. Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg MMI, t. VII, p. 337.

¹³³ Cfr. J. Brodsky, *The Child of Civilization*, cit.

¹³⁴ Cfr. J. Brodsky, *Letter to Horace*, cit., p. 54.

¹³⁵ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

¹³⁶ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 284-87.

¹³⁷ Il saggio viene pubblicato sulla rivista "The New York Review of Books", vol. XXIV, 2, 1977, pp. 32-34. Con il titolo di *Pendulum's Song* e in versione ampliata viene pubblicato in J. Brodsky, *Less than One*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1986, ma con la datazione errata al 1975.

¹³⁸ Cfr. S. B. Il'inskaja (a cura di), *Russkaja Kavafiana* (Studi russi su Kavafis), O.G.I., Moskva 2000.

¹³⁹ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 285.

¹⁴⁰ Cfr. "Russkaja mysl'", 3750, "Literaturnoe priloženie", 7, 11 novembre 1988; in seguito, I. Brodskij pubblica le proprie traduzioni di *Darj* (Dario), in un'altra versione, e *V ožjdanii varvarov* (In attesa dei barbari) nel volume *Bog sochranjaet vse* (Dio conserva tutto), izd. Mif, Moskva 1992.

¹⁴¹ J. Brodsky, *Pendulum's song*, in *Less than One*, cit., pp. 53-68; I. Brodskij, *Il canto del pendolo*, in *Il canto del pendolo*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, p. 281.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, in *On Grief and Reason*, cit., pp. 223-66; I. Brodskij, *Sulla poesia di Robert Frost*, in *Lezioni di poesia*, Firenze 2000, pp. 55-83. In ambedue i saggi Brodskij traccia una fitta rete intertestuale tra Frost e Dante e Virgilio, quest'ultimo filtrato da Wordsworth e Browning. Interessante che proprio Sergeev, al quale è dedicato il ciclo, abbia fatto conoscere Frost a Brodskij; cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., cap. V, pp. 93-114.

¹⁴⁴ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

¹⁴⁵ Senofonte, *Anabasi*, a cura di A. Barbino, M. R. Cataudella, Garzanti, Milano 1992.

¹⁴⁶ Cfr. J. Brodskij, *Pendulum's song*, cit.

¹⁴⁷ Cfr. Id., *Letter to Horace*, cit.

¹⁴⁸ Gli stucchi richiamano l'architettura barocca di Pietroburgo e assimilano la città di questi versi alla città natale di Brodskij.

¹⁴⁹ Secondo I. Kovalëva si deve vedere anche un accenno ai versi di A. Voznesenskij: *Uberite Lenina s deneg* (Togliete a Lenin i soldi). Cfr. *Antičnost' v poetike Brodskogo*, cit., p. 188.

¹⁵⁰ Esistono anche altre versioni dell'uccisione di Castore, tutte concordano comunque nell'indicare Polideuce come l'ultimo sopravvissuto.

¹⁵¹ Sul significato di Orfeo e del suo mito nella poetica di I. Brodskij cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodskij's Poetics*, cit.

¹⁵² Cfr. J. Brodskij, *Letter to Horace*, cit.; I. Kovalëva, *Antičnost' v poetike Iosifa Brodskogo*, cit. Secondo I. Kovalëva i Dioscuri vanno qui letti principalmente come mito di indissolubile amicizia e ricorda che nella poesia *Litovskij noktjurn* (Notturmo lituano) del 1973 I. Brodskij, rivolgendosi a Tomas Venclova, che all'epoca viveva ancora in Lituania, utilizza l'immagine dei Dioscuri per se stesso e l'amico lontano.

¹⁵³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, v. 399.

¹⁵⁴ E. Ju. Kuz'mina-Karaeva, *Naše vremja ešče ne razgadano* (Il nostro tempo ancora non decifrato), izd. Volodej, Moskva 2000.

¹⁵⁵ N. A. Berdjaev, *Volja k žizni i kul'tura* (Il desiderio di vita e di cultura), in *Smysl istorii* (Il senso della storia), Moskva 1991.

¹⁵⁶ Cfr. V. I. Ufljand, *Esli Bog pošlet mne čitatelej...* (Se Dio mi manderà dei lettori...), BLIC, Sankt-Peterburg 1999, p. 68.

¹⁵⁷ Questa particolare prigionia militare, nel vocabolario pietroburchese, viene anche definita *butylka* (bottiglia); da qui il modo di dire: *Ne lež' v butylku* (Non entrare dentro la bottiglia), consiglio a comportarsi in modo tranquillo e anonimo, a non attirare l'attenzione, per non incorrere in conseguenze spiacevoli. Il particolare uso del sostantivo *butylka*, inoltre, fornisce uno spiraglio interpretativo per la poesia *Stichi na butylke* (Versi sulla bottiglia), che Brodskij dedica a Andrej Sergeev.

¹⁵⁸ Ju. M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in "Trudy po znakovym sistemam", 18, 1984; *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in S. Salvestroni (a cura di), *La semiosfera*, Marsilio Editori, Venezia 1985, pp. 225-43.

¹⁵⁹ Cfr. S. Pavan, *Poseščenija, ili Iosif Brodskij vo Florencii*, cit.

¹⁶⁰ Cfr. J. C. Lanne, *Velimir Chlebnikov*, in E. Etkind et al. (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento. II Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 665-77.

¹⁶¹ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 346-510.

¹⁶² Pausania, *Periegesi*, VIII, v. 29; IX, v. 31.

¹⁶³ I. Kovalëva ricorda che l'immagine dello stato-nave si trova anche in Alceo e Orazio, cfr. *Antičnost' v poetike Brodskogo*, cit., p. 188, senza per altro specificare dove e in che funzione e senza rammentare altri poeti, scrittori e filosofi. I. Kovalëva ricorda anche come la stessa immagine, ma spostata come metafora ironica, si ritrovi nella poesia *Ist Finchli* (East Finchley) del ciclo *V Anglii* (In Inghilterra) di I. Brodskij.

¹⁶⁴ Cfr. T. V. Civ'jan, *Analiz stichotvorenija K. Kavafisa Na korable* (Analisi della poesia di K. Kavafis *A bordo*), in *Lingvističeskie osnovy balkanskoj modeli mira* (Fondamenta linguistiche del modello balcanico del mondo), Nauka, Moskva 1990, pp. 194-203.

¹⁶⁵ Brodskij, come egli stesso mette in nota, utilizza: W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford 1960; J. B. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton 1955; J. Brodsky, *To Urania*, Ardis Publishing House, 1988; K. Kavafis, *Settantacinque poesie*, N. Risi, M. Dalmàti (a cura di), Einaudi, Torino 1992, p. 39.

¹⁶⁶ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, cit.

¹⁶⁷ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

¹⁶⁸ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, cit.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, cit.

¹⁷¹ Nell'edizione di *Post aetatem nostram* della raccolta *Konec prekrasnoj èpochi* (La fine di una splendida epoca), Ardis, Ann Arbor 1977, pp. 85-97, edizione curata dallo stesso Brodskij, compare l'atticismo «Thàlatta», che si è preferito mantenere. Nell'edizione delle opere a San Pietroburgo, invece, compare il più frequente «Thàlassa».

¹⁷² Cfr. I. Kovalëva, *Antičnost' v poètike Brodskogo*, cit., p. 189.

Pis'ma rimskomu drugu

Pis'ma rimskomu drugu (Lettere all'amico romano) sono un ciclo di poesie datato marzo 1972, quando Iosif Brodskij si trova a Leningrado, dopo essere stato nel gennaio del 1971 a Jalta e nell'autunno del 1971 in Lituania; subito dopo, nell'aprile del 1972, si recherà in Armenia. Il 1972 è l'anno cruciale nell'esistenza del poeta: il 10 maggio viene convocato all'OVIR¹⁷³ e gli viene data l'ultima possibilità di emigrare, in modo quindi coatto, per un'immaginaria e fittizia riunione con i propri familiari in Israele; l'11 maggio Brodskij è costretto ad accettare questa 'possibilità'; alla fine del mese si reca a Mosca, ospitato a casa di V. P. Golyščev, e incontra Lidija Čukovskaja, Nadežda Mandel'stam e Andrej Sergeev; a Leningrado, nel frattempo, viene preparata l'edizione della raccolta delle sue opere e in quello stesso anno escono autorizzati quattro volumi, il quinto rimane incompleto, a cura di V. Maramzin e con la redazione di Lev Losev, per samizdat; il 4 giugno, Brodskij lascia la Russia con un volo diretto a Vienna e, prima di partire, scrive all'allora segretario del PCUS Leonid Brežnev la famosa lettera aperta del 4 giugno 1972¹⁷⁴.

A Vienna Brodskij incontra Carl Proffer e insieme conoscono Wystan Hugh Auden a Kirchstetten; poco dopo, in Inghilterra, lo stesso Auden gli presenta Stephen Spender.

A gennaio del 1972 Brodskij scrive *24 dekabrja 1971 goda* (24 dicembre 1971) e *Odnomu tiranu* (A un tiranno); per l'inaugurazione della mostra dedicata al *lubok* al Museo di arte russa di Leningrado, in occasione del 300° della nascita di Pietro il Grande, scrive *Nabrosok* (Abbozzo).

Il 16 febbraio scrive *Sreten'e* (Epifania), dedicata a Anna Achmatova, poeta di enorme importanza nell'esistenza umana e artistica di Brodskij, morta da sei anni. A proposito della parola scelta come titolo, va messo in rilievo il suo grande significato; di origine greca, può essere tradotta come: apparizione, manifestazione di un essere occulto e spirituale, una sorta di spirito guida, e non a caso nel calendario liturgico essa indica il giorno commemorativo della visita dei Tre Magi a Gesù a Betlemme; se ricordiamo che i Tre Magi

raggiunsero il luogo della nascita di Gesù seguendo una cometa che indicava loro il cammino, il titolo si fa ancora più interessante e denso di significati e rimandi intertestuali, diviene metafora del poeta altro da sé, con il quale instaurare il dialogo privilegiato per cercare non di trovare un nuovo contenuto, bensì di pronunciare la parola ancora non detta; ricordiamo anche che Brodskij ha definito «*putevodnaja zvezda*» (stella che indica il cammino) sia Anna Achmatova che Marina Cvetaeva, ma questo ci porterebbe troppo lontano dai confini delle 'lezioni', cioè delle interpretazioni, di questo lavoro.

Nei mesi di febbraio e marzo 1972, Brodskij scrive anche *Odissej Telemaku* (Odisseo a Telemaco), praticamente in contemporanea a *Pis'ma rimskomu drugu*.

Appare, dunque, evidente la posizione cruciale che questo anno occupa nella vita di Brodskij, cruciale sia dal punto di vista temporale che da quello spaziale; in esso si realizza il paradosso, in base al quale viene soddisfatta l'esigenza brodskiana, che nella cultura russa si condensa nella famosissima citazione dall'*Evgenij Onegin* di Puškin: «*Ochota k peremene mest*» (Desiderio di cambiare luogo)¹⁷⁵.

Per tornare alla poesia qui presa in considerazione, il titolo *Pis'ma rimskomu drugu* ci aiuta a identificarne alcuni tratti specifici: sono *Pis'ma* (Lettere), al plurale e, quindi, esse vanno idealmente riportate a una sequenza diacronica; pur formando un tutto omogeneo e sincretico, impossibile da disgiungere, esse vanno a costituire un testo poetico in sequenza. Brodskij, già nel 1972, dimostra di apprezzare l'uso di questa forma letteraria, che raggiungerà quello che si può facilmente definire l'apice nella famosissima *Letter to Horace*, scritta in inglese e in prosa nel 1995, poco prima della morte, sorta di manifesto della sua poetica. La forma epistolare rimanda anche al dialogo, all'espressione della parola scritta che prevede un lettore, teoricamente unico e privilegiato, al quale raccontare di sé; questo destinatario è un amico e, per di più, romano, precisazione che apre la strada a due possibilità: chi scrive non è romano, chi scrive non si trova a Roma.

Il più famoso autore di lettere nella cultura latina è probabilmente Ovidio, con i 21 libri delle *Epistulae heroidum* e i 4 libri delle *Epistulae ex Ponto* e al poeta latino, relegato in Mesia, provincia romana che comprendeva un territorio che andava dal Danubio sino al Don, viene spesso paragonato Iosif Brodskij durante la deportazione e il confino al Nord dalla primavera del 1964 sino alla liberazione anticipata nel settembre 1965¹⁷⁶. Bisogna sottolineare che la Mesia era dapprima abitata dagli Sciti, assoggettati dai Sarmati a partire

dalla fine del II secolo a.C.; ambedue famiglie etniche iranofone, le conosciamo soprattutto attraverso la storia di Erodoto. Affascinante, inoltre, che i quindici libri delle *Metamorfosi* di Ovidio, tanto cari a Brodskij, siano stati pubblicati, dietro incarico del poeta stesso già relegato¹⁷⁷ a Tomi, a cura di un amico. Il luogo della *relegatio* ovidiana nel 29 a.C. aveva il nome di *Limes Scythicus*, vicinissimo all'attuale Costanza, sulle coste del Ponto Eussino, l'attuale Mar Nero. Nel saggio *La condizione che chiamiamo esilio* del 1986 Brodskij scrive: «L'esilio non consiste nell'essere allontanati dalla civile Roma verso la barbara Sarmazia», dove l'allusione alla biografia ovidiana è scoperta.

L'amore e il mito sono le due grandi origini della poesia di Ovidio e, prima delle *Metamorfosi*, il mito è la linfa delle *Heroïdes*. Le *Heroïdes* sono particolarmente interessanti nella interrelazione che lega Ovidio a Brodskij. Le *Heroïdes* hanno rappresentato l'invenzione di un nuovo genere letterario da due tradizioni diverse e contrapposte: l'elegia e la tradizione epico-tragica. Con le *Heroïdes* Ovidio crea una sorta di nuovo genere poetico e non c'è notizia di organiche raccolte precedenti di lettere poetiche che trattino il tema dell'amore.

È l'elegia a fornire il codice in cui il materiale mitico della tradizione epico-tragica viene inquadrato e interpretato; già la stessa scelta del metro, il distico [elegiaco], sembra definire il quadro di riferimento ideologico dell'opera. [...] il materiale letterario è variamente tratto soprattutto dalla tradizione epico-tragica greca, ma accanto ai modelli più lontani sono presenti anche Callimaco e la poesia ellenistica nonché quella latina, in particolare Catullo e Virgilio¹⁷⁸.

Le lettere poetiche di Brodskij talvolta trattano dell'amore e talvolta no, sempre esse presentano quel carattere drammatico tipico anche di Ovidio; sempre alla fine l'opera dà l'immagine di un testo unitario che, lungi dall'essere frammentario, si caratterizza per un'intima e profonda unitarietà di struttura, di forma e di contenuto. All'interno di questa unitarietà ogni componente diviene fatto culturale che, in quanto tale e in quanto distaccato dallo sfondo strettamente personale e soggettivo, assume significato generale e può essere osservato con la dovuta prospettiva estraniata.

Il nome di Ovidio non deve e non può, per altro, oscurare nella letteratura latina quello di Orazio e dei suoi 2 libri di *Epistulae*, dedicati a Mecenate.

Pis'ma rimskomu drugu sono nove, ogni lettera è composta da due quartine; presentate in sequenza diacronica, le lettere sembrano dare risalto ad una successione storico-temporale e la presenza del mittente conferisce un carattere narrativo a quello che è possibile definire un ciclo. Scevro di ogni elemento epico, il ciclo presenta sullo sfondo di avvenimenti storici da decifrare e definire evidenti citazioni della storia personale del poeta; la storia dei grandi e dei potenti, la «narrazione dal punto di vista del vincitore», si fa veicolo e contenitore per la storia del singolo.

Ancora più essenziale: la lettera, pur se considerato genere minore, resta pur sempre un genere letterario, una forma scritta. Utilizzata come forma principe in un ciclo poetico, al quale sembrerebbe a prima vista estranea ed eccentrica, essa realizza uno spostamento in posizione centrale del genere stesso, gli conferisce valore e nobiltà; al contempo, conservando le caratteristiche originarie, la lettera autorizza il tono discorsivo, le scelte lessicali non obbligatoriamente del linguaggio alto. Tali scelte evidenziano, però, come il mittente, e quindi presumibilmente anche il destinatario, siano persone colte che non usano un lessico volgare e tanto meno triviale. Pur appartenendo convenzionalmente all'ambito delle lettere private, queste *Lettere all'amico romano* si collocano in modo indubbio ed agevole all'interno della letteratura, diventando esse stesse spazio entro il quale vengono autorizzati avvenimenti sia di ordine pubblico che privato, considerazioni generali e particolari, riflessioni universali e gioie e dolori singolari.

La lettera prevede sempre e comunque una struttura dialogica; esistono, sia pur idealmente, sia pure talvolta fittivamente, un mittente e un destinatario; tali ruoli vengono di norma scambiati, il mittente divenendo destinatario e viceversa; nel caso specifico, ciò non avviene poiché siamo di fronte a lettere fittivamente tali, al loro uso per la scrittura di un testo poetico; non solo il genere della lettera viene nobilitato e spostato al centro del sistema¹⁷⁹, ma esso si trova addirittura ad essere proiettato in un ambito letterario, quello della poesia, con il quale sembrerebbe non presentare né funzione né norme comuni¹⁸⁰.

In realtà, i *poslanija* (lettere, epistole) godono di una lunga tradizione nella poesia russa; ricordiamo, a puro titolo di esempio: Lomonosov, Deržavin, Žukovskij, Puškin, Fet, Pasternak, Cvetajeva. L'esametro giambico, non a caso conosciuto anche come verso alessandrino, è quello generalmente utilizzato, anche se il

progressivo discostarsi della tradizione dalla sua origine che ha le radici nel periodo classico ha aperto la possibilità dell'utilizzo anche di altri metri.

Una delle prime poesie di Brodskij ha come titolo *Poslanie k sticham* (Epistola ai versi), alla quale il poeta pone come epigrafe il verso iniziale di un'altra famosa lettera in versi della poesia russa: *K sticham svoim* (Ai propri versi) di Kantemir. In tal modo, gli studiosi¹⁸¹ si sono fermati alla dedica e fanno il nome di Kantemir, senza ricordare un altro intertesto: la poesia di Batjuškov *Poslanie k sticham moim* (Epistola ai miei versi). Nessuno, per altro, ha richiamato l'intertesto con la lettera *Ai Pisoni*, generalmente fatta rientrare nel secondo libro delle *Epistole* di Orazio; in questa epistola, più nota come *Ars poetica* e con indubbi riferimenti alla *Poetica* di Aristotele, Orazio ha formulato scopi e principi della poesia lirica¹⁸².

Il destinatario di queste nove lettere-poesie è un amico, «Postumo», nominato esplicitamente tante volte quante sono le lettere e, quindi, nove. Essendo amico, il mittente parla liberamente di particolari privati, talvolta intimi. In qualche misura, sono riflessioni libere, improntate ad un'estrema sincerità, non occorre nascondersi né dissimulare con un amico. Il carattere confessorio e riflessivo delle parole, i cenni ad una memoria comune, il richiamare particolari noti ad entrambi sono ampiamente motivati.

Questo amico, questo Postumo, è romano, sia perché cittadino di Roma, sia perché egli si trova presumibilmente a Roma; il mittente, invece, non è nella capitale dell'Impero e, con ogni probabilità, non è neppure cittadino di Roma, bensì nato entro i confini dell'Impero. Questo particolare richiama la dicotomia: romano *versus* barbaro, tema caro a Iosif Brodskij e dichiarato nel ciclo *Post aetatem nostram* del 1970, nella parte che ha come titolo *Bašnja*, di cui si è già scritto.

Chi è Postumo? Irina Kovalëva sostiene che si tratta del Postumo della famosa ode a Gaio Rufo Valgio dai *Carmina* di Orazio¹⁸³, ipotesi che verrà esaminata più avanti. In realtà, è la prima ipotesi che viene alla mente, essa si formula quasi da sé. Al contempo, data l'abitudine di Brodskij a mescolare e giocare con l'intertesto di riferimento, senza fare attenzione alla congruità storica, si potrebbe trattare del generale romano Postumo Marco Cassiano Latino, la cui morte si fa risalire al 269 d.C.; eletto imperatore dai soldati dopo la vittoriosa campagna contro Gallieno, regnò dal 260 alla morte su Germania, Gallia, Britannia e Spagna. Colui che scrive si

rivolge a Postumo prima della sua nomina ad imperatore, quando quest'ultimo si trova a Roma. Tale ipotesi sarebbe avvalorata dalla sesta lettera, dove il mittente richiama alla memoria di entrambi un avvenimento vissuto in comune¹⁸⁴.

La poesia di Brodskij ha come sottotitolo *Iz Marziala* (Da Marziale). Il riferimento sembrerebbe essere al poeta Marziale e, quindi, ci aspettiamo anche la citazione di qualcuno dei suoi epigrammi, tanto più che un Postumo compare spesso in questi epigrammi. Quindi, il poeta Marziale potrebbe qui continuare a rivolgersi all'amico Postumo, come tante altre volte ha fatto. L'intertesto si complica ulteriormente, poiché Marziale vive dopo Ovidio e scrive i 12 libri degli *Epigrammaton* dall'86 d.C al 102 d.C.

Nella lettera sesta, colui che scrive ricorda uno «старый раб» (vecchio schiavo) che gli ha detto: «Мы, оглядываясь, видим только руины» (Guardandoci intorno, vediamo solo rovine). Non ci sono epigrammi di Marziale dove sia citato questo vecchio schiavo, né tanto meno ci siano queste parole. Si potrebbe, comunque, trattare di Brodskij che attribuisce al poeta latino la paternità di un suo verso. Tre versi dopo, però, l'autore delle lettere scrive all'amico romano: «Как там в Ливии, мой Постум, — или где там?» (Come là in Libia, mio Postumo, oppure dove?). Se consideriamo il cenno alla Libia, questo non fa che supportare l'ipotesi di un Postumo da identificarsi con il generale Postumo Marco Cassiano Latino. In questo caso, vanno ricordate le *Storie* di Tito Livio e, quindi, anche i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* di Niccolò Machiavelli, dove nel Libro VI Machiavelli¹⁸⁵, parlando *Delle congiure*, ricorda come l'imperatore Caracalla (211-217 d.C.) temesse una congiura ordita contro di lui dal prefetto Macrino; per accertare la fondatezza di questi timori, Caracalla scrive ad un amico a Roma di consultare gli astrologhi. I segni confermano i timori dell'imperatore e l'amico romano invia quindi una lettera. Il Marziale del sottotitolo potrebbe, quindi, essere il fidato centurione del prefetto Macrino che, non potendo tornare a Roma dopo l'assassinio commesso, scrive ad un amico che lì invece si trova.

Possiamo anche ricordare la poesia del 1963 *Ex Oriente*, nella quale Brodskij cita espressamente Tito Livio¹⁸⁶. Ricordiamo anche che una delle fonti dei *Fasti* di Ovidio, questa opera narrativa in distici elegiaci che voleva illustrare il calendario romano e che resta una testimonianza dell'antica civiltà latina, era appunto la storia di Tito Livio. Tito Livio, vissuto dal 59 a.C. al 17 d.C., ricorda nella sua

storia un altro Postumo: Agrippa Postumo, ultimo figlio di Agrippa e Giulia, relegato a Pandosia, dove muore nel 7 d.C.

A proposito della frase sulle rovine, Sara Martinelli formula un'altra ipotesi di possibile intertestualità, ricordando come due versi della lirica *Ἡ πόλις* di Konstantinos Kavafis, tradotta in russo da Brodskij¹⁸⁷, recitano: «Dei lunghi anni, se mi guardo intorno, / della mia vita consumata qui, non vedo / che nere macerie e solitudine e rovina»¹⁸⁸, sostiene che non in Marziale o in qualche poeta dell'antichità va trovata l'origine delle parole utilizzate da Brodskij, bensì nell'amato Kavafis¹⁸⁹. Le rovine sarebbero sia reali sia metaforiche, di un'esistenza privata di attese e speranze. Tale ipotesi appare non solo condivisibile, bensì ampiamente supportata dalle traduzioni kavafiane che all'epoca Brodskij porta avanti.

L'uso dell'immagine delle rovine in senso principalmente metaforico è avvalorato, ad esempio, anche dal fatto che essa si trova nel ciclo dell'ottobre-novembre del 1964 *Einem alten Architekten in Rom* (Ad un vecchio architetto a Roma). Il ciclo comprende ben quindici poesie e ha un titolo in tedesco, che presenta una particolare motivazione. Esso rispecchia le impressioni ricevute da Brodskij, durante il soggiorno a Kaliningrad e Baltijsk come corrispondente e fotografo per la rivista "Kostër" nel 1963. Kaliningrad, all'epoca, si chiamava Königsberg, cittadina dove nacque e trascorse tutta la propria vita il filosofo Immanuel Kant; dove nacque lo scrittore, musicista e pittore E. T. A. Hoffmann; dove visse il drammaturgo e narratore Heinrich von Kleist; l'utilizzo della lingua tedesca è quindi ampiamente giustificato da un complesso intertesto culturale. Oltre a ciò, il titolo scelto da Brodskij è notoriamente una parafrasi della famosa poesia del poeta americano Wallace Stevens (1879-1955) *To an Old Philosopher in Rome*, quello che viene di rado sottolineato è che si trattava del filosofo americano George Santayana (1863-1952)¹⁹⁰.

Nel ciclo brodskiano leggiamo, nella lettera IV: «И, наклонясь – как в зеркало – с холмов / развалины глядят в окно вагона» (E, piegandosi come in uno specchio, dalle colline / guardano dentro il vagone le rovine); nella V: «Не разжимая уст, / среди равнин, припорошенных щебнем, / среди руин больших, на скромный бюст / Суворова ты смотришь со смущеньем» (Senza aprir bocca, / in mezzo alle pianure cosparse di pietrisco, / in mezzo alle grandi rovine, il mediocre busto / di Suvorov guardi confuso); nella XIV: «Петля там, в руинах, / коляска катит меж пустых

холмов...» (Zigzagando là, nelle rovine, / la carrozza trascorre le vuote colline...).

I primi due versi della prima lettera introducono un'indicazione di clima, che permette la precisazione della stagione: «Нынче ветрено и волны с перехлестом. / Скоро осень, все изменится в округе» (Giornata ventosa, le onde si inseguono l'un l'altra. / Presto sarà autunno, tutto cambierà intorno).

La nuova stagione incipiente e i cambiamenti che essa porta con sé sono un pretesto per l'introduzione di un paragone coraggioso: «Смена красок этих трогательней, Постум, / чем наряда перемена у подруги» (Questo cambio di colori, Postumo, colpisce di più / che un plotone di cambiamenti della tua compagna). Il virare dei colori¹⁹¹ da quelli estivi a quelli autunnali viene considerato un fenomeno talmente forte ed evidente, da superare l'impressione che produce un'intera serie di mutamenti della propria compagna: visibili quelli della natura, visibili quelli della persona; non solo, il declinare dell'estate verso l'autunno indica che i cambiamenti nel fisico della donna amata sono segnali di un'approssimarsi della vecchiaia; la stagione autunnale richiama la metafora dell'autunno della vita. La lettera inizia con un cenno alla morte, all'ineluttabilità del trascorrere del tempo che ha giustificato e in parte giustifica l'identificazione di quel Postumo, introdotto con un vocativo, con il Postumo dei *Carmina* di Orazio, di cui si è scritto¹⁹².

Va sottolineato che il vocativo denota una conoscenza intima tra chi scrive e il destinatario della lettera e, inoltre, esso introduce chiaramente l'esistenza di un discorso diretto, che prevede colui che parla e colui che ascolta, la forma dialogica viene in tal modo esplicitata e che si tratti di un dialogo epistolare lo sappiamo dal titolo.

La seconda quartina della prima lettera sviluppa una riflessione, originata dal paragone che conclude la quartina precedente: «Дева теши́т до известного предела – / дальше локтя не пойдешь или колена» (Sino a un certo limite conforta la fanciulla, / oltre il gomito o il ginocchio non andrai). I due amici sono a loro volta avviati verso il declino della vita; una fanciulla, pur con tutta la sua bellezza fisica, non è comunque sufficiente. La vera bellezza è altrove, là dove il declino non è visibile né palpabile, là dove ci sono bellezze impossibili da abbracciare: «Сколь же радостней прекрасное вне тела: / ни объятие невозможно, ни измена!» (Quanto più piacevole la bellezza al di fuori del corpo: / non ci sono né abbracci né tradimenti). La riflessione si fa più profonda,

il trascorrere dell'esistenza sollecita, aiuta, forse anche obbliga a riconoscere la caducità dei segni esteriori e a valutare con maggiore attenzione quanto è interiore, interno, non soggetto agli insulti della vecchiaia¹⁹³.

La seconda lettera-poesia si apre con un tono discorsivo: «По-сылаю тебе, Постум, эти книги» (Ti mando, Postumo, questi libri). Subito dopo, il mittente si scopre e rivela il proprio desiderio di sapere cosa stia accadendo a Roma, nella capitale; il che giustifica il succedersi di ben sei domande, che costituiscono il secondo e il terzo verso della prima quartina: «Что в столице? Мягко стелют? Спать не жёстко? / Как там Цезарь? Чем он занят? Всё интриги?» (Cosa succede nella capitale? Parole d'angelo? Non affilano le unghie? / Come sta Cesare? Di cosa si occupa? Sempre intrighi?). L'espeditore della lettera ammette, oltre al succedersi di interrogativi, anche l'uso di quello che è un vero e proprio modo di dire, tipico della lingua parlata: «мягко стелеть, да жёстко спать», che altrimenti sarebbe di difficile giustificazione. Il Cesare intorno al quale vengono chieste informazioni non vuole indicare Caio Giulio Cesare (100-44 a.C.), bensì il titolo dato all'imperatore, anche se l'uso che designava una particolare autorità, nella tetrarchia introdotta da Diocleziano, deve essere fatto risalire al 286 d.C. Anche Irina Kovalëva ha sottolineato questo fatto, per altro del tutto ovvio vista l'assoluta discordanza cronologica. L'appellativo di Cesare sta ad indicare colui che detiene il potere, anche se le due ultime domande, poste da colui che scrive, lasciano chiaramente intendere un Cesare occupato a tessere intrighi, costretto a vivere tra persone che si fingono innocue e fedeli e che affilano le unghie dietro le quinte, costretto quindi a guardarsi alle spalle.

L'ultimo verso della prima quartina risponde all'ultima domanda, che diviene in tal modo pleonastica, e inserisce anche il motivo della licenziosità e della gozzoviglia: «Всё интриги, вероятно, да обжорство» (Sempre intrighi, probabilmente, e stravizi). Chi scrive conosce bene l'ambiente del potere a Roma, ne conosce i gravi difetti e le mancanze, quella carenza di costumi morigerati e di sincerità che, resta sottinteso, ha provocato il suo allontanamento dalla capitale. Questo verso costituisce un giudizio e, al contempo, un riconoscimento di quella decadenza dei costumi pubblici e privati che sarà determinante per la caduta dell'Impero stesso.

La seconda strofe è costruita in opposizione alla prima e presenta una situazione personale, da esiliato, del tutto contraria a quanto

accade a Roma: «Я сижу в своём саду, горит светильник. / Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых. / Вместо слабых мира этого и сильных — / лишь согласное гуденье насекомых» (Me ne sto seduto in giardino, arde la torcia. / Né l'amica, né servitori, né conoscenti. / Al posto dei deboli e potenti di questo mondo, / unicamente l'armonioso ronzio degli insetti). La lontananza, coatta, dalla capitale viene presentata come una situazione positiva, anche se il succedersi delle negazioni «ни» (né) è spia di una solitudine totale, di un isolamento geografico-spaziale che si traduce in un isolamento umano; unici compagni: gli insetti con il loro armonioso ronzio. Questo ultimo verso della seconda quartina indica che chi scrive si trova in un luogo posto a meridione, dove l'autunno incipiente non ha ancora allontanato gli insetti e dove, pur alla sera e con la torcia accesa, è possibile restare fuori, in giardino.

L'intrusione costante della situazione di esiliato è un evidente rimando autobiografico di Brodskij, di un fatto ancora non verificatosi, ma atteso come imminente. Non è un caso che, oltre quindici anni dopo, nel dicembre 1987, nel discorso *The condition we call exile* (La condizione che chiamiamo esilio) Brodskij definisca l'esilio «la più alta lezione di umiltà, la lezione definitiva». Egli spiega quindi questa sua affermazione per mezzo di un verso di Keats: *And thou art far in humanity* (E tu ti sei ben addentrato nell'umanità), nel senso che l'esilio permette al poeta di confrontarsi con l'infinità umana e non solamente con i suoi simili, preferibilmente uomini di penna. In tal senso: «l'esilio è una condizione metafisica», e «Lo scrittore in esilio è tutto sommato un essere retrospettivo e retroattivo», il che fa sì che egli finisca per «evocare la Roma di Ovidio, la Firenze di Dante e — dopo una piccola pausa — la Dublino di Joyce»¹⁹⁴. Gli scrittori sono archetipi della condizione di esiliato, la riassumono in sé e nelle loro opere.

La terza lettera si apre con la notizia della morte e della sepoltura di un mercante, proveniente dall'Asia; soprattutto, il primo verso si apre con l'avverbio «здесь» (qui), il che stabilisce immediatamente e nuovamente la contrapposizione tra il 'qui' che è spazio-luogo dell'esilio e il 'lì' che è spazio-luogo della patria. Un semplice avverbio di luogo condensa un significato enorme e crea il collegamento con la strofe precedente; una lettera viene legata all'altra da una dualità spaziale, che è anche la giustificazione dell'esistenza stessa di queste lettere. Mittente e destinatario si trovano in due luoghi diversi e lontani: a Roma, nella capitale dell'Impero, vicino a Cesare e agli

intrighi il secondo; in una lontana provincia dell'Impero, eccentrico a tutto e a tutti, in solitudine il primo. «Здесь лежит купец из Азии» (Qui giace un mercante dall'Asia); secondo Irina Kovalëva, questo verso nasconde una citazione da Simonide di Ceo¹⁹⁵.

Kovalëva omette di ricordare che Simonide di Ceo entra di diritto nella narrazione mitologica, poiché solo l'intervento dei Dioscuri lo avrebbe salvato dal crollo della dimora degli Scopadi di Crannon; ancora più interessante che il suo encomio a Skopas sia ampiamente citato e discusso nel *Protagora* di Platone. Di Simonide parla Callimaco negli *Aitia*; Simonide è il protagonista dello *Ierone* di Senofonte; di lui e della sua mnemotecnica parla Cicerone nel *De oratore*; della sua capacità di memorizzare parla anche Petrarca nel *De rimedi dell'una et altra fortuna*; impossibile, quindi, che Brodskij non ne conoscesse e i frammenti rimasti delle opere e le notizie biografiche.

A parte la possibile citazione, tutta la prima strofe della terza lettera ha come tema fondamentale la morte o, per meglio dire, il *fatum*, l'elemento ineluttabile che sconvolge i piani dell'uomo: il mercante si è recato, dall'Asia, nel luogo ove si trova colui che scrive; individuo sensato, mercante operoso, ma sconosciuto, è morto per una febbre: «По торговым / он делам сюда пришла, а не за этим» (Per commerciare / è giunto sino a qui, e non per questo).

Il *fatum* toccato in sorte al mercante introduce una contrapposizione: «Рядом с ним — легионер, под грубым кварцем» (Accanto a lui un legionario, sotto ruvido quarzo). Accanto alla tomba del mercante, che non viene descritta, sta la tomba di un legionario, una lastra di quarzo grezzo, sopra la quale sono evidentemente incise le notizie, che poi apprendiamo, sulla vita del legionario stesso. Da sottolineare che le contrapposizioni, su base di associazione contrastiva, sono il modello principale per la scrittura di queste lettere e, quindi, per la creazione del ciclo poetico. Un avvenimento, un'immagine, richiamano per associazione un altro avvenimento, un'altra immagine, che sono però del tutto opposti rispetto al primo o alla prima. Se il mercante, sensato, schivo e operoso è fatalmente morto giovane per una febbre, il legionario, in modo altrettanto fatale nel senso di non controllabile dall'uomo, è morto da vecchio. Costui ha reso gloria all'Impero in molte battaglie, ha avuto molteplici occasioni di essere ucciso e, invece, è morto da vecchio, lì in una lontana provincia, dove è sepolto, sempre per un gioco fatale, accanto al giovane mercante.

Uno strano verso conclude la terza lettera: «Даже здесь не существует, Постум, правил» (Persino qui non esistono, Postumo, le regole). L'avverbio di luogo «qui» racchiude un evidente doppio significato: da un lato, allude al fatto che persino nello spazio-tempo della morte dell'uomo non esistono regole; dall'altro, può alludere a un vero e proprio luogo, essere il 'qui' dello spazio della provincia dove pure, come a Roma, non esistono regole. Una differenza sostanziale, però, esiste: mentre nella provincia è il fatto che determina l'assenza di regole, a Roma sono gli intrighi e il degrado dei costumi che hanno determinato la distruzione delle regole del vivere civile. Ritorna, costante ed ossessivo, il tema della barbarie, dell'imbarbarimento dei costumi, della decadenza della civiltà.

La quarta lettera si apre con due versi dove il mittente esprime il proprio giudizio, negativo e tagliente, su chi governa a Roma e sulle sue capacità intellettive; egli termina con una nota sospesa tra il dolente e l'ironico: anche l'aver poco cervello permette di arrecare e ricevere un danno sufficiente. Sembrerebbe di dover ascrivere questo giudizio all'Imperatore; il giudizio sembrerebbe rivolto alla carica, alla funzione, più che alla singola e precisa persona; in ogni caso, però, diventa importante riuscire a soddisfare la giusta curiosità e rispondere alla domanda: a che Imperatore si fa qui riferimento? Il terzo e il quarto verso della prima strofe possono, forse, aiutare a dare una risposta: «Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции, у моря» (Se ti è toccato in sorte di nascere nell'Impero, / meglio vivere nella remota provincia, vicino al mare).

Il riferimento alla *relegatio* di Ovidio sembra evidente e collega questo ciclo con *Отрывок* del 1964-65 e *Ex Ponto* scritta nei primi quattro mesi del 1965. Ovidio, vissuto dal 43 a.C. al 17 d.C., venne relegato da Augusto in Mesia nell'8 d.C. Ricordiamo ancora che la regione, all'epoca, era chiamata *Limes Scythicus* e quindi *Sarmatia*. Il fatto, poi, che i Sarmati fossero un complesso di antiche tribù nomadi di razza iranica, stanziate nella Sarmazia dopo avervi sottomesso gli Sciti, crea l'interessante collegamento con le popolazioni slave.

Si è già visto come nella *Letter to Horace* del 1995, Brodskij faccia esplicito riferimento all'*Ode* a Gaio Rufo Valgio, console nel 12 a.C. e poeta, dove Orazio cerca di consolarlo per la perdita del giovane amato, figlio o amante, e gli consiglia di celebrare invece i nuovi trionfi di Augusto. Va aggiunto, a quanto già scritto, come Brodskij abbia scelto l'ode dedicata al traduttore in latino della famosa *Arte*

retorica di Apollodoro di Pergamo, vissuto ad Apollonia sull'isola di Creta e a Roma, e maestro di retorica dell'imperatore Ottaviano Augusto; Brodskij prosegue:

Accenni [Orazio] a diverse conquiste recenti, tra cui lo scippo di un po'di terra agli Sciti. In verità, doveva trattarsi dei Geloni, ma non importa. Strano, prima non avevo fatto caso a quest'ode. La mia gente – be', si fa per dire – non è citata tanto spesso dai grandi poeti dell'antichità romana. I Greci sono un altro paio di maniche, perché loro avevano parecchio a che fare con noi. Ma anche con loro non abbiamo granché al nostro attivo. Qualche bocconcino in Omero (ma poi Strabone ci costruisce sopra quel po' po' di banchetto!), una dozzina di versi in Eschilo, non molto di più in Euripide. Riferimenti marginali, in sostanza; ma i nomadi non meritano un trattamento migliore. Tra i Romani, pensavo, fu solo il povero Ovidio a prestarci un po'di attenzione; ma lui non aveva molto da scegliere. In pratica non c'è una parola su di noi in Virgilio, per tacere di Catullo o Properzio, per tacere di Lucrezio. Ed ecco, guarda un po', una briciola dalla tua tavola. [...] Al tempo in cui tu scrivevi tutti quei versi, noi non avevamo una lingua. Noi non eravamo noi; eravamo Geloni, Geti, Budini, eccetera: solo bollicine nel nostro futuro pool genetico¹⁹⁶.

Omero menziona gli «Iperborei» nel poema ciclico, a lui attribuito *Epigoni*, i quali erano i figli dei Sette Re che avevano partecipato con Edipo alla prima spedizione contro Tebe, capitale della Boezia, città dalle sette porte. I Sette Re si erano posti ciascuno accanto ad una porta ed erano caduti sotto le mura di Tebe nel tentativo di conquistarla. Gli Epigoni mossero verso la città per vendicare i padri e riuscirono ad impadronirsene.

Strabone menziona gli «Iperborei» nella sua famosissima *Geografia (Rerum geographicarum commentarii libris XVII contenti)*, Libro XI, 6, 2; potremmo anche notare che Strabone nasce ad Amasea nel Ponto intorno al 64 a.C.

Eschilo menziona gli «Sciti» nelle *Eumenidi* e per l'appunto nei *Sette contro Tebe*.

Euripide menziona gli «Sciti» in *Elettra* e nelle *Baccanti*.

I «geloni», «geti», «budini» sono popolazioni che compaiono nelle *Storie (Historiae)* di Erodoto.

La conoscenza della letteratura classica da parte di Brodskij è ormai divenuta vasta e profonda, le citazioni intertestuali sono tra le più dettagliate.

Nello stesso saggio, Brodskij, abitante della «Scizia settentrionale», più di una volta scrive di ritenere Ovidio, «sbattuto fuori da Roma dall'amato Augusto di Orazio», il più grande tra i poeti latini; ai paradigmi dell'esilio brodskiani, di cui tanto si è detto, va quindi aggiunto il *Pontum* di Ovidio. Il parallelo autobiografico: Brodskij accenna ad Ovidio per accennare a sé, poeta e quindi metamorfosi di un poeta precedente, è autorizzato perché anche egli è nato in un Impero, quello dell'URSS; perché anche egli ha vissuto in una remota provincia sul mare, Leningrado. Quando Brodskij scrive *Ex Ponto* non è in esilio, però al confino a Norenskaja; quando scrive *Pis'ma rimskomu drugu* è già quasi certo di dover lasciare il paese.

La strofe seguente, la seconda e ultima, abbiamo visto come tutte e nove le lettere siano composte da due quartine, ripete e sottolinea quella caratteristica di positività, insita nell'esilio, di cui si è già detto. L'esilio è un *topos* favorevole perché: «И от Цезаря далеко, и от вьюги» (Lontano e da Cesare, e dalle tempeste); perché non sono necessarie né adulazioni, né paure, né ansie, non c'è chi adulare, non c'è di chi aver paura, non c'è dove affrettarsi; e non importa che il luogo dell'esilio sia governato principalmente da ladri; dovendo scegliere, dovendo fare una graduatoria dei delitti e dei delinquenti: «Но воруга мне милей, чем кровопийца» (Il ladro mi è più caro dell'oppressore). Anzi, la parola russa «кровопийца» indica più esattamente colui che beve il sangue degli altri, un vampiro assetato che, per sopravvivere, si nutre della linfa vitale altrui, senza avere la giustificazione del «succiacapre» citato in *Post aetatem nostram*.

La quarta lettera-poesia sembra non essere in realtà indirizzata all'«amico romano», bensì a una non meglio identificata «etera», alla quale colui che scrive si rivolge con il tu; il tu appare più che giustificato sia dall'occupazione della donna, sia dall'utilizzo della seconda persona singolare in funzione di appellativo in epoca romana. Il mittente si dichiara disposto ad aspettare che passi l'acquazzone assieme all'etera, purché almeno questo non sia oggetto di mercimonio, perché: «братъ сестерци с покрывающего тела / всё равно, что dranku требовать у кровли» (esigere sesterzi da un corpo che ti copre / è lo stesso che esigere un'asse dal tetto). Il paragone introdotto è talmente lontano e inaspettato da colpire il lettore per la sua forza straniante anche se, a ben guardare, esso presenta invece

un'immagine associativa che lo giustifica: il corpo dell'etera copre quello dello scrivente, come il tetto copre la casa, è un riparo dalle tempeste. Si potrebbe, inoltre, sottolineare che uno dei sesterzi più famosi e ambiti dai numismatici è proprio quello emesso durante il regno di quell'imperatore Postumo, al quale si è accennato.

La presenza dell'etera introduce la quartina successiva, che sconfinava nel gioco di parole malizioso, e introduce il tema del sesso e della vecchiaia: «Протекаю, говоришь? Но где же лужа? / Чтобы лужу оставлял я, не бывало» (Dici che perdo? E dov'è la pozzanghera? / Non si dà che io lasci una pozzanghera). Il verbo allude in modo chiaro a una eiaculazione, si direbbe precoce; e chi scrive volge in ironia l'accusa dell'etera: non è possibile che egli si sia reso colpevole di questo, per un fatto semplicissimo: a lui questo proprio non accade; e resta sottinteso: perché è troppo vecchio per avere problemi di eiaculazione. Questa interpretazione è rafforzata dai due versi che seguono: «Вот найдёшь себе какого-нибудь мужа, / Он и будет протекать на покрывало» (Trova un marito, / lui si perderà sulla coperta). La quinta lettera è significativa come intrusione; indirizzata ad un'etera, essa sembra finita per sbaglio in mezzo alle lettere all'amico romano e si snoda su di un malizioso gioco di parole iniziale.

La sesta lettera si apre con una constatazione che serve a porre su di uno stesso piano anagrafico il mittente e il destinatario: «Вот и прожили мы больше половины» (Più di metà della vita è trascorsa). Se ricordiamo l'ipotesi precedente, il fidato centurione Marziale e l'amico Postumo sono a circa metà della loro esistenza; se chi scrive è da identificarsi in Ovidio, lui e l'amico Postumo sarebbero comunque a circa metà della propria esistenza. Avanziamo un'altra ipotesi: con questo suo verso Brodskij ha voluto citare il famosissimo verso con cui si apre la prima Cantica della *Divina Commedia* di Dante: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». I debiti di Brodskij a Dante sono numerosi e ormai ampiamente studiati ed evidenziati¹⁹⁷; Dante è archetipo, pressoché universale, del poeta esiliato per motivi politici; il verso in questione sottolinea una crisi sopravvenuta a metà della vita e l'esigenza di affrontarla per ritrovare «la diritta via» che è stata «smarrita»; Dante intraprende il viaggio conoscitivo con l'aiuto di Virgilio, sua guida e soprattutto anch'egli poeta¹⁹⁸. Dante scrive la *Divina Commedia* durante l'esilio, iniziato nel 1302; Brodskij nel marzo del 1972 sta per compiere trentadue anni e anche lui sta per iniziare il suo esilio; il verso potrebbe, quindi,

adombrare anche un rivolgersi dell'io poetico a Dante mediante una sostanziale uguaglianza di età. Questo complicato intersecarsi di citazioni intertestuali solo apparentemente rende più complesso ed oscuro il tentativo di decifrare la poesia, poiché in effetti esso ci riconduce sempre ai temi fondamentali: il rapporto con il potere del poeta, la civiltà opposta alla barbarie, il rapporto con la morte, il significato dell'esistenza, il movimento fisico centrifugo dell'esiliato contrapposto al movimento mentale centripeto.

Del «vecchio schiavo» e delle «rovine» si è già scritto ma, a proposito di questa seconda immagine, va anche ricordato il 44 del Libro IV degli *Epigrammi* di Marziale, il quale recita:

Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
 Presserat hic madidos nobilis uva lacus.
 Haec iuga quam Nysae colles plus Bacchus amavit,
 Hoc nuper satyri monte dedere choros.
 Haec veneris sedes, Lacedaemone gratior illi.
 Hic locus herculeo nomine clarus erat.
 Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla:
 nec superi vellent hoc licuisse sibi.

Ecco il Vesuvio, poc' anzi verdeggiante di vigneti ombrosi,
 qui un'uva pregiata faceva traboccare le tinozze.
 Bacco amò questi balzi più dei colli di Nisa,
 su questo monte i Satiri in passato sciolsero le lor danze.
 Questa, di Sparta più gradita, era di Venere la sede.
 Questo era il luogo rinomato per il nome di Ercole.
 Or tutto giace sommerso in fiamme ed in tristo lapillo:
 ora non vorrebbero gli dèi che fosse stato loro consentito
 d'esercitare qui tanto potere.

Il richiamo al Vesuvio e all'eruzione che distrusse Ercolano e Pompei rimanda alle immagini delle rovine, dell'eruzione vulcanica, della distruzione di un paesaggio di serenità e bellezza, ricorrenti nel loro ovvio e palese significato traslato.

L'ultimo verso della prima strofe convalida ulteriormente l'ipotesi di Sara Martinelli¹⁹⁹, perchè ricorda gli ultimi due versi della traduzione di Brodskij *В о́зданіи варваров* (In attesa dei barbari) da Kavafis, di cui si è scritto.

La seconda strofe si apre con una comunicazione apparentemente neutra: chi scrive comunica all'amico a Roma di essere stato

in montagna, di aver raccolto un grande bouquet di fiori con il quale sta ora giocherellando, prima di metterli in un vaso colmo d'acqua; ma il terzo e il quarto verso presentano quella cesura di senso, quello spostamento inatteso e difficile da decifrare di cui si è detto: «Как там в Ливии, мой Постум – или где там? / Неужели до сих пор ещё воюем?» (Come là in Libia, mio Postumo, oppure dove? / Veramente stiamo ancora combattendo?).

La settima lettera-poesia ha un tono più intimo delle precedenti e lascia trapelare l'accurata nostalgia di Roma, così lontana. Non a caso la prima strofe inizia con il verbo «Ricordi», seguito dal vocativo «Postumo», in frase interrogativa. Chi scrive si rivolge all'amico che è a Roma con una domanda-non domanda, pleonastica, essa prevede di fatto una risposta affermativa o, più esattamente, non prevede alcuna risposta. Questo «помнишь?» (ricordi?) stabilisce un legame molto forte tra i due soggetti della corrispondenza, esso sottolinea esperienze e avvenimenti vissuti in comune; chi scrive, il poeta, si abbandona al fluire di una comune memoria, che è tanto più significativa e dolente in quanto concerne la sfera del privato: «Помнишь, Постум, у наместника сестрица? / Худощавая, но с полными ногами. / Ты с ней спал ещё... Недавно стала жрица» (Ricordi, Postumo, la sorella del governatore? / Magrolina, ma con gambe tornite. / Con lei hai dormito... Da poco è sacerdotessa). I due sono talmente amici da condividere ricordi tanto privati e intimi, ma la cosa più importante che veniamo a sapere è un'altra: Postumo ha vissuto assieme all'amico nella lontana provincia dell'Impero, altrimenti non si spiegherebbe il fatto che Ovidio sia a conoscenza di un fatto ignoto a Postumo. Resta da capire se quest'ultimo vi si sia recato per trovare l'amico esiliato oppure se vi si trovasse per ragioni di servizio, militare o civile; riuscire a risolvere la questione sarebbe il tassello per stabilire definitivamente a chi Brodskij pensasse come modelli. Molto più probabilmente, Brodskij ha mescolato nelle figure dello scrivente e del destinatario di queste *Pis'ma* elementi tratti da molteplici personaggi della storia e della letteratura di Roma, al fine di delineare e sottolineare la figura dell'esiliato, esaltata dalla presenza dell'amico. Lo spazio dell'esilio viene amplificato dall'esistenza dello spazio di Roma e dell'amico che vi abita. Infatti, pur essendo quella di questo ciclo di poesie una struttura formalmente dialogica, va una volta di più rilevato che la seconda voce è sempre sottintesa, essa non parla mai se non attraverso le parole dell'esiliato; l'unica voce che sentiamo è quella che proviene da lontano. Un'ulteriore

notazione, se abbiamo davanti le lettere, questo può significare una sola cosa: è Postumo che ce le mette davanti e a disposizione, è Postumo che ce le fa leggere.

Le ultime parole della strofe, «Da poco è sacerdotessa», introducono anche una nota di incredulità: pensa un po', Postumo, era la sorellina del governatore, aveva gambe tornite, è stata la tua amante e ora è diventata una sacerdotessa; la nota finale, dell'ultimo verso della prima strofe è di velata ironia: «Жрица, Постум, и общается с богами» (Una sacerdotessa, Postumo, e frequenta gli dei).

Anche la seconda strofe di questa lettera inizia con un verbo, una dolente ed accorata esortazione all'amico, dalla quale traspare tutta la solitudine dell'esiliato: «Vieni». A questa esortazione, a questo invito iniziale fanno seguito una serie di verbi, che indicano tutte le azioni che potranno compiere una volta assieme e che devono invogliare al viaggio; la seconda strofe è basata sui verbi, sulle azioni: «Приезжай, попьём вина, закусим хлебом. / Или сливами. Расскажешь мне известья. / Постелю тебе в саду под чистым небом / и скажу, как называются созвездья» (Vieni, berremo vino e mangeremo pane. / O prugne. Mi racconterai le novità. / Ti preparerò il letto in giardino sotto il cielo aperto / e ti dirò il nome delle costellazioni). Le azioni si spostano dall'uno all'altro, oppure saranno compiute assieme; il clima mite permetterà di preparare per l'ospite il letto all'aperto, sotto un cielo pieno di costellazioni dal nome ignoto, perché non si possono vedere nel cielo di Roma.

L'ottava lettera-poesia è strettamente collegata alla precedente e spiega le ragioni per le quali l'amico è stato esortato a venire; essa inizia con un avverbio di tempo al quale fa seguito una lunga e complessa metafora: «Скоро, Постум, друг твой любящий сложенье, / долг свой давний вычитанию заплатит» (Entro breve, Postumo, questo tuo amico che ama l'addizione / il suo vecchio debito pagherà con la sottrazione). Chi scrive parla di sé in terza persona, quasi parlasse di un altro, di un estraneo; l'oggettivizzazione straniata che ne deriva da un lato conferisce maggiore forza alla metafora, dall'altro sottolinea la consapevolezza di chi parla. In sostanza, qui si parla della morte che si avvicina; del fatto che l'interessato sa di questo certo e inevitabile approssimarsi; e lo scrive all'amico per esortarlo nuovamente a una visita che, se ne deduce, non c'è stata oppure è stata rinviata. Il mittente scrive di sé in terza persona: questo tuo amico, che durante la propria esistenza ha sempre amato addizionare gli uni agli altri fatti, sentimenti, oggetti e parole ha accumulato un

debito antico, che ora è chiamato a pagare con la sottrazione di questa esistenza stessa che è, quindi, stata molto piena e densa. Lo chiama a sé perché ha bisogno di lui, dell'unico amico del quale si fida, perché egli dia corso alle sue ultime volontà: «Забери из-под подушки сбереженья, / там немного, но на похороны хватит» (Prendi i risparmi sotto il cuscino, / non sono molti, ma per il funerale bastano).

La seconda strofe dà i dettagli di questo funerale, comunica le volontà di chi sta per morire: «Поезжай на вороной своей кобыле / в дом гетер под городскую нашу стену» (Vai sulla tua giumenta morella / alla casa delle etere, presso le mura della nostra città). Questi due versi introducono il desiderio del morente: la città «nostra» è Roma, città amata e mai dimenticata, *omphalos* del mondo, luogo della memoria dove non si può tornare. La città «nostra» potrebbe, però, essere anche il luogo dell'esilio, dove mittente e destinatario hanno trascorso assieme un periodo della loro vita.

Le etere, e un'etera è la possibile destinataria della quinta lettera-poesia, dovranno provvedere ai funerali. Saranno funerali strani, fuori dell'ordinario, degni di un uomo in esilio e della sua solitudine, tanto immensa da trovare come uniche interlocutrici donne la cui compagnia è a pagamento. Se le etere sono state le interlocutrici privilegiate in vita, sia pure dietro compenso, saranno anche le esecutrici testamentarie delle ultime volontà: «Дай им цену, за которую любили, / чтоб за ту же и оплакивали цену» (Dai loro quello stesso prezzo / per cui mi hanno amato, affinché mi piangano). Gli ultimi due versi della lettera-poesia sono disperati, ma di una disperazione contenuta, espressa con un tono piano, quasi discorsivo; chi scrive dà disposizioni, chiarisce le ultime volontà, ma questo si deduce: la mia solitudine è tale che nessuno qui mi piangerà da morto, come nessuno qui mi ha amato da vivo, a meno che io non paghi. L'intertesto con la cultura antico-greca risiede anche nella complessità e diversità della figura stessa dell'etèra, che nella variante di donna riservata al piacere nell'Atene classica può essere considerata l'unica donna veramente libera dell'epoca, soprattutto ammessa al convito con gli uomini e, quindi, ammessa ai loro discorsi.

L'ultima poesia del ciclo non è una lettera; sono una serie di immagini brevissime, intense e dense di significato, ma la voce non è più quella precedente, l'autore delle lettere ormai ha cessato di scrivere. La prima quartina ci presenta una serie di particolari concreti, di dettagli intesi a significare lo stato di abbandono di una

dimora, quella di colui che scriveva, ormai priva del suo inquilino, di chi vi abitava: «Зелень лавра, доходящая до дрожжи. / Дверь распахнутая, пыльное оконце. / Стул покинутый, оставленное ложе. / Ткань, впитавшая полученное солнце» (Il lauro verde che oscilla. / La porta spalancata, la finestra impolverata. / La seggiola dimenticata, il letto abbandonato. / Il tessuto impregnato di sole). Lo stato di abbandono è evidente, ogni particolare, ogni dettaglio è teso verso un'unica impressione: è una casa dove non vive più nessuno. Questi particolari richiamano e in qualche modo rispecchiano le rovine della sesta lettera-poesia, che assumono così un'ulteriore sfumatura: le rovine che lascia dietro di sé la morte di un uomo. Perché di questo si tratta, l'uomo che aveva un amico romano, l'uomo che scriveva le lettere ha previsto quella sottrazione di esistenza con cui avrebbe pagato il proprio debito: la propria morte. Non egli sta scrivendo, ma allora chi osserva e scrive questi versi? L'amico romano? L'io del poeta? Non lo sappiamo con certezza, anche se l'ultima strofe, quella che conclude il ciclo di nove brevi poesie ci fornisce un'indicazione per individuare, forse e finalmente, chi fosse questo amico romano e chi scrivesse le lettere.

«Понт шумит за чёрной изгородью пиний» (Il rumore del Ponto oltre la nera siepe di pini). Il Ponto, l'odierno Mar Nero, rumoreggia oltre la siepe che delimita il giardino della casa, che si trovava dunque sulla riva del mare; anche se la posizione geografica della regione neppure permette di guardare a Roma, l'esiliato ha scelto una dimora in posizione centrifuga, sul limite, sul confine, è un *limen* più che un *limes*. Il cenno al Ponto ancora una volta sembra avvalorare l'identificazione con Ovidio dell'autore delle lettere.

Interessante la citazione, che si può senz'altro accettare, dalla poesia di Mandel'stam «И море чёрное, витийствуя, шумит» (E il mare nero, quale oratore, rumoreggia)²⁰⁰. Si deve, però, anche notare che la figura dell'oratore è presente nella poesia *Rifma* (Rima), scritta da Baratynskij nel 1841 e presente nella raccolta *Sumerki*. A sua volta, è molto probabile che la figura presente in questa poesia abbia come antecedente un episodio della vita di Erodoto, che nel 444 a.C. lesse alla folla convenuta per i giochi a Olimpia una parte della sua storia sulle vittorie dei greci contro i persiani, lettura che commosse il giovane Tucidide. Questo episodio Baratynskij deve aver conosciuto per il tramite delle *Émilienye pis'ma* di Murav'ëv. La stessa immagine è anche nel *Poslanie* di K. N. Batjuškov del 1818 *KN. M. Karamzinu* (A

N. M. Karamzin). Infine, *Rifma* di Baratynskij ha straordinarie affinità con *Poët* (Il poeta) di Lermontov del 1837. L'intertesto brodskiano, in questo caso, è estremamente complesso e composito.

La parola «пиния» indica il pino marittimo, diffuso nell'area del Mediterraneo e spesso nella poesia russa diviene immagine per indicare l'Italia, la sua cultura, il suo paesaggio, la troviamo per esempio in Tjutčev, Annenskij e Mandel'stam. Il pino quale sineddoche di Italia è anche nel famoso libro di Anciferov del 1924²⁰¹. I pini, inoltre, indicano in modo specifico la città di Roma nella famosa opera *I pini di Roma* di Ottorino Respighi, che Brodskij conosceva, dato il suo interesse per la musica²⁰².

Ma l'immagine del pino è presente anche nella letteratura latina. Orazio, nell'ode già ricordata per l'immagine della nave quale metafora dell'impero, scrive:

Non tibi sunt integra lintea, non di, quos iterum pressa voces
malo, quamvis pontica pinus silvae filia nobilis, iactes et genus
et nomen inutile: nil pictis timidus navita puppibus fidit

Non hai vele integre, non dei da invocare con voce oppres-
sa dalla sventura, sebbene tu, pino del Ponto, figlio di una
nobile selva, possa vantare sia una stirpe che un nome ora
inutile. L'impaurito nocchiero non confida per niente nella
poppa dipinta.

Il «pino del Ponto» è metonimia per la nave che è metafora dell'impero; per traslazione, il pino del Ponto è a sua volta metafora dell'impero in Orazio. Il cerchio si chiude e salda due immagini.

«Чѣѣ судно с ветром борется у мыса» (Una nave lotta con il vento vicino al promontorio). La casa è sulla costa e l'occhio può spaziare e vedere quanto accade sul mare, accanto al promontorio, dove una nave, non sappiamo di chi ma possiamo immaginare si tratti di quella con cui è giunto l'amico romano, lotta con il vento. Una lotta all'apparenza impari, ma la nave è in grado di lottare e di opporre resistenza, anche se il verbo «борется» (lotta) indica una battaglia e costruisce l'immagine visiva di una nave che si muove, che non può restare ferma. Ma se è questa la nave con cui è giunto l'amico, egli ha fatto in tempo a vedere colui che gli scriveva ancora vivo oppure è giunto in tempo solo per dare corso alle sue ultime volontà? Non lo sappiamo e non lo sapremo mai, abbiamo l'unico diritto della supposizione personale.

Ancora una volta, è possibile l'intertesto con l'ode appena ricordata di Orazio: «O navis, referent in mare te novis fluctus. O quid agis? Fortiter occupa portum» (O nave, flutti smisurati ti riportano in mare. Ohimè, che fai? Tienti salda in porto), che ribadisce il significato traslato dell'immagine.

Il terzo verso dell'ultima strofe pone un'altra serie di interrogativi: «На разохшејся скамейке – Старший Плиний» (Sulla panca screpolata, Plinio il Vecchio). Cosa c'entra Plinio il Vecchio? Se la citazione fosse di Plinio il Giovane, la cosa sarebbe più semplice; i dieci libri delle *Epistulae* di Plinio il Giovane sono famosi; i primi nove furono riordinati da Plinio stesso, per consiglio dell'amico Setticio e in essi sono riordinate lettere di carattere privato, indirizzate ad amici e in misura minore anche a parenti. Queste lettere sono quasi dei saggi, cronache di vita mondana, civile e intellettuale, tra le quali spiccano proprio quelle a Marziale e Tacito, cui Plinio fu particolarmente legato; l'intenzione etico-didascalica rivela il modello seneciano delle lettere di Seneca a Lucilio. Il decimo libro, pubblicato dopo la morte di Plinio il Giovane, raccoglie le lettere ufficiali con l'imperatore Traiano, lo stesso che esiliò Marziale. I richiami sono molteplici e sarebbe agevole legare il nome di Plinio il Giovane a queste *Lettere all'amico romano*. Ma perché nel verso troviamo invece, seduto sulla panchina screpolata, Plinio il Vecchio? Potrebbe essere un'immagine riferita a Plinio il Vecchio, seduto sulla panchina della sua casa a Stabile, città dove si trovava in qualità di prefetto della flotta di Capo Miseno. Questa ipotesi è avvalorata dalla lettera di Plinio il Giovane a Tacito, dove egli descrive l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., in seguito alla quale morì Plinio il vecchio; zio e nipote si trovavano allora assieme a capo Miseno. Ancora una volta, Brodskij mescola le citazioni intertestuali senza rispettare la verità storica. Il concetto di 'verità storica' è, come più volte notato, ripetutamente messo in dubbio da Brodskij; infine, il poeta utilizza le citazioni intertestuali esclusivamente per arricchire di rimandi e richiami il significato del verso secondo una norma per la quale si potrebbe coniare la definizione 'legge dell'eco'.

L'ultimo verso della quartina, quello che chiude il ciclo, è l'immagine di un uccello che canta: «Дрозд щебечет в шевелюре кипариса» (Il tordo canta nel folto del cipresso). Il canto dell'uccello è assimilabile al canto del poeta; la poesia inizia come canto accompagnato dal suono della lira, strumento di Orfeo, l'ur-poeta²⁰⁵. Il

canto dell'uccello compare a significare che questa ultima bellissima strofe, colma di immagini, la dobbiamo alla voce del poeta che tali immagini ha rivestito di parole.

Nell'esaminare la poesia di Robert Frost *Come in* (Entra), in un saggio di oltre venti anni posteriore a questo ciclo²⁰⁴, Brodskij rileva la presenza del tordo nel secondo verso: «As I came to the edge of the woods, / Thrush music – hark!» (Quando arrivai al margine del bosco, / musica di tordo – ascolta!) e la accosta per evidente affinità alla poesia di Thomas Hardy *The Darkling Thrush* (Il tordo nel buio). Brodskij gioca sulla somiglianza delle parole inglesi *bird* (uccello) e *bard* (bardo) per affermare che un uccello è molto spesso un menestrello, visto che tutti e due cantano. Quindi, dopo aver detto che: «La poesia è una signora con un immenso albero genealogico, e ogni parola, si può dire, arriva incrostata di allusioni e associazioni»²⁰⁵, legge il «margine del bosco» di Frost come una citazione della «selva oscura» di Dante, con tutte le implicazioni di ermeneutica che ne conseguono. Abbiamo visto che nel 1972 Brodskij già conosceva i versi di Robert Frost e, quindi, egli ha presente questo «tordo» quando conclude il ciclo delle *Lettere*, che gli permette di riecheggiare Frost, Hardy e Dante. La penultima strofe di Frost è:

Far in the pillared dark
Thrush music went –
Almost like a call to come in
To the dark and lament.

E in quel buio fitto di colonne
correva musica di tordo –
quasi come un richiamo ad entrare nel buio e nel lamento

L'io poetico di Frost non entra nella «selva oscura»; l'«amico romano» del ciclo di Brodskij sente che Ovidio, il tordo, il poeta, continua a cantare nel folto della selva: la voce del poeta non si spegne.

Note

¹⁷³ Otdelenie viz i registracij (Sezione visti e registrazioni).

¹⁷⁴ Cfr. Ja. A. Gordin, *Delo Brodskogo*, in “Neva”, 2, 1989, pp. 134-66.

¹⁷⁵ Per uno studio del tema dello spostamento, del perenne viaggio di ricerca in Iosif Brodskij, cfr. Ja. A. Gordin, *Strannik* (Il viaggiatore), in *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*, cit., pp. 233-48.

¹⁷⁶ Cfr. K. Ičin, *Brodskij i Ovidij* (Brodskij e Ovidio), in “Novoe literaturnoe obozrenie”, 19, 1996, pp. 227-49.

¹⁷⁷ Va ancora una volta ricordato che Ovidio fu colpito nell'8 d.C. da un ordine di Augusto che lo relegava a Tomi; si trattò, quindi, di una *relegatio*, non di un *exilium*, e non prevedeva la perdita dei diritti di cittadino e la confisca dei beni. Da un punto di vista strettamente legale, quindi, il parallelo con le vicende umane di Brodskij non risulta pertinente.

¹⁷⁸ G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Ovidio, *Lettere di eroine*, Garzanti, Milano 1989.

¹⁷⁹ Chiaro il riferimento alle teorie di Ju. N. Tynjanov, espresse soprattutto in *Archaisty i novatory*, izd. Priboj, Leningrad 1929; *Avanguardia e tradizione*, M. Marzaduri (a cura di), trad. it. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968.

¹⁸⁰ È evidente che qui non vengono prese in considerazioni le *Lettere* del *Nuovo Testamento*; né le *Lettere* con le quali i principi, i padri o chi fosse investito di autorità indicava comportamenti ai sottoposti o ai figli, talvolta come vero e proprio ordine dall'alto.

¹⁸¹ In realtà, a questi primi versi di Brodskij ha dedicato un'attenta analisi solo M. Kreps, nella monografia *O poëzii Iosifa Brodskogo* (La poesia di Iosif Brodskij), Ardis, Ann Arbor 1984.

¹⁸² Lo studio di questa epistola di Orazio in parallelo alla poetica di Brodskij è un argomento che meriterebbe un'analisi dettagliata.

¹⁸³ Cfr. I. Kovalëva, *Antičnost' v poetike Iosifa Brodskogo*, cit.

¹⁸⁴ Sono debitrice dello stimolo a presentare questa ipotesi ad una mia studentessa, la dott. Sara Martinelli; infatti, seguendo come relatore la sua tesi *Iosif Brodskij traduce Konstantinos Kavafis*, Università di Firenze 2004, mi sono trovata a riflettere su questi personaggi citati nella poesia e questo mi ha condotta a formulare appunto questa ipotesi, che ho suggerito alla candidata, la quale ha saputo fare ottimo uso di quanto da me ipotizzato e a lei suggerito.

¹⁸⁵ Cfr. per lo studio di un possibile dialogo ideale tra Machiavelli e Brodskij: P. Vajl', *Genij mesta. Inostranno delo* (Genius loci. Essere straniero), in “Inostrannaja literatura”, 6, 1997.

¹⁸⁶ I. Kovalëva ricorda Tito Livio e la citazione in *Ex Oriente* per sottolineare la presenza dell'Impero come mitologema nella poetica brodskiana, ma non lega nel dettaglio le citazioni dell'opera dello storico latino né tanto meno quelle da Machiavelli alle poesie di I. Brodskij.

¹⁸⁷ Cfr. S. B. Il'inskaja (a cura di), *Russkaja kavafiana*, cit.; T. V. Civ'jan, *Analiz stichotvorenija K. Kavafisa Na korable*, cit.; Id., *Brodskij i Kavafis* (Brodskij e Kavafis), in “Russian Literature”, XLVII, 2000, pp. 261-72.

¹⁸⁸ K. Kavafis, *Settantacinque poesie*, cit., p. 49.

¹⁸⁹ Cfr. S. Martinelli, *Iosif Brodskij traduce Konstantinos Kavafis*, pp. 33-34; dove sono anche ampi cenni a Machiavelli.

¹⁹⁰ L'analisi contrastiva, che l'autrice di questo saggio si ripromette di fare, di *To an Old Philosopher in Rome* e *Einem alten architekten in Rom* si presenta estremamente interessante, per i legami intertestuali, e in senso più lato interculturali, che essa suggerisce. L'elenco dei libri che compongono la biblioteca personale di Iosif Brodskij prima dell'esilio del 1972, già citato, comprende numerosi volumi antologici e monografici di poesia americana.

¹⁹¹ Ai colori nella poesia di Brodskij dedica un intero capitolo O. I. Glazunova nella monografia *Iosif Brodskij: Amerikanskij dnebnik* (Iosif Brodskij. Il diario americano), Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2005.

¹⁹² «Eheu fugaces, Postume, Postume / labuntur anni» (Ahimè fugaci, Postumo, Postumo, / corrono gli anni), Orazio, *Odi*, II, 14, vv. 1-2. L'ipotesi è formulata da Irina Kovalëva, *Antičnosť v poëzii Brodskogo*, cit., p. 189.

¹⁹³ I. Kovalëva vede in questi versi un'allusione a Platone e all'amore ideale nel dialogo *Il convito, ovvero dell'amore*.

¹⁹⁴ Cfr. J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, cit. Per una disamina delle categorie di emigrato ed esiliato nella poetica di Iosif Brodskij, cfr. S. Pavan, *Posžečienija. Iosif Brodskij vo Florencii*, cit.

¹⁹⁵ Cfr. I. Kovalëva, *Antičnosť v poëzii Brodskogo*, cit., pp. 189-90; più in dettaglio, cfr. I. Kovalëva, *Greki u Brodskogo* (I greci in Brodskij), in Ja. A. Gordin (a cura di) *Iosif Brodskij i mir. Metafizika, antičnosť, sovremennost'* (Iosif Brodskij e il mondo. La metafisica, l'antichità, la contemporaneità), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2000, pp. 139-50.

¹⁹⁶ I. Brodskij, *Lettera a Orazio*, trad. it., cit., pp. 50-51.

¹⁹⁷ Cfr. L. Loseff, *Brodsky in Florence*, in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*, cit., pp. 121-30; V. Poluchina, *Pleasing the Shadows (Brodsky's Debts to Puškin and Dante)*, ivi, pp. 131-58.

¹⁹⁸ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

¹⁹⁹ Cfr. S. Martinelli, *Iosif Brodskij traduce Konstantinos Kavafis*, cit.

²⁰⁰ Cfr. I. Kovalëva, *Antičnosť v poëzii Brodskogo*, cit., p. 192. Il riferimento è alla poesia di Mandel'stam del 1915 *Bessonnica. Gomer. Tugie parusa* (Insomnia. Omero. Vele spiegate).

²⁰¹ Cfr. N. P. Anciferov, *Iz dum o bylom* (Dai pensieri sul passato), Feniks, Moskva 1992.

²⁰² Cfr. su questo argomento S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit, pp. 234-42; E. Petrušanskaja, *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo*, cit.

²⁰³ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

²⁰⁴ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, cit.

²⁰⁵ I. Brodskij, *Dolore e ragione*, trad. it. cit., p. 89; le traduzioni italiane della poesia di Robert Frost sono tratte da questa edizione.



Odisej Telemaku

Questa poesia è stata scritta da Brodskij nel 1972 ed è senza dubbio una di quelle che maggiormente ha attirato l'attenzione dei critici. Ljudmila Zubova ha analizzato con molta attenzione *Odisej Telemaku* (Odisseo a Telemaco)²⁰⁶, mettendone in rilievo i numerosissimi riferimenti intertestuali: con altre poesie dello stesso Brodskij e quindi con la sua biografia, pur evitando interpretazioni semplicistiche; con altri poeti russi; con poeti italiani; quello che invece è restato alquanto nell'ombra, o non è stato sufficientemente messo in luce che dir si voglia, è l'intertesto greco e latino. Questo articolo di Zubova, preziosissimo e denso di suggerimenti, fornisce sin dall'inizio la tesi interpretativa, all'interno della quale viene quindi analizzata la poesia:

La poesia «Odisseo a Telemaco», scritta nel 1972, quando Isif Brodskij fu costretto ad emigrare, parla dell'esilio come destino e tira le somme dell'esistenza già trascorsa²⁰⁷.

Zubova prosegue citando le famosissime frasi di Brodskij sul proprio interesse verso il tempo e quello che il tempo fa all'uomo, come metafora di quello che il tempo fa allo spazio e al mondo. In tal senso, aggiungiamo, è logico dedurre che il tempo sopravanza la storia, narrazione di cui gli uomini sentono la necessità per illudersi di comprendere e quindi dominare il tempo²⁰⁸.

Irina Koval'ëva, a sua volta, dedica alcune pagine a questa poesia nel saggio²⁰⁹, dove sottolinea la novità e l'importanza dell'intertesto con la poesia di Umberto Saba *Lettera* e porta un nuovo rimando alla poesia del 1910 di Kavafis *Itaca*, utilizzata da Brodskij con inversione del significato dei motivi.

Brodskij ha tradotto *Itaca* assieme a Šmakov, anzi sarebbe forse meglio dire che Šmakov ha tradotto Kavafis e che Brodskij ha curato soprattutto la redazione della traduzione quando l'amico era già gravemente malato²¹⁰. Brodskij ha anche tradotto svariate poesie di Umberto Saba, poeta che ammirava moltissimo, e tra queste anche *Lettera*. A proposito di Saba, vanno però fatte alcune osservazioni:

la poesia di Saba che rimanda più direttamente a *Odissej Telemaku* è invece e più probabilmente *Ulisse* che, ad una prima lettura, si presta ad essere interpretata come una metafora della vita, cammino difficilissimo che va sempre e comunque affrontato ed accettato. Si può anche ricordare come Saba, a causa delle leggi razziali del 1938, dovette lasciare Trieste per Roma e quindi per Milano, e ritornò a Trieste solo nel 1948; le origini ebraiche erano tratto comune sia di Brodskij che di Saba e hanno contribuito a rendere ancora più complicato il loro viaggio esistenziale.

Odissej Telemaku è del 1972; Ljudmila Zubova collega la poesia alla certezza dell'emigrazione coatta; Irina Koval'ëva rileva il possibile intertesto con la poesia *1972 god* (anno 1972); né l'una né l'altra rilevano che Brodskij ha forse pensato di scrivere questa poesia in forma di lettera come testamento per il figlioletto Andrej, che sarebbe quindi adombrato nella figura di Telemaco. La prima variante della poesia è dei primi mesi del 1972; il poeta la rivede qualche mese dopo, quando è già negli Stati Uniti²¹¹. Senza voler entrare nella sfera del privato brodskiano in modo imbarazzante, sono noti l'attaccamento che in quegli anni egli ha nei confronti del primo figlio e il dispiacere perché costui non porta il suo cognome. Soprattutto la seconda parte della poesia, gli otto versi che la concludono, sembrano un lungo e doloroso saluto al figlio che deve abbandonare e che non potrà seguire da vicino né veder crescere: «Расти большой, мой Телемак, расти» (Diventa grande, mio Telemaco, grande), esorta il figlio a crescere, in senso fisico e metaforico; «Лишь боги знают, свидимся ли снова» (Solo gli dei sanno, se ci rivedremo), la nota è accorata e dolente, il dolore trattenuto e non urlato di un padre che forse sarà per sempre separato dal figlio; «Но может быть и прав он: без меня / ты от страстей ЭДИПОВЫХ избавлен, / и сны твои, мой Телемак, безгрешны» (Forse, egli ha ragione: senza di me / sei preservato dalle passioni di Edipo, / e i tuoi sogni, mio Telemaco, sono innocenti), i riferimenti all'intertestato antico greco, che spiegano chi sia «egli», saranno esaminati più avanti, qui leggiamo solo la speranza, che lenisce il dolore del distacco, che dall'assenza del padre al figlio possa derivare del bene.

Passando all'analisi di *Odissej Telemaku*, cercando di tenere presente il mondo culturale dei miti classici, va notato come Brodskij scelga il nome Odisseo e non la variante latina Ulisse. Odisseo sarebbe stato generato da Sisifo che, per vendicarsi del furto della propria mandria di bestiame sull'istmo di Corinto da parte di Autolico, ne

sedusse la figlia Anticlea; costei era già sposa di Laerte l'Argivo, padre ufficiale del bambino nato da quell'unione. Appunto le circostanze del concepimento ne spiegano l'astuzia e il soprannome di Ipsipilo²¹², forma maschile di Ipsipile. Ora, Sisifo, nome interpretato dai Greci come 'molto saggio', è una variante greca di Tesup, il dio ittita del sole, che si identifica con Atabirio, il dio solare di Rodi cui era sacro il toro. Odisseo significa 'iroso' e si riferisce al volto rosso del re sacro. Allo scadere del termine concesso al re sacro, dopo che egli ha regnato per cinquanta mesi lunari come marito della grande sacerdotessa, venivano celebrati i giochi, sia Nemei che Olimpici. *Ulixēs*, invece, è la variante latina, parola formata probabilmente da *vulnus* = ferita e *ischia* = cosce, con allusione alla cicatrice prodotta da una zampa di cinghiale, che la vecchia nutrice riconosce quando egli torna a Itaca dopo il suo lunghissimo viaggio. Odisseo si è procurato questa ferita alla coscia proprio durante una visita al padre Autolico. Le riflessioni sui nomi Odisseo/Ulisse permettono sia di escludere un ruolo qui dominante della letteratura latina sia di altre narrazioni, più moderne, del viaggio di Ulisse, quali ad esempio quella di Joyce, che Brodskij conosceva molto bene.

Le medesime riflessioni inducono, soprattutto, a prendere le distanze, a considerare con maggiore attenzione e cautela, la tesi invalsa secondo la quale tre precedenti poesie di Brodskij formino, nel loro complesso, il protesto di questa: *Ja kak Uliss* del 1961, *Pis'mo v butylke* (La lettera nella bottiglia) del 1964, *Proščajte, mademuazel' Veronika* (Addio, mademoiselle Veronica) del 1967²¹³.

La poesia è ancora una volta imitazione di una lettera, scritta da Odisseo al figlio Telemaco; la convenzione poetica, l'esistenza del genere, permette di accettare la mistificazione di una lettera che forse non raggiungerà mai il proprio destinatario. Chi scrive è Odisseo, il primo verso è formato dal normale inizio di una lettera: «Мой Телемак» (Mio Telemaco) e il secondo verso rispetta anche visivamente la composizione di una lettera, poiché esso inizia alla riga successiva e dopo uno spazio lasciato bianco, esattamente dopo la virgola: «Троянская война / окончена. Кто победил – не помню» (La guerra di Troia / è terminata. Chi abbia vinto, non lo ricordo). Odisseo, colui che ha escogitato lo stratagemma che ha posto fine alla guerra di Troia, non ricorda chi sia stato il vinto e chi il vincitore. Questi versi, apparentemente assurdi, sottolineano il lunghissimo lasso di tempo già intercorso dalla fine della guerra, da quando la nave di Odisseo ha lasciato le coste di quella Tracia

dove la tradizione colloca l'antica città di Troia; il viaggio durò dieci lunghissimi anni, inaccettabili e incomprensibili a guardare la distanza relativamente breve che separava la città dall'isola di Itaca. A proposito del viaggio di Odisseo, della sua durata e del ritorno, Zubova osserva che:

Il ritorno di Odisseo, secondo l'antico sistema mitosimbolico corrisponde alla vittoria sulla morte, alla resurrezione, al ritorno dal mondo dei morti. Il «vello d'oro» di Odisseo acquisisce, in tal modo, il senso di vittoria sulla morte, sul naturale principio retrico, privo di creatività del mondo materiale²¹⁴.

Zubova segue la lezione di Jerzy Farino²¹⁵, da lei citata, dove lo studioso affronta la narrazione del viaggio di Odisseo/Ulisse come motivo che più di ogni altro lega la poesia di Puškin a quella di Mandel'stam; a questa tesi fondamentale lo studioso aggiunge una digressione che prende succintamente in esame anche la poesia di Brodskij, e sottolinea la particolarità per cui il suo è un Odisseo che non fa ritorno a casa.

In realtà, bisogna invece ricordare che il ritorno dal viaggio nel sistema mitopoietico non corrisponde soltanto alla vittoria sulla morte, quanto alla rinascita ad una nuova vita, alla vita di adulto, e in tal senso ci si trova sovente di fronte ad un'azione rituale e non solo ad una narrazione; ancora più importante, il viaggio e il raggiungimento della meta è *topos* del viaggio dell'anima, del suo peregrinare lungo il cammino impervio della conoscenza. La conoscenza, meta suprema dell'uomo, isola irraggiungibile: «Pàntes ànthropoi toù eidenai orégontai phýsei» (Tutti gli uomini tendono per natura al sapere)²¹⁶.

La poesia, come già osservato, si apre con i primi due versi che, anche graficamente, ricordano una lettera e, soprattutto, una lettera molto personale, familiare, che inizia con quell'aggettivo possessivo «мой» (mio) denso di amore. È vero, come sostiene Zubova, che l'uso dell'aggettivo possessivo prima del nome proprio non pertiene alla norma del vocativo russo e denota quindi un evidente significato di possesso; in questo caso, però, bisogna ricordare la grande tradizione di *epistolé* e *epistulae* nelle letterature greca e latina, persino Dante e Petrarca, che Brodskij conosce molto bene, sono stati autori di *Epistulae*, scritte in latino in conformità alle leggi della retorica.

I *pis'ma* (lettere) in Brodskij rappresentano un documento umano, notevole in sé come segno di confessione, che costruisce davanti al lettore il sé del poeta e dell'uomo. Sono un documento poetico per intendere la biografia umana e artistica del poeta; sono una testimonianza artistica di vita spirituale, che modella anche l'immagine dei corrispondenti; sono materia personale che diviene materia di poesia e di riflessione metafisica; sono modello di stile e disciplina classiche.

Odisseo è, comunque, un principe greco, un guerriero che ha partecipato alla lunghissima guerra contro Troia, una guerra che ha sconvolto e interrotto la sua vita e questo evento costituisce il primo argomento della lettera: «Троянская война / окончена. Кто победил – не помню» (La guerra di Troia / è terminata. / Chi ha vinto, non ricordo). Odisseo sa che la guerra è terminata ma, il che ci appare assurdo, non ricorda il nome del vincitore: greci o troiani? La tradizione non ci consegna un Odisseo immemore di chi abbia vinto la guerra estenuante, poiché è stata proprio la sua astuzia ad escogitare lo stratagemma che vi ha posto fine. Si apre un ventaglio di ipotesi.

I due versi possono voler indicare il lunghissimo lasso di tempo già intercorso dal termine della guerra, da quando Odisseo ha lasciato sulla sua nave e assieme ai suoi compagni le coste dell'Asia Minore. Odisseo è stanco e provato dal viaggio che sembra non avere fine, le speranze di un ritorno a Itaca si sono affievolite e il risultato bellico non ha importanza, l'evento non è più tanto significativo da dover essere conservato nella memoria dell'eroe. Opportuno, a questo punto, ricordare che Odisseo è un eroe anomalo nell'epos antico-greco: il suo valore di guerriero, ma soprattutto la sua forza, non sono messi in dubbio, basti ricordare come ha saputo tendere l'arco e quindi sterminare i Proci dopo il ritorno ad Itaca; la sua caratteristica principale è però l'astuzia, non il coraggio e la curiosità intellettuale in lui non coincide propriamente con l'esperienza culturale; l'*Iliade* non ci tramanda episodi rilevanti sul coraggio di Odisseo, consegna invece alla nostra memoria culturale un eroe dall'astuzia eccezionale, quella stessa astuzia che lo sorregge durante il viaggio di ritorno e gli permette di riacquisire il posto e il ruolo che gli spettano. Non a caso, egli è protetto da Atena e non da Ares.

Anche Ovidio, nelle *Metamorfosi*, nel descrivere la contesa delle armi di Achille dopo la sua uccisione, fa dire ad Aiace:

In nome di Giove, si dibatte
 la causa davanti alle navi e proprio Ulisse con me si confronta!
 Lui che non esitò a fuggire di fronte agli incendi accesi da Ettore,
 mentre io, sostenendo l'assalto, allontanai le fiamme dalla flotta.
 Certo è più sicuro battersi con parole ipocrite, che a mano
 armata affrontarsi! Ma io non sono portato all'eloquenza,
 come costui non lo è all'azione; quanto io valgo in campo,
 nella mischia spietata, altrettanto vale lui nel parlare.
 Non credo tuttavia di dovervi ricordare, Pelasgi,
 le mie gesta: le avete sotto gli occhi. Racconti Ulisse le sue,
 quelle che compie senza testimoni, complice solo la notte.
 Grande il premio a cui miro, l'ammetto; ma l'onore è svilito
 dal mio avversario: Aiace non può vantarsi d'ottenere premio
 sia pur grandissimo, al quale anche Ulisse ambisca²¹⁷.

Il giudizio negativo di Aiace sull'eroismo di Ulisse prosegue per tutto il Libro XIII e in quello successivo, il Libro XIV, anche Vertumno, camuffato da vecchia, dice a Pomona:

Oh, se tu lo volessi! Più numerosi spasimanti dei tuoi, non
 avrebbero afflitto Elena, colei che scatenò la guerra
 dei Làpiti e la moglie del pavido o, se vuoi, coraggioso Ulisse²¹⁸.

A questo proposito, Zubova scrive che l'Odisseo brodskiano è privato di ogni elemento eroico della tradizione letteraria e richiama l'analoga osservazione di Ič'in, che mette in parallelo l'Ulisse di Ovidio con l'Odisseo di Brodskij²¹⁹. In realtà, abbiamo già rilevato che non è possibile che Brodskij non avesse posto attenzione alla differenza esistente tra il nome Odisseo e il nome Ulisse e, quindi, al diverso significato che i due nomi nascondono, tanto più che nel 1961 egli scrive la poesia *Ja kak Uliss*. La disattenzione filologica non fa parte della poetica brodskiana. I due nomi indicano un unico personaggio, ma con un tratto caratteristico diverso: Ulisse è l'eroe portatore del segno di agnizione e l'accento è posto sul mezzo che permette il felice scioglimento finale delle peripezie attraversate, il riconoscimento del personaggio e il suo diritto ad essere riconosciuto come l'unico vero signore di Itaca. Odisseo è il dolente re sacro, cosciente che l'epoca dei miti volge al termine e con essa quella delle imprese gloriose e del rapporto diretto con gli dei. Forzando la terminologia, si potrebbe dire che Ulisse ci porta in una letteratura già romanzesca; Odisseo è ancora al limite dell'epica.

I due versi possono nascondere un sottile rimando autoreferenziale di Brodskij: la guerra di Troia e la sua fine adombrano la guerra da lui condotta contro il potere sovietico e iniziata probabilmente già nel novembre del 1958. In questo anno, si svolge una seduta del SNO²²⁰ alla facoltà di Filologia di Leningrado. Viene discussa la relazione di Jakov Gordin sulla poesia degli anni Venti del XX secolo e Brodskij, nel suo intervento, cita il libro di Trockij *Letteratura e rivoluzione*, attirando da subito l'attenzione del KGB. Brodskij, nel 1972, è cosciente che la sua personale guerra, non battaglia, in patria sta per finire e non ne ricorda il vincitore, perché un vero vincitore non esiste.

Zubova legge questa 'guerra di Troia' come metafora della Guerra Civile, iniziata in Russia ancora nel 1917, con forme diverse proseguita per tutto il periodo del potere sovietico e per Brodskij terminata al momento dell'espulsione dal paese; per Vorob'ëva si tratta della Seconda Guerra Mondiale; per Kreps dell'ironica codificazione della guerra con la macchina statale²²¹. È invece più corretto riferire questa metafora della guerra a quella sostenuta in prima persona dal poeta: questa guerra è terminata senza né vincitori né vinti, Brodskij-Odisseo sta per iniziare il suo personale viaggio, durante e alla conclusione di questo viaggio ci saranno altre battaglie e forse altre guerre, che non saranno uguali. In tutte e quattro le ipotesi formulate esiste un'incongruenza, risolvibile solo con l'autorizzazione all'immagine poetica metaforica: la guerra di cui parla Odisseo si è svolta su suolo straniero.

Il quarto e il quinto verso sono uno strano enigma: «Должно быть греки: столько мертвецов / вне дома бросить могут только греки...» (Credo i greci: tanti cadaveri / abbandonare fuor di casa possono solo i greci...). Zubova sottolinea come il tema dei Greci fuori della Grecia sia presente ancora nella poesia del 1966 *Ostanovka v pustyne* (Fermata nel deserto), per essere quindi ripreso chiaramente in quella del 1989 *Fin de siècle* (Fine secolo); come i greci adombrino i russi; come il sintagma «вне дома» (fuor di casa) indichi la mutata posizione nello spazio del poeta, in quanto anch'egli si trova ormai fuori della propria casa²²².

Vero che Brodskij ha più volte indicato la cultura greca come il fondamento della cultura russa, il ruolo della poesia contro l'avanzare della barbarie e, quindi, la responsabilità etica e soprattutto estetica del poeta²²³. L'utilizzo del verbo «бросить» ha, per altro, un duplice significato che deve essere evidenziato: 'abbandonare', ma

anche ‘gettare lontano da sé, scagliare lontano’. Nel primo caso si legge: i greci=i russi hanno abbandonato=lasciato al loro destino i cadaveri=gli estranei al regime, i reietti fuori di casa=fuori dal sistema sociale. Nel secondo caso si legge: i greci=i sovietici hanno gettato lontano da sé=hanno espulso i cadaveri=le persone a loro contrarie e comunque ritenute pericolose fuori di casa=fuori dalla madre patria. Ambedue le interpretazioni sono possibili, ma non coincidenti; anche se va ricordato che il 1972 è stato l’anno in cui sono ricominciate le emigrazioni, più o meno forzate, di dissidenti ed estranei al regime, di coloro che hanno formato la cosiddetta ‘terza ondata migratoria’²²⁴.

La non coincidenza di quanto scritto in questi due versi con la tradizione antico-greca obbliga, comunque, a cercare una lettura metaforica. Gli eroi greci erano esseri semidivini, spesso oggetto di culto: dopo che l’eroe era passato attraverso tutto il cammino umano, morte compresa, gli eroi divenivano soggetti del mito e oggetti del culto; sono attestati i culti di Agamennone, di Menelao, dei *Sette contro Tebe*. Il culto fondamentalmente ctonio, tenebroso e notturno, tributato agli eroi lo distingueva dal culto divino, olimpico, e ne giustificava l’identificazione con il culto dell’antenato familiare e la connessione con il culto dei morti. Alcuni studiosi vogliono addirittura vedere nel culto eroico l’origine dell’epica greca. Odisseo non è morto, non è eroe divino, non può essere oggetto di culto; ancora una volta, Brodskij ha scelto il meno eroe degli eroi greci, il più umano tra essi, colui che affida se stesso e i compagni all’intelletto piuttosto che all’impresa gloriosa.

Nella Grecia antica i corpi dei morti non venivano abbandonati, poiché seppellirli era un dovere sacro che gli dei esigevano dagli uomini, perché le anime degli insepolti non erano ammesse nell’aldilà e Caronte si rifiutava di traghettarle. Era il dio Hermes Psicopompo che conduceva le anime nel regno sotterraneo dei morti e questo vicinato con la morte si ritrova nei poteri magici che la stessa divinità aveva sul sonno e i sogni dei vivi. Solo gli eroi avevano diritto alle onoranze funebri: il corpo veniva bruciato, le fiamme spente col vino e le ceneri poste in un’urna per essere poi seppellite. Interessante che un Odisseo non eroe sia il personaggio della poesia di Kavafis *Itaca*, visti i frequenti legami intertestuali tra la poetica kavafiana e quella brodskiana.

Una riprova della posizione sul crinale del ruolo dell’eroe epico-tragico di Odisseo/Ulisse è l’antica leggenda, tramandataci da

Igino²²⁵, vissuto durante il regno di Augusto, relativa alla morte di Ulisse e alla sua sepoltura nell'isola Eea. Secondo tale narrazione, Ulisse venne inconsapevolmente ucciso dal figlio Telegono, avuto dalla maga Circe. In tal modo, si compì la previsione dell'oracolo per cui egli doveva guardarsi dalla morte per mano del figlio. Conosciutone l'identità, Telegono riportò il corpo del padre nell'isola dei morti della maga Circe. In definitiva, i morti abbandonati dai greci in questa poesia possono essere solo i compatrioti di Brodskij, forse addirittura gli amici, i concittadini che egli aveva già visto sparire.

Il fatto che l'Odisseo brodskiano parli dei greci come di estranei, come se egli non considerasse se stesso un greco è convenzionale; ricordiamo, a titolo di esempio, come Senofonte nell'*Anabasi*, chiaramente citata da Brodskij in *Post aetatem nostram*, narra di sé e dei propri compagni. D'altro canto, marcare l'estraneità di Odisseo verso i greci e la distanza culturale che lo separa da loro è connesso con la metafora greci=sovietici che, in questo caso, si complica con un'inversione di posizione greci=sovietici=barbari; da qui un'inversione di ruolo: i greci=i sovietici non sono i depositari della cultura, bensì coloro che la cultura vogliono distruggere, i barbari.

Il quarto verso inizia con la risposta a chi ha vinto la guerra di Troia e con le parole: «ДОЛЖНО БЫТЬ, ГРЕКИ» (probabilmente i greci). Odisseo non è certo di ricordare con esattezza chi abbia vinto, gli sembra siano stati i greci, quei greci che abbandonano i cadaveri dei loro morti senza sepoltura, quei greci che si sono imbarbariti. La guerra di Troia non può essere identificata con una guerra ben definita, bensì con la metafora onnicomprensiva della lotta perenne della cultura, in questo caso specifico della poesia e del poeta, contro la barbarie. L'autoreferenza è molto forte, ma la componente autobiografica diviene generale, estraniandosi.

La strada verso casa si è rivelata troppo lunga, Odisseo scrive al figlioletto mentre è ancora in viaggio, mentre il personaggio di Omero non ha di certo scritto alcuna lettera nel corso della decennale peregrinazione. È bellissima la nota dolente, umana e non eroica, che l'avverbio «слишком» (troppo) inserisce nelle parole del nostro eroe: la strada che riporta verso la propria casa è sempre troppo lunga.

Odisseo è un greco e le situazioni avverse all'uomo sono spesso riconducibili al faticoso volere degli dei: «как будто Посейдон, пока мы там / теряли время, растянул пространство» (come se Poseidone, mentre là noi / perdevamo il nostro tempo, avesse dilatato lo spazio).

Su questi due versi molto è stato scritto²²⁶ e, in generale, l'attenzione si è focalizzata sull'immagine «Посейдон [...] растянул пространство» Zubova sottolinea la concordanza con i versi di Mandel'stam: «Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах» (Rannicchiato, io andavo fiero dello spazio, cresciuto a vista d'occhio)²²⁷ e, al contempo, la divergenza: lo spazio che cresce di Mandel'stam è un miracolo di cui essere orgogliosi, persino se ciò obbliga a rannicchiarsi; lo spazio di Brodskij non ha capacità autonome, è Poseidone che lo fa crescere e questo rende l'uomo una vittima, lo obbliga ad uno sforzo. Zubova non rileva la presenza del fato, del connotato fatidico insito nel volere degli dei: non è solo Poseidone che dilata lo spazio di Odisseo, è l'azione offensiva di Odisseo, averne reso cieco il figlio Polifemo, che ha dato origine all'ostilità del dio. A riprova di ciò, si potrebbe, inoltre, ricordare che Omero narra come soltanto Nestore, sempre rispettoso degli dei, ritorni sano e salvo a Pilo, secondo il volere di Zeus²²⁸. Inoltre, il crescere dello spazio mandel'stamiano restringe, in modo paradossale, lo spazio concesso al poeta: pur orgoglioso di questo dilatarsi dello spazio, di fatto, l'uomo ne soffre fisicamente, ne subisce una perdita, si vede sottrarre spazio. Anche Zubova nota che in Mandel'stam il soggetto con capacità di agire è direttamente lo spazio, ma non nota che questo spazio è di fatto ostile al poeta. Lo spazio di Odisseo-Brodskij non gli è ostile, l'ostilità dipende da Poseidone e dall'atto di rivolta contro il volere degli dei. Il significato metaforico è quindi, fortemente autoreferenziale.

Potremmo, addirittura, ricordare che nei miti antico-greci l'antagonismo tra Atena e Poseidone è una costante. Poseidone, fratello di Zeus, e Atena, figlia di Zeus, si scontrarono durante il regno di Cecrope, figlio della Terra e primo re dell'Attica, per decidere chi dovesse essere il nume protettore della città, che allora portava il nome di Cecropia. Gli altri dei dell'Olimpo decretarono che la contesa fosse decisa da una sorta di sfida: colui che avesse dato agli uomini il dono più importante sarebbe stato il vincitore. Poseidone spaccò l'Acropoli con un colpo di tridente e offrì alla città una fonte di acqua salata e anche un cavallo. Atena sfiorò il terreno e spuntò il primo olivo al mondo. La tradizione indica che il popolo, chiamato a decidere, si divise: gli uomini scelsero Poseidone e le donne Atena. Cecrope, eletto arbitro, indicò l'olivo come dono più bello. Poseidone, irato, allagò la città, subito salvata da Atena. Il figlio di Cecrope, Canao, divenuto re, consacrò la città ad Atena,

che ne divenne quindi la divinità eponima. L'eretico, si dice, sorga sul luogo sacro dove si è svolta la contesa. Odisseo, quindi, sconta non solo il proprio personale atto di orgoglio, non solo l'ira di Ares che diede inizio alla guerra contro Troia, ma anche la perenne contesa tra Atena, la dea che lo protegge, e Poseidone, il dio che lo avversa. Il nome di Odisseo è, come già visto, variamente spiegato già da Omero, e spesso è alla base di giochi di parole che sottolineano i due principali aspetti della sua figura: secondo quanto scritto nell'*Odissea*²²⁹ sarebbe stato il nonno Autolico a battezzare il nipote, perché adirato e colmo d'odio, sentimenti espressi dal verbo greco *odússomai*, contro molti uomini; ma lo stesso verbo può avere valore passivo e indicare l'odio di cui Odisseo si trova a essere oggetto: in particolare l'odio di Poseidone, che determina gran parte delle sue avventure e delle sue dolorose peripezie, secondo il tipico motivo del dio persecutore e dell'eroe perseguitato.

Inoltre, sarebbe molto interessante verificare, ma purtroppo sino ad oggi non ci sono documentazioni certe, se Brodskij fosse a conoscenza della lezione secondo la quale le invettive di Ecabe contro Odisseo per l'uccisione del marito Priamo e del figlio Polite ci tramandano un Omero ostile nei confronti dei greci e del loro comportamento non degno di grandi guerrieri.

Soprattutto, però, gli studiosi non si sono sufficientemente soffermati sulla frase di Brodskij: «тока мы там теряли время» (mentre là noi / perdevamo il nostro tempo), il dilatarsi dello spazio è una conseguenza del fatto che Odisseo, e gli altri Greci, hanno dissipato il loro tempo. La prima lettura indica la preziosità del tempo, il peccato insito nello sciupare il tempo concesso in imprese inutili e sbagliate. La seconda lettura ci consegna un Odisseo convinto che la guerra contro Troia sia stata un dispendio di energie e di esistenze, un cieco obbedire a volontà superiori e incontrastabili. La terza lettura ci riconduce al concetto stesso della categoria temporale e alla sua strettissima interconnessione con la poesia, presenti nella poetica di Brodskij.

La poesia continua con versi che significano la mancanza di conoscenza, l'assenza di punti di riferimento, l'impossibilità di riconoscere, l'estraneità di Odisseo allo spazio e al tempo in cui si trova: «Мне неизвестно, где я нахожусь, / что предо мной. Какой-то грязный остров, / кусты, постройки, хрюканье свиней, / заросший сад, какая-то царница, трава да камни...» (Non so dove mi trovo, / cos'ho davanti. Una sudicia isola, / arbusti, fabbricati, grugniti di maiali, / un giardino abbandonato, una regina, erba e pietre...).

Odisseo non sa dove si trova e cosa ci sia davanti a lui; Odisseo non conosce i luoghi, lo spazio gli è ignoto e estraneo; ma questo spazio è metafora del suo destino, della situazione attuale. Lo spazio diviene l'immagine di una condizione esistenziale. Nelle parole che Odisseo rivolge al figlio riecheggia una nota di smarrimento e di comprensione; l'eroe più umano, nel senso di più simile all'uomo, della mitologia greca lascia trapelare la propria debolezza.

L'Odisseo brodskiano non è ancora sbarcato sull'isola e ancora non sa delle traversie che lui e i suoi compagni dovranno subire. Quello che Brodskij ci presenta è, presumibilmente, quell'Odisseo che ancora non ha prestato ascolto alle parole di Euriloco e che aspetta il ritorno dei compagni:

Entro una valle, il palagio trovarono bello di Circe,
tutto di lucidi marmi, in mezzo a un'aprca pianura.
[...]
Stettero innanzi alla soglia di Circe dal fulgido crine.
E udir la bella voce di Circe che dentro cantava
[...]
Subito Circe aperse le fulgide porte, uscì fuori,
e l'invitò. Tutti quanti le tennero incauti dietro:
solo Euriloco fuori restò, che temea qualche inganno²³⁰.

Brodskij cita chiaramente l'*Odissea*, quando la maga Circe vive di già nell'isola Eea (l'isola dell'alba), identificata nel promontorio del Circeo; e la natura della regione campana giustifica l'attributo «заросший» (trascurato e ricoperto di vegetazione). Non è, quindi, l'isola Ea (gemente), l'isola della morte, identificata in Lussino nell'alto Adriatico. Di quest'isola della morte della dea-maga Omero narra nel Libro V dell'*Odissea*, essa è cinta da ontani ma ha anche un bosco-cimitero di salici²³¹. Richiamando quanto già detto circa il calendario scandito dalla sequenza di alberi e collegato alla formazione dell'alfabeto, il mese dell'ontano è il quarto nella sequenza sacra e precede il mese del salice, associato con la magia dell'acqua²³². Ambedue questi alberi sono spesso associati a Orfeo, l'ur-poeta. Orfeo partecipa alla spedizione degli Argonauti e assieme ad essi raggiunge l'isola gemente, allora isola dove risiede Circe, zia di Medea. Il personaggio di Orfeo, o in via diretta o in via mediata, è spesso presente nei versi di Brodskij.

L'isola che Odisseo vede è «грязный» (sudicia), perché in essa ci sono molti porci, tanto che egli parla al figlio di «хруканье свиней» (grugniti di porci) come di un elemento denotativo. In generale,

l'isola di questi versi suggerisce un'impressione di disordine e di confusione, sia con la vista che con l'udito; l'impressione richiama l'analogo stato d'animo dell'eroe stesso e, probabilmente, di Brodskij: confuso, triste, anche impaurito di fronte al repentino cambiamento delle sue coordinate esistenziali. L'uomo non riconosce più la vita che sta vivendo. Zubova parla di impossibilità di appropriarsi della realtà e la ritiene strettamente legata alla poesia di Mandel'stam *Uroki Armenii* (Lezioni armene)²³³. Nell'Odisseo brodskiano c'è molto di più, ci sono paura e scoramento, un abbandono al fato, un'accettazione dell'impossibilità di mutare il corso degli eventi.

I versi seguenti trovano un riscontro nel peregrinare dell'eroe omerico: «Милый Телемак, / все острова похожи друг на друга, / когда так долго странствуешь» (Caro Telemaco, / tutte le isole sono uguali l'una all'altra / quando così lungo è il peregrinare). Odisseo, dopo aver lasciato le coste di Troia, incontra: l'isola Citera, il promontorio libico, l'isola dei Ciclopi, Eolia, la terra dei Lestrigoni, l'isola Eea, il fiume Oceano, il sacro bosco di Persefone, l'Ade, l'isola delle Sirene, Scilla e Cariddi, la Sicilia, l'isola Oigia, l'isola di Drepane e infine Itaca. «Tutte le isole sono uguali l'una all'altra» vuole significare che l'assenza della patria, della città natia crea una sostanziale uguaglianza tra tutti gli altri luoghi che sono e saranno sempre luoghi di peregrinazione e di estraneità²³⁴. La categoria spaziale una volta di più diviene esistenziale e la funzione geografica viene di fatto assolta dal tempo: «когда так долго странствуешь» letteralmente va tradotto: 'quando tanto a lungo viaggi'.

I versi appena considerati iniziano con una seconda allocuzione diretta al figlio, del quale viene ripetuto il nome, preceduto da un diverso aggettivo: «мой» (mio) nel primo caso e «милый» (caro) in questo secondo caso. La ripetizione del nome dà voce al desiderio paterno di ripetere il nome amato ed è spia del timore di non avere più occasioni di pronunciarlo.

I tre versi seguenti sono, forse, quelli maggiormente densi di significato traslato: «и мозг / уже сбивается, считая волны, / глаз, засорённый горизонтом, плачет, / и водяное мясо застит слух» (e la mente / si perde nel contare le onde, / l'occhio, saturo di orizzonte, piange, / e l'acqua carne priva dell'udito).

Se ricordiamo che per Brodskij l'acqua è una forma condensata del tempo, la metafora della mente che si perde nel contare il numero delle onde sta a significare che la mente di Odisseo non è più in grado di contare i giorni, gli anni e il tempo già trascorsi, perché essi sono

troppi. Il lungo lasso di tempo intercorso ha privato Odisseo della capacità di orientarsi nel computo del tempo, egli ha, come si suol dire, ‘perso la nozione del tempo’. L’onda è, dunque, l’unità di misura del tempo, ovviamente slegata da unità quali ora, giorno, mese, anno; è l’unità di un uomo costretto a un lungo, in senso sia spaziale che temporale, peregrinare. L’immagine dell’‘onda’ diverrà insistita e frequente nelle poesie dalla seconda metà degli anni Ottanta. Il lunghissimo viaggio di Odisseo è protratto nel tempo da una perdita di rotta che gli ha fatto smarrire la via più diretta e breve, in tal senso tempo e spazio sono strettamente collegati e interdipendenti, esso sembra non avere il fine della conoscenza, bensì del ritorno a casa. A meno che, casa e conoscenza non coincidano: Odisseo deve tornare a Itaca, Brodskij deve tornare nell’amata Pietroburgo.

L’occhio del viaggiatore per troppo tempo ha potuto discernere solo l’orizzonte, che dà un illusorio confine all’acqua; la vista è ingombra di orizzonte, perché niente altro è visibile. L’occhio, elemento autonomo, la retorica ci direbbe che siamo di fronte ad una sineddoche e l’occhio è l’uomo, piange; l’uomo piange le immagini di cose e persone delle quali è privato, perché non gli è più dato di vederle. Il senso di perdita struggente, che danno queste parole poetiche, è immenso; sottolineato com’è dalla percezione di un elemento di rassegnazione: Odisseo è conscio che questo è il destino che il volere degli dei e le sue azioni, nel loro complesso insieme, hanno preparato per lui.

Il mare, l’acqua, è antropomorfizzato, è un corpo denso di carne, tanto denso da togliere la capacità di udire.

Esiste, però, un secondo livello di lettura: l’acqua è una forma condensata del tempo, ma la poesia è essa stessa tempo e, quindi, una: «forma condensata del tempo». Se ne può dedurre che la poesia è assimilabile all’acqua. Su questo piano, i versi indicano la mente del poeta che si smarrisce nel considerare quanta poesia è già stata scritta, quanti poeti sono già esistiti e, per converso, quanta poesia è ancora da scrivere e quanti poeti dovranno ancora esistere. L’occhio che piange è quello del poeta, piangente e smarrito di fronte a tanto che ancora va scritto, a tante parole diverse che ancora debbono essere dette, un numero infinito, un numero talmente grande da sovrastare e togliere la capacità di prestare loro ascolto.

Evidente che, nel suo parlare di metafisica, Brodskij ha sempre avuto ben presente: «*Pántes ànthropoi tòu eidenai orégontai phýsei*» (Tutti gli uomini tendono per natura al sapere); a dirla in breve, le

parole con le quali Aristotele inizia i quattro libri della *Metafisica*. La poesia come suprema forma di conoscenza e di resistenza alla barbarie.

Il debito di Brodskij, rilevato da Zubova, nei confronti di Mandel'stam per le immagini dell'occhio e della carne²³⁵ è interessante e condivisibile, ma non esaustivo: la personale elaborazione e la riflessione poetica conducono Brodskij a immagini che rimandano alla metafisica e alla poesia, per mezzo delle quali la seconda diviene quasi un sinonimo o, forse, sarebbe meglio dire una metamorfosi della prima.

Sempre nello stesso saggio, Zubova rileva un'altra fonte per l'immagine dell'occhio saturo di orizzonte: il poema *Krysolov* (Trappola per topi) di Marina Cvetaeva²³⁶. In questo poema l'occasionale consequenzialità delle parole manifesta il grado di sviluppo dell'espressione e sottolinea il dolore della sensazione, fino alla distruzione dell'organo della vista; il che non accade invece in questa poesia di Brodskij.

Lo smarrimento, la rassegnata accettazione del proprio destino di vagabondo, induce Odisseo a riconoscere la propria smemoratezza di fronte al figlio: «Не помню я, чем кончилась война, / и сколько лет тебе сейчас, не помню» (Io non ricordo, come sia finita la guerra, / né quanti anni tu abbia adesso, non ricordo). Non si tratta di incapacità di ricordare, di vecchiaia, di una mente annebbiata, Odisseo non lo ricorda per due motivi: la guerra di Troia è ormai avvenimento troppo lontano nel tempo e nello spazio e troppo altro egli e i suoi compagni hanno dovuto superare; la guerra di Troia è ormai senza importanza. La guerra è soprattutto sinonimo del lungo peregrinare, sulla via di un ritorno ancora di là da venire. Lui, Odisseo, e gli altri principi non sono stati realmente i vincitori, poiché tutti sono morti, tutti tranne lui e Nestore, come già osservato.

Ben più importante è il verso in cui Odisseo non ricorda quanti anni abbia il figlio, la nota si fa dolente e rivela il timore, se non la certezza, di non vederlo crescere e diventare adulto; l'autoreferenza è dolorosamente scoperta.

A questo dolore, trattenuto e non urlato, l'unica risposta è l'augurio per il futuro assieme al ricordo del passato. Anche sotto questo aspetto l'autoreferenza è forte: Brodskij ha sempre rifuggito lamenti, recriminazioni e un dolore esposto, preferendo la forza della poesia e la dissacrazione dell'ironia.

Il verso seguente, che inizia l'ottava finale, si apre con un augurio dolcissimo, la cui unica origine è solo l'amore del padre verso il figlio: «Расти большой, мой Телемак, расти» (Diventa grande, mio Telemaco, grande). L'unico sentimento che traspare da queste parole è l'amore paterno di Odisseo verso quel figlio che egli giustamente chiama «mio», il suo desiderio che il figlio cresca, pur conscio della probabilità di non poterlo vedere crescere: «Лишь Боги знают, свидимся ли снова» (Solo gli Dei sanno, se ci rivedremo). La probabilità è nelle mani degli dei, unici a conoscere il destino futuro degli esseri umani.

Contro il dolore del distacco e della perdita, ancora una volta, l'unica via è il rifugio nel passato, nella memoria: «Ты и сейчас уже не тот младенец, / перед которым я сдержал быков» (Già non sei più quel bambino, / davanti al quale ho trattenuto i buoi).

Il riferimento è alla famosa narrazione²³⁷ secondo la quale Agamennone, accompagnato da Menelao e Palamede, si recò a Itaca per convincere Odisseo ad unirsi alla spedizione contro Troia. Odisseo, ammonito in precedenza da un oracolo di non partecipare a questa spedizione, altrimenti sarebbe tornato in patria dopo venti anni, solo e in miseria, si finse pazzo. Agamennone, Menelao e Palamede lo trovarono mentre arava un campo, con un bue e un asino aggiogati assieme all'aratro e gettando nei solchi manciate di sale. Palamede, per smascherarne la finzione, mise il piccolo Telemaco davanti alle zampe degli animali. Odisseo, per non travolgere il figlio, fermò l'aratro e dimostrò in tal modo di non essere pazzo. La simulata pazzia di Odisseo viene interpretata come profezia dell'inutilità della guerra: Odisseo che simula la pazzia porta il cappello a cono, che contraddistingueva mistagoghi e veggenti; il bue è animale di Zeus e l'asino di Crono, ossia l'estate e l'inverno; ogni solco riempito di sale significava un anno perduto. Palamede fa sì che l'aratro si fermi al decimo solco, profezia del decimo anno come di quello in cui sarebbe avvenuta la battaglia decisiva. Tali premesse, rafforzano l'interpretazione appena data dei versi brodskiani, anche se il poeta parla di «buoi» al plurale, senza distinguere tra l'asino e il bue della narrazione mitologica.

Il verso «Когда б не Паламед, мы жили вместе» (Non fosse per Palamede, vivevamo assieme) attribuisce a Palamede, che assume il ruolo di segno, di agente del fato, la colpa della ventennale separazione di Odisseo da Telemaco. Odisseo si vendicherà di Palamede.

Palamede, il cui nome viene da *palàme* (palmo della mano, prodezza, espediente) e in conseguenza indica colui che è ingegnoso

nell'invenzione, nell'astuzia e nell'artificio, è un antagonista per Odisseo: egli svela la finzione della pazzia per non partecipare alla spedizione contro Troia; egli rimprovera a Odisseo di essere stato codardo e di non aver riportato dal viaggio in Tracia le provviste necessarie ai greci; egli è il rappresentante della più antica cultura cretese²³⁸. Odisseo lo accuserà di aver tradito i compagni e di aver ricevuto dell'oro da Priamo; ma si tratta di un'accusa falsa, architettata e messa in atto dallo scaltro signore di Itaca per vendicarsi di essere stato per ben due volte smascherato come uomo che desidera la vita e non l'immortalità eroica.

Gli anni sono trascorsi e Odisseo non è più certo che quella di Palamede sia una grave colpa, mette in dubbio che le conseguenze siano state negative, ammette l'eventualità che le azioni di Palamede siano state per il meglio: «Но может быть и прав он: без меня / ты от страстей Эдиповых избавлен, / и сны твои, мой Телемак, безгрешны» (Ma, forse, egli è nel giusto e senza di me / sei preservato dalle passioni di Edipo, / e i tuoi sogni, mio Telemaco, sono innocenti). L'assenza del padre diviene positiva per il figlio: lo libera dalla contesa con l'antagonista. Telemaco, a differenza di Edipo, non sarà geloso del padre, non amerà la propria madre, resterà un innocente. L'aggettivo possessivo «tuo», riferito ai sogni del figlio, è in contrasto all'aggettivo possessivo «mio», per la terza volta anteposto al nome del figlio. Odisseo diviene l'io poetico brodskiano e viceversa; il poeta comprende e ammette che la sua assenza dalla Russia sarà un bene per il figlio, il quale non dovrà scontare colpe non sue; il figlio non correrà il rischio di subire l'influenza del padre; Brodskij, con l'intonazione trattenuta che è una sua caratteristica, lascia trapelare una spia della misura del suo amore paterno.

La seconda parte di *Odissej Telemaku* si distacca in modo netto dalla prima: nella prima l'attenzione è rivolta alle vicende che hanno coinvolto Odisseo e un tempo già trascorso, nella seconda l'attenzione si sposta verso il figlio e un tempo ancora da venire.

Lo sguardo di Odisseo in questa poesia è uno sguardo da lontano, uno sguardo estraniato. L'identificazione autoreferenziale di Brodskij, del poeta e dell'uomo, con Odisseo, particolarmente evidente nella seconda parte della poesia, fa sì che lo sguardo del poeta nei confronti delle vicende che hanno appena sconvolto la sua vita sia molto più lontano nel tempo rispetto alla realtà e questo aumento della distanza spazio-temporale ne accresce la componente di estraneità e, al contempo, di poeticità. Il poeta, dice Brodskij, deve

guardare a ciò che gli accade come da una posizione ‘a latere’; egli deve descrivere fatti personali come fossero altrui, con distacco; la coscienza di ciò può, talvolta, generare una situazione pazzesca e colui che scrive ha coscienza della scissione che deve operare rispetto a colui che piange o che ride, che soffre o che è felice²³⁹.

Venti anni dopo, nel 1993, Brodskij scrive la poesia *Itaka* (Itaca), che deve idealmente essere collegata a *Odisej Telemaku*; la prima strofe merita di essere citata integralmente: «Воротиться сюда через двадцать лет, / отыскать в песке босиком свой след. / И поднимет барбос лай на весь причал / не признаваясь, что рад, а что одичал» (Tornare qui dopo venti anni, / cercare nella sabbia l'impronta del proprio piede nudo. / Il cane leverà il suo latrato su tutta la banchina / non per confessare che è felice, ma inselvatichito). La strofe è autoreferenziale, sono trascorsi venti anni da quando Brodskij è stato costretto ad abbandonare Leningrado, che nel 1991 è tornata a chiamarsi San Pietroburgo. Brodskij torna idealmente nella sua città e quindi Itaca è l'altro nome di Pietroburgo, ma non in forma ufficiale. Le pessime condizioni di salute e poi la morte gli impediranno di aderire all'invito dell'allora sindaco Sobčak. Sembra, per altro, che sia Brodskij che Baryšnikov rifuggissero da un ritorno ufficiale con cerimonie pubbliche di accoglienza e che più di una volta abbiano progettato un ritorno, assieme e camuffati con barba e baffi, addirittura con una nave da Helsinki, per soli tre giorni, dormendo sulla nave stessa, il che non richiede il visto di entrata e di uscita²⁴⁰.

L'intertesto con l'*Odisea* è dichiarato, ma ogni elemento intertestuale appare qui rovesciato rispetto al testo originale: la vecchia nutrice è morta e non potrà riconoscere la cicatrice, non c'è agnizione; Penelope non la si può ritrovare da nessuna parte, poiché in realtà si è concessa a tutti; il figlio, ormai adulto, lo guarda con rimprovero e lo accusa di averlo abbandonato; colui che ritorna non è più in grado di parlare con coloro che sono rimasti: «И язык, на котором вокруг орут, / разбирать, похоже, напрасный труд» (E la lingua, nella quale urlano all'intorno, / identificarla sembra un'inutile impresa). L'Odiseo-Brodskij di venti anni dopo non è certo che l'isola sia proprio quella e, soprattutto, non è certo che l'occhio voglia riconoscerla, meglio affidarsi alla memoria contenuta nell'onda: «от куска земли горизонт волна / не забудет, видать, набегая на» (da un lembo di terra l'onda l'orizzonte / non dimentica, con evidenza corrugandosi contro di esso). Torna l'immagine dell'onda' quale

contenitore della memoria che è stata appena sottolineata e che si ritroverà frequente nelle poesie degli ultimi anni, in particolare in *Podražanie Goracijju* (Ad imitazione di Orazio) del 1993.

Vanno, però, considerati gli altri due possibili riferimenti intertestuali, ai quali si è accennato: il sonetto *Itaca* di Kavafis e *Ulisse* di Saba.

A proposito del sonetto di Kavafis, Kovalëva ne legge la somiglianza ma con temi invertiti; in realtà, essi sono invece assolutamente simili e non speculari. L'io poetico di Kavafis augura a colui che vuole tornare a Itaca che il suo viaggio duri a lungo e che esso sia denso di vicende e conoscenze; che il viaggiatore comprenda che i mostri esistono solo se essi già sono dentro il suo cuore; che egli possa acquisire mercanzie dai Fenici e sapienza dagli Egiziani. Il sonetto termina:

Sempre devi avere in mente Itaca –
raggiungerla sia il pensiero costante.
Soprattutto, non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio
metta piede sull'isola, tu, ricco
dei tesori accumulati per strada
senza aspettarti ricchezze da Itaca.
Itaca ti ha dato il bel viaggio
senza di lei mai ti saresti messo
in viaggio: che cos'altro ti aspetti?
E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare²⁴¹.

L'Itaca di Kavafis è sineddoche della conoscenza, della maturità di pensiero che prima l'allontanamento e quindi il lungo, più lungo possibile, cammino del ritorno può regalare: «che cos'altro ti aspetti?», «già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare». L'Itaca di Brodskij è un'isola, un golfo che «l'occhio schizzinoso» non riconosce, ma senza l'allontanamento non ci sarebbe stato «l'orizzonte» contro il quale «l'onda» si infrange, conservandolo nella memoria. Anche quello dell'io poetico di Brodskij è un viaggio di conoscenza; come egli stesso ha detto:

In realtà, ed è questa la cosa più importante, per tutta la vita
ho pensato a me stesso prima di tutto come ad un'entità

metafisica. Prima di tutto, mi ha interessato quello che accade all'individuo sul piano metafisico. In un certo senso, i versi sono un risultato accessorio, anche se si pensa sempre il contrario²⁴².

Non è importante ciò che accade alla persona fisica e al poeta, al contrario, è forse meglio che di essi resti il meno possibile:

Lo sa quello che, personalmente, mi andrebbe meglio? Quello che mi andrebbe benissimo? Il destino di un autore antico, un certo Archiloco, dei cui versi sono rimaste solo labili tracce e niente di più. Ecco il destino che si può invidiare²⁴³.

Brodskij ricorre al paragone con un poeta del VII sec. a.C., dei cui versi sono rimasti solo frammenti e, forse, pensando a Brodskij, non è un caso che ad Archiloco si ascriva l'invenzione della *parakataloghè*, il recitativo musicale della poesia giambica. I versi di Archiloco rappresentano, inoltre, uno spostamento dalla tradizione epica e da ciò che in essa contraddistingue l'eroe: l'eroe epico è bello e buono; l'eroe in Archiloco non è necessariamente né bello né buono; dall'individuo quale membro di una comunità-gruppo si passa al singolo che è importante in quanto tale, l'uomo che possiede una propria e privata vita autonoma. È interessante il fatto che Brodskij dimostri una conoscenza così dettagliata della letteratura greca antica; è interessante quanto già scritto, per cui Odisseo, l'eroe che deve tornare ad Itaca, è forse il meno eroico degli eroi omerici; ancora più interessante che, negli anni Novanta, passata la cinquantina, Brodskij sembra voler dire che l'etica non va ridotta alla sola bontà, così come l'estetica non esiste solo in riferimento alla categoria del bello.

Umberto Saba ci presenta un Ulisse desideroso di conoscenza, che non teme di confrontarsi con la vita e preferisce il viaggio per mare all'approdo in un porto sicuro. Nella poesia *Ulisse*, che chiude la raccolta *Mediterranee* del 1946, ci sono a chiusura questi versi:

Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito
e della vita il doloroso amore.

È un Ulisse non domato; la terra non è quella di Nessuno-Odisseo, questa è veramente la terra di nessuno, con la lettera minuscola, è il regno dei morti; nonostante tutto, questo Ulisse non è annientato, ama la vita e ha sete di conoscenza. La vicinanza con l'eroe brodskiano è evidente e, inoltre, è altrettanto evidente il legame con la poesia *Ja kak Uliss* di oltre trent'anni prima. Inoltre, Saba scrive anche la poesia *Lettera*, che chiude la raccolta *Epigrafe* del 1947-48, dove richiama espressamente il nome di Telemaco; ricordiamo che Brodskij ha tradotto in russo questa poesia, assieme a molte altre del poeta italiano²⁴⁴.

Note

²⁰⁶ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku (La poesia di Iosif Brodskij *Odisseo a Telemaco*), in "Staroe literaturnoe obozrenie", 2, 2001, pp. 64-74.

²⁰⁷ Ivi, p. 64.

²⁰⁸ Cfr. S. Pavan, *Iosif Brodskij. Un poeta e la lingua*, cit.; Ead., *About the Concept of 'Muse' in Brodsky's Poetics*, cit.

²⁰⁹ I. Koval'eva, *Greki u Brodskogo*, cit.

²¹⁰ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 276 e sgg.

²¹¹ Di questa precisazione sono debitrice a Lev Losev.

²¹² Cfr. Polieno, VI, v. 52; Igino, *Fabula*, v. 201; Sofocle, *Aiace*, v. 190; soprattutto, il nome di Ipsipilo è nel ciclo dedicato a Odisseo di Epicarmo di Megara, drammaturgo citato sia da Platone nel *Teeteto*, sia da Aristotele nella *Poetica*.

²¹³ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., p. 65.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ J. Faryno, *Ja pomnju (čudnoe mgnoven'e...) i Ja (slovo) pozabyl...* (*Ricordo il meraviglioso istante... e La parola, io l'ho dimenticata...*), in "Wiener Slawistischer Almanach", Band 16, Wien 1985.

²¹⁶ Aristotele, *Metafisica*.

²¹⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, vv. 5-18.

²¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, vv. 669-671. Curioso, apre un ventaglio di possibili ipotesi interpretative, il fatto che nel dicembre del 1990 Brodskij scriva e dedichi all'amico Gianni Buttafava, morto da poco, un lungo poema in sedici parti intitolato proprio *Vertumn*.

²¹⁹ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., p. 65; K. Ičin, *Brodskij i Ovidij*, cit., pp. 230-31.

²²⁰ *Studenčeskoe Naučnoe Obščestvo* (Società scientifica studentesca).

²²¹ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., p. 66; A. N. Vorob'eva, *Poëtika vremeni i prostranstva v poëzii I. Brodskogo* (La poetica del tempo e dello spazio nella poesia di I. Brodskij), in *Vozvraščennye imena russkoj literatury* (I nomi restituiti della letteratura russa), Samarskij Gos. Ped. In-t, Samara 1994, p. 187; M. O. Kreps, *O poëzii Iosifa Brodskogo*, Ardis, Ann Arbor 1984, p. 155.

²²² Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., p. 67.

²²³ Non è possibile indicare singole poesie e saggi dove Iosif Brodskij tratti questo tema, che si presenta come il principale della sua poetica e che, di conseguenza, permea le immagini artistiche e il pensiero logico di tutto quanto egli ha scritto.

²²⁴ Attualmente, vengono pubblicati diversi libri di memorie per ricostruire la storia degli anni Sessanta e Settanta del XX secolo; in relazione a questo studio, vanno segnalati: E. Kumpan, *Bližnij podstup k legende*, cit.; I. Efimov, *Nobel'skij tunejadec*, cit.; T. Venclova, *Stat'i o Brodskom*, cit.; L. Štern, *Brodskij: Oja, Iosif, Joseph*, cit.; riedito in stesura ampliata: L. Shtern, *Brodsky: A Personal Memoir*, cit.; L. Štern, *Dovlatov – dobryj moj prijatel'* (Dovlatov, il mio caro amico), Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2005; *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody*, cit.

²²⁵ Igino, *Fabulae*, 82.

²²⁶ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit.; M. Kreps, *O poeziji Iosifa Brodskogo*, cit.

²²⁷ Il riferimento è alla famosa poesia *Den' stojal o pjati golovach. Splošnye pjat' sutok...*, dell'aprile-maggio 1935, che fa parte del *Voronežskij cikl'* (Ciclo di Voronež).

²²⁸ Ricordando che Afrodite, come dea del mare, era invocata dai troiani perché distruggesse la confederazione commerciale patrocinata da Poseidone, esiste una lezione secondo la quale gli ostacoli al ritorno in patria degli eroi greci non vanno ascritti ad Atena e Poseidone, bensì ad Afrodite.

²²⁹ Omero, *Odissea*, XIX, vv. 406 e sgg.

²³⁰ Ivi, X, vv. 210-230.

²³¹ Cfr. Apollonio Rodio, *Le argonautiche*, III, v. 200.

²³² La denominazione di 'salice piangente' conserva tracce di questa sequenza sacra e delle associazioni magiche.

²³³ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., p. 9.

²³⁴ Cfr. J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, cit., pp. 22-34.

²³⁵ Cfr. L. V. Zubova, *Stichotvorenje Brodskogo* Odissej Telemaku, cit., pp. 7-8.

²³⁶ Brodskij parla di questo lungo poema di Marina Cvetaeva, pubblicato per la prima volta a Praga nel 1925, nel capitolo II di: S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit.

²³⁷ Cfr. Omero, *Odissea* XXIV e XIX; Apollodoro, *Epitome*, III.

²³⁸ Cfr. Apollodoro, *Epitome*, III; Virgilio, *Eneide*, II; Euripide, *Oreste*, v. 432; Filostrato, *Eroiche*, v. 10.

²³⁹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 244.

²⁴⁰ Cfr. L. Štern, *Oja Iosif Joseph*, cit., pp. 244-48; più dettagliatamente in L. Shtern, *Brodsky: A Personal Memory*, cit., pp. 325-35, 350-59.

²⁴¹ K. Kavafis, *Settantantacinque poesie*, cit., pp. 62-65.

²⁴² S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 316-17.

²⁴³ Ivi, p. 319.

²⁴⁴ Una raccolta delle traduzioni fatte da Brodskij dei versi di altri poeti è: I. Brodskij, *V ožidanii Varvarov* (In attesa dei barbari), in Ja. Gordin (a cura di), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001.

Razvivaja Platona

Nel 1976 Brodskij vive all'estero, in esilio, ormai da quattro anni. Dopo un breve periodo iniziale in Inghilterra, egli vive stabilmente negli Stati Uniti. La consapevolezza dell'unidirezionalità del movimento propulsivo che lo ha allontanato dalla Russia, ammesso che mai Brodskij abbia avuto qualche vera speranza di ritorno, è profonda e indubitabile. Nonostante ciò, Brodskij continua a ricordare la sua città, Leningrado-Petroburgo, quella che egli chiama «una città che ha cambiato nome»²⁴⁵, in un saggio del 1979 e quindi pressoché contemporaneo a *Razvivaja Platona*; questo ricordare si esplica in un fenomeno di nominazione poetica. Brodskij riempie i buchi lasciati nello spazio dalle cose perdute con le parole della poesia; l'assenza stessa è prova di un'esistenza precedente, di concretezza; una forma ormai assente viene sostituita da una nuova forma: la parola e le lettere che graficamente la compongono; l'immutabilità della materia viene esaltata dalla variabilità della forma; la metamorfosi della materia si è compiuta, poiché essa materia ha raggiunto la sua forma più alta: la parola poetica²⁴⁶.

Significativa è la lunga poesia *Pjataja godovščina (4 ijunja 1977)* [Quinto anniversario (4 giugno 1977)], dedicata appunto al ricorrere del quinto anno dal giorno dell'abbandono coatto di Leningrado. In essa ben venticinque volte compare l'avverbio «там» (là); due versi iniziano con: «Теперь меня там нет» (Adesso, io là non ci sono); due versi dicono: «Отсутствие моё большой дыры в пейзаже / не сделало; пустяк: дыра – но небольшая» (La mia assenza un buco grande nel paesaggio / non ha fatto; un'inezia: un buco, ma non grande). All'io del poeta rimane solo la sua lingua russa e il foglio di carta, divenuto: «пространство в чистом виде» (spazio nella forma pura). La terzina che conclude: «Мне нечего сказать ни греку, ни варягу. / Зане не знаю я, в какую землю лягу. / Скрипи, скрипи, перо! Переводи бумагу» (Non ho niente da dire né al greco, né al variago. / Poiché non so in che terra, giacerò. / Scricchiola, scricchiola, penna! Trascorri la carta).

La poesia *Razvivaja Platona* (Sviluppando Platone), a sua volta, è indubitabilmente collegata alla città²⁴⁷ o, per meglio dire, al testo

pietroburghese della cultura russa; al contempo, essa è ovviamente autoreferenziale, ma non tanto nel senso di una ricostruzione autobiografica, quanto di una collettiva biografia generazionale e culturale. La geografia, la topografia e la toponomastica, l'architettura si fanno storia, narrazione poetica, immagini, versi, rime e ritmo.

Perché il titolo? Esso richiama la teoria platonica del passaggio dalla cosa alla forma astratta come di un rafforzamento e di un arricchimento della realtà. *Phainómenon*, ciò che si manifesta, l'apparenza sensibile, trae spesso in inganno, secondo Platone. L'io poetico sembra qui seguire la filosofia platonica e distaccarsi da quella aristotelica, secondo la quale l'apparenza sensibile è effettivamente vera. In conseguenza a ciò, l'idea è la forma pura e non l'atto, la realtà concretamente attuata come individuo in quanto unione di materia e forma. *Noúmenon*, ciò che è pensato, è in questi versi quanto è pensato e pensabile dal puro intelletto indipendentemente dall'esperienza. Si può anche osservare come l'io poetico sia, in conseguenza, anche in palese disaccordo con Kant. La poesia presenta un rincorrersi e un accavallarsi di elementi concreti; l'esistenza, la forma attuale di questi elementi è però costantemente messa in dubbio dall'uso della particella «by», la particella dell'ipotesi, del dubbio, del modo condizionale²⁴⁸.

«Я хотел бы жить, Fortunatus, в городе, где река / вывалилась / бы из-под моста, как из рукава – рука, / и чтоб она выпала в / залив, растопырив пальцы, / как Шопен, никому не показывавший кулака» (Vorrei vivere, Fortunato, nella città, dove il fiume / sporge da sotto il ponte, come dalla manica la mano, / per buttarsi nel golfo, con le dita allargate, / come Chopin, che a nessuno ha mostrato il pugno).

Le parole iniziali sono una dichiarazione di amore, di rimpianto per la città perduta, enorme spazio vuoto, sottratto al tempo dell'esistenza; la sottrazione dello spazio equivale ad una sottrazione di vita; lo spazio sembra dominare e prevalere sul tempo; ricordiamo come Brodskij sottolinei che: «Urania è più vecchia di Clio», prima è nato lo spazio e poi il tempo; d'altro canto, è il tempo che è in grado di riempire lo spazio e non viceversa, e questa capacità di riempire è altissima nella poesia, «forma condensata del tempo»²⁴⁹.

Il poeta dialoga, una volta ancora ci troviamo di fronte ad una esplicita forma dialogica solo che, a differenza di *Pis'ma rimskomu drugu* e *Odissej Telemaku*, in questo caso non sappiamo se si tratta di una forma scritta oppure orale. Forse l'io del poeta si trova di

fronte a «Fortunatus», mentre gli rivolge il vocativo che lo chiama direttamente in causa. Chi è Fortunatus? La derivazione latina del nome indica un portatore di buona sorte, un uomo che gode di buona sorte; potrebbe essere un riferimento a Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, poeta cristiano del sesto secolo. Tale ipotesi è convalidata da alcuni particolari: Venantius Fortunatus viene venerato come Santo Patrono dei poeti il 14 dicembre; divenne Vescovo di Poitiers alla morte del suo predecessore che, guarda caso, si chiamava Platone²⁵⁰; il trittico delle vetrate poste nella navata sud della Holy Cross Cathedral di Boston raffigura appunto questo Santo Fortunatus, i cui poemi *Vexilla regis prodeunt* e *Pange lingua* sono stati adottati dalla Chiesa; anch'egli ha avuto una vita scandita su di un viaggio costante, lontano dalla natia Treviso. Possiamo, quindi, ritenere che Brodskij abbia amato l'idea di rivolgersi al Santo Patrono dei poeti e per di più 'viaggiatore', assieme all'equivoco di giocare con l'omonimia fra il Vescovo di Poitiers e il filosofo greco; infine, che abbia visto le vetrate della cattedrale di Boston.

«Vorrei vivere nella città» è l'affermazione principale della poesia, quella con cui essa si apre, quella che ne costituisce l'ossatura portante. A questa prima affermazione seguono le immagini, ormai perdute, della città: «il fiume che sporge da sotto i ponti», un fiume che agisce, che è soggetto dell'azione e che si realizza in un'immagine antropomorfa: «come dalla manica la mano». Il delta del fiume, che è ovviamente la Neva che attraversa Pietroburgo, si getta nel Golfo di Finlandia, e sembra la mano aperta di Chopin sulla tastiera del pianoforte. Il delta della Neva è la mano aperta di Chopin; qua Brodskij cita l'innovazione che Chopin introdusse come pianista con il suo utilizzare praticamente tutta la tastiera del pianoforte, aiutato dalla famosa capacità che aveva di aprire le mani in modo talmente esteso, da permettergli di coprire, praticamente senza spostare le mani stesse, un alto numero di note. Il delta della Neva è largo, oltre il normale. Elena Petrušanskaja, nella monografia dedicata ai legami tra la poesia e la musica nella poetica di Brodskij, ricorda che Chopin compare chiaramente, e verrebbe voglia di aggiungere anche ovviamente, nella poesia del 1982 *Polonez: variacija* (Polonese: variazione); Petrušanskaja lega la citazione al sottotesto generato dal destino del compositore polacco, destinato ad abbandonare l'amata Polonia²⁵¹.

La mano di Chopin, però: «non ha mostrato il pugno a nessuno», con parole che ricordano la piccola tragedia puškiniana *Mednyj vsadnik* (Il cavaliere di bronzo). Nel microdramma di Puškin, Evgenij

osa sfidare lo zar Pietro il Grande o, più esattamente, contro la statua equestre che raffigura lo zar e che si trova nella piazza del Senato, di fronte alla riva della Neva. Lo ritiene colpevole della morte della donna amata, uccisa da un'inondazione, perché Pietro ha voluto costruire una città dove essa non avrebbe dovuto essere costruita, dove l'elemento naturale dell'acqua spesso si prende la rivincita contro gli uomini che hanno profanato il suo predominio²⁵².

La voce poetica della memoria ci trasporta quindi nel mondo della musica, ma è una musica particolare e anche una musica eseguita non da professionisti: «Чтобы там была Опера, и чтоб в ней ветеран- / тенор исправно пел арию Марио по вечерам» (Che vi sia l'Opera, dove il veterano / tenore coscienziosamente canti l'aria di Mario alle serate).

In questa città della memoria uno dei vuoti è riempito dall'Opera. A Pietroburgo, per Opera, si possono in realtà intendere diversi teatri: il Mariinskij; il teatro intitolato a Rimskij-Korsakov che lo fronteggia sulla medesima *Teatral'naja ploščad'* (Piazza dei Teatri); il teatro Michajlovskij, conosciuto come dedicato a Musorgskij, che si trova invece sulla *Ploščad' Iskusstv* (Piazza delle Arti). Il veterano, che è tenore ma l'accostamento a veterano ci fa dubitare delle sue capacità canore, canta l'aria di Mario, cioè la famosissima aria di Mario Cavaradossi dalla *Tosca* di Giuseppe Verdi «E lucean le stelle». Mario è in prigione, si è ribellato all'oppressione di Scarpia, ha rivendicato la libertà, pur sapendo che questo gli sarebbe potuto costare la vita.

Un'osservazione merita il sintagma «veterano-tenore»: nei dialoghi tra Iosif Brodskij e Solomon Volkov, quest'ultimo ricorda come Anna Achmatova, nella poesia *A Smolenskaja nynče imeninnica* (Oggi è la festa della Madonna di Smolensk) del 1921, chiami il poeta Aleksandr Blok «tragico tenore dell'epoca» e come la definizione non sia di certo un complimento. Brodskij gli risponde che, nella *Passione secondo Matteo* di Bach la parte dell'Evangelista, al contrario, è appunto la parte del tenore²⁵³, il che è senz'altro un complimento. L'Evangelista Levi Matteo, il cui Vangelo è considerato il più storico dei quattro, quello più vicino alla realtà dei fatti, il testimone dell'epoca, viene interpretato dal tenore.

Il riferimento all'opera di Verdi viene confermato dai due versi successivi, che completano la seconda quartina: «чтоб Тиран ему аплодировал в ложе, а я в партере / бормотал бы, жвав зубы от ненависти: “баран”» (che il Tiranno lo applauda nel palco, e

io in platea / borbotterei, a denti stretti per l'odio: "pecorone"). Il Tiranno in *Tosca* è Scarpia, ma il Tiranno che sta seduto nel palco è senza nome, poiché il nome più appropriato è appunto «Tiranno». La risonanza negativa del termine è, in questo caso, ovviamente posteriore alla tradizione greca, quando esso indicava unicamente la non legittimità del potere detenuto ed esercitato. Il «Tiranno» di Brodskij è colui che ha acquistato il potere politico con l'arbitrio e lo detiene con la violenza, colui che comprime e opprime le libertà civili e politiche. «Тиран» (Tiranno) e «баран» (pecorone) compariranno nel 1977 anche nella già citata poesia *Pjataja godovščina*.

A questo Tiranno, aiutati dalla distanza che separa il palco dalla platea, l'io del poeta contrappone il suo odio e l'unica possibilità di esprimerlo, sia pure a denti stretti e sottovoce, è l'ingiuria: «pecorone». La parola russa «baran» è sinonimo della costellazione dell'ariete e del corrispondente segno zodiacale, e indica sia il segno della capra secondo il calendario lunare cinese, sia la persona nata o in quel mese, nel primo caso, o in quell'anno, nel secondo caso. Nel linguaggio comune, però, assume il valore di un'ingiuria, se utilizzato in un certo contesto²⁵⁴. È curioso notare che, a Pietroburgo, *baranka* è il nome idiomatico di piazza Lomonosov, che interseca la via omonima e che si trova alle spalle della famosa Accademia russa di ballo.

Non può considerarsi casuale che Brodskij abbia scelto proprio la *Tosca*, tra tutte le opere di Verdi e, soprattutto, che abbia scelto proprio Verdi. L'amore di Brodskij per Verdi è fuor di dubbio, secondo la testimonianza di Evgenij Rejn, ricordata e sottolineata da Elena Petrušanskaja²⁵⁵.

La citazione diretta del «Tiranno» permette di chiarire il nome di Platone, presente nel titolo della poesia, perché essa chiama in causa la *Politeia* (Repubblica). Non è possibile ripercorrere tutti e dieci i Libri di questo trattato, ma si può cercare di enuclearne quei punti che si presentano come l'intertesto più significativo²⁵⁶. Nel Libro VII si legge del mito della caverna che, rappresentando i quattro gradi della conoscenza, è strettamente legato alla distinzione tra mondo sensibile e mondo intelligibile, collegandosi a sua volta agli ultimi paragrafi del Libro VI e all'immagine dei due segmenti e delle quattro parti. L'idea di quattro diversi e successivi livelli, e corrispettivi strumenti di conoscenza, è tutt'altro che estranea alla poetica brodskiana e alla filosofia di cui essa è impregnata. Nel Libro VIII il dialogo con Socrate guarda al succedersi di diverse forme di

organizzazione dello Stato: timarchia, oligarchia, democrazia, anarchia dovuta alla disgregazione della democrazia e che apre la porta alla tirannia. In esso un passo è particolarmente interessante: quando Platone, rispondendo a Socrate, afferma che il capo si trasforma in tiranno nel momento in cui inizia a comportarsi come un lupo:

«Ebbene, allo stesso modo chi è stato messo a capo del popolo, se incontra una massa troppo obbediente, non si astiene dal sangue dei concittadini, ma con false accuse, come accade di solito, trascina l'avversario in tribunale e si macchia di un delitto togliendo la vita a un uomo, e gustando con lingua e bocca impure sangue della sua razza manda in esilio, condanna a morte e proclama cancellazioni di debiti e divisioni di terre. Non è forse inevitabile che dopo queste azioni un individuo simile sia destinato a cadere vittima dei suoi nemici o a diventare tiranno, trasformandosi da uomo in lupo?» «È del tutto inevitabile», rispose. «Ecco colui che lotta contro i possessori di beni!», esclamai.

Gli elementi autoreferenziali sono evidenti: «massa troppo obbediente», «trascina l'avversario in tribunale», «manda in esilio»; oltre a questo, è chiara una generale sovrapposibilità tra lo Stato retto da un tiranno e l'URSS del 1976. La poesia, dunque, sviluppa il pensiero di Platone, lo continua, partendo da quando la tirannia, seducente e rigogliosa, è ormai iniziata da molti anni; quando gli uomini, o almeno alcuni uomini, hanno compreso l'errore commesso tempo prima nel lasciare spazio e agio di governare a colui che si è inserito in un tempo di trascuratezza delle leggi, in uno spazio in cui lo Stato è assente.

Nell'indicare la trasformazione da uomo in lupo, Platone richiama il mito di Zeus Liceo in Arcadia dove l'epiteto *Lykaios*, abituale per Apollo ma sovente esteso a Zeus, è connesso a *Lúkos* (lupo) e rappresenta un residuo dell'antico zoomorfismo dei culti greci. Apollo, portatore di luce che più volte ha combattuto con le forze delle tenebre, assumeva il titolo probabilmente nel significato di 'uccisore di lupi'. L'epiteto, però, nel significato di 'simile al lupo, proprio del lupo', è attribuito a Zeus nella narrazione del mito di Licaone. Costui, dopo aver civilizzato l'Arcadia, attirò su di sé la collera di Zeus per avere permesso che i figli sacrificassero un fanciullo; con un gesto di estrema arroganza, costoro invitarono il dio alla loro tavola e gli offrirono una zuppa dove le interiora della

vittima erano mescolate a quelle di pecore e capre. Il dio trasformò quindi in lupo sia Licaone che i figli e ne colpì la casa con la folgore. Una versione del mito narra di un prigioniero di guerra scelto per il sacrificio; un'altra individua nella vittima uno dei figli stessi di Licaone, Nittimo. La versione più famosa è, probabilmente, quella ovidiana delle *Metamorfosi*, che Brodskij senz'altro conosce²⁵⁷. La trasformazione da uomo democratico a uomo tirannico, cioè a licantropo, è quindi presentata in modo analitico nel Libro IX, nel dialogo di Platone con il fratello minore Glaucone: l'uomo armonico, fisicamente e spiritualmente, è «un vero musico»; la sua armonia interiore non potrà non riflettersi in un'analogo comportamento armonico, all'equilibrio interiore corrisponde necessariamente l'equilibrio esteriore:

«[...]», ma eviterà sia in privato sia in pubblico quegli onori che secondo lui distruggeranno la condizione in cui si trova». «Ma se ha questa preoccupazione», obiettò, «non vorrà impegnarsi nella politica». «Corpo d'un cane!», esclamai. «Se ne occuperà, e come, nella sua città, ma nella sua patria forse no, a meno che non si verifichi un qualche caso divino». «Capisco», disse. «Tu intendi nella città di cui abbiamo descritto la fondazione, ma che esiste solo nei nostri discorsi, poiché credo che non si trovi da nessuna parte al mondo». «Ma forse», aggiunsi, «se ne erge un modello su in cielo, per chi vuole vederlo e fondare se stesso su questa visione. Non importa però se esiste o esisterà da qualche parte: egli si occuperebbe solo di questa città, e di nessun'altra». «È naturale», disse.

L'uomo armonico è, per Platone, il filosofo, che regge lo Stato in una situazione di monarchia, cioè di governo dei filosofi in una città ideale; l'argomento principale dell'indagine platonica è la superiorità della vita giusta rispetto ad ogni altro genere di vita e la discussione sul filosofo e sullo Stato da lui retto appare quasi una devianza da tale argomento, non a caso il Libro VIII e parte del IX tornano a trattare dell'ingiustizia.

Il passo citato introduce un intertesto molto particolare tra la città ideale di Platone e la Pietroburgo della memoria brodskiana: Pietroburgo, con la sua architettura, la sua posizione di *limes* e *limen* al contempo, la sua letteratura che lì è nata²⁵⁸, può assumere la funzione e la morfologia di città ideale, quando è la memoria del poeta che ne riempie, trasformandoli, buchi e manchevolezze, proiettando

la città stessa in una dimensione metafisica. Il ruolo che Platone attribuisce al filosofo, Brodskij lo attribuisce al poeta: il Libro X della *Repubblica* ci presenta la condanna della poesia che si basa sull'imitazione, già espressa nei Libri II e III, sulla base di motivazioni metafisiche e quindi di una teoria delle idee; Platone nega ai poeti una sapienza teoretica e nel fare ciò nega all'imitazione poetica una valenza metafisica, per un'arte che è soprattutto imitazione, ovvero riproduzione sulla base di modelli prefissati, perché non è data l'idea di una creazione artistica dal nulla.

Brodskij, quindi, sviluppa Platone, ne continua il pensiero anche quando, in contrasto con il filosofo greco, sposa l'idea della creazione artistica senza modelli, della motivazione metafisica nell'arte e, soprattutto, attribuisce in tal modo al poeta una funzione ancora superiore di quella che Platone aveva attribuito al filosofo: poeta come uomo armonico, poeta che sceglie la vita giusta, poeta che si oppone alla barbarie, poeta che persegue una conoscenza teoretica.

La terza quartina è incentrata sul tema della 'periferia' ed è un intertesto di fortissima autoreferenzialità ma, al contempo, un condensato di un importante aspetto della poetica brodskiana: «В этом городе был бы яхт-клуб и футбольный клуб. / По отсутствию дыма из кирпичных труб / я узнавал бы о наступлении воскресенья / и долго бы трясся в автобусе, мучая в жмене рубль» (In questa città ci sarebbero yacht-club e football-club. / Per l'assenza di fumo dalle ciminiere delle fabbriche / capirei che è domenica / e a lungo sobbalzerei in autobus, stropicciando il rublo nel pugno).

Il secondo verso cita la poesia del 1962 *Ot okrainy k centru*, una poesia fondamentale per la comprensione della poetica brodskiana, del suo rovesciare il punto di vista abituale e sulla città e sulla vita. Brodskij, poco più che ventenne, dipinge una Leningrado industriale, la *Malaja Očta* (Piccola Očta), che egli lega alla sua giovanile percezione di un paesaggio di industria anziché di palazzi e prospettive. Brodskij definisce questo paesaggio, che negli anni Cinquanta aveva avuto pieno sviluppo: «poetica dei tempi nuovi»²⁵⁹; la poesia è: «versi sugli anni Cinquanta a Leningrado, sul periodo in cui ci è capitato di essere giovani. [...] quasi un tentativo di conservare l'estetica degli anni Cinquanta»; egli ricorda di aver condensato questa estetica nel verso «Accanto ai tuoi pantaloni semprelarghi», che accenna ad una precisa volontà di contrastare la moda dilagante dei pantaloni stretti. Soprattutto, Brodskij definisce la poesia *Ot okrainy k centru*: «una

perifrasi della poesia *Snova ja posetil...* (Nuovamente ho visitato...), richiamando i famosi versi di Puškin del 1835. La poesia del 1962 termina con un verso profetico: «Grazie a Dio, sono rimasto sulla terra senza patria», che condensa l'idea di una necessaria e quasi gradita solitudine, di un distacco da tutto e da tutti. La periferia è vista come l'inizio di un altro mondo, di un mondo più vasto e insolito; la periferia è la porta di ingresso al mondo autentico, la separazione netta dal carattere di follia e assurdo del centro della città di Pietro; l'idea di infinito è per Brodskij legata alla periferia industriale, ai quartieri da lui tanto amati della *Malaja Očeta* e della *Novaja Gollandija*. Le ciminiere delle fabbriche sono, quindi, segni e di giovinezza e di uno spazio-tempo ancora vasti, pressoché infiniti. Il concetto di infinito torna, legato alla geometria non euclidea, in versi più tardi.

L'ultima quartina della prima parte è legata alla zona della città delle isole, alla giovinezza, al campo di calcio e alle partite: «Я бы вплетал свой голос в общий звериный вой / там, где нога продолжает начатое головой» (Intreccerei la mia voce al comune ululato / là, dove il piede continua quanto iniziato dalla testa). Il grido cumulativo del pubblico è assimilato a quello di una belva; il campo di calcio è il luogo in cui il piede del giocatore continua ciò che già aveva iniziato la mente. Il noumeno diviene fenomeno, con ciò negando se stesso. Il campo di calcio, lo stadio si trova anch'esso in periferia, sul *Krestovskij Ostrov* (Isola delle Croci), ai limiti estremi della città, dove essa si affaccia sul Golfo di Finlandia. La giovinezza rimane legata a un luogo e una prospettiva di vastità e infinito. E se il piede che porta a termine quanto iniziato dalla mente fosse quello del poeta, che ha concretamente messo, o meglio dovuto mettere in pratica quanto la mente dapprincipio sognava: il viaggio e il superamento del *limen*; e quindi ha percepito come obbligatorio: l'esilio e il superamento coatto del *limes*?

L'immagine del campo di calcio, posto al limite del Golfo di Finlandia, crea un particolarissimo campo semantico: le leggi di una partita di calcio, i rigori, i calci d'angolo. Queste leggi calcistiche subiscono una metamorfosi, entrano a far parte del famoso Codice di Hammurabi.

Il Codice di Hammurabi è il più antico codice di leggi che sino ad ora sia pervenuto; lo conosciamo per la stele, ricoperta di iscrizioni cuneiformi, rinvenuta nell'antica città persiana di Susa. Si dice che Hammurabi avesse in origine collocato la stele nel tempio del

dio Sole a Babele; oltre che un civilissimo codice di leggi, la stele rappresenta un quadro della vita sociale del Regno di Babilonia. Esso si prefigge di impedire che «il forte possa opprimere il debole»; la poligamia è ammessa solo in caso di sterilità; sono determinati i salari dei lavoratori; previste indennità per infortuni sul lavoro; elencati contratti di società; fissato il tasso di interesse per i prestiti; stabiliti i prezzi massimi per i generi di prima necessità; commisurate le pene al danno causato; curata la protezione e l'assistenza di vedove, orfani, minori e donne. L'elemento principale consiste, tuttavia, nel divieto assoluto di farsi giustizia da sé e, quindi, nell'impegno a creare norme di una civile vita sociale. Il Codice di Hammurabi permette di delineare l'esistenza di tre classi sociali: gli uomini liberi, gli schiavi, cioè i prigionieri di guerra oppure i cittadini ridotti in schiavitù per debiti, una sorta di classe intermedia, cioè gli schiavi liberati e gli schiavi solo temporaneamente tali per debiti non eccessivi. Le leggi di Hammurabi hanno almeno cinque secoli più di quelle di Mosè, dalle quali le differenzia il carattere strettamente giuridico, privo di significati religiosi.

In questo complesso di leggi, l'io di Brodskij inserisce i rigori e i calci d'angolo: «Из всех законов, изданных Хаммурапи, / самые главные – штраф и угловой» (Di tutte le leggi di Hammurabi, le più / importanti sono: rigori e calci d'angolo). Le regole del calcio sono incongrue rispetto al codice di Hammurabi. Si è visto che lo stadio in posizione eccentrica rispetto al cuore della città è, in realtà, l'immagine di uno spazio di confine che schiude la prospettiva di un mondo diverso e più vasto. Nel gioco del calcio, sia il rigore che il calcio d'angolo sono punizioni commisurate al fallo, cioè al danno subito; il rigore viene battuto in posizione frontale davanti al portiere avversario; il calcio d'angolo, come ovvio, da una posizione angolare rispetto alla porta avversaria. Ambedue rappresentano, dunque, un modo per punire chi ha sbagliato e per dare una occasione di compensazione a chi ha subito lo sbaglio. Nel primo caso, ci si trova faccia a faccia con l'avversario; nel secondo caso, ci si trova davanti ad un avversario defilato. Si tratta di un'immagine poetica con evidenti elementi di autoreferenzialità.

Il codice di Hammurabi, però, rimanda ancora una volta a Chlebnikov che, nel 1918, scrive il saggio *Poedinok s Chammurabi* (Sfida a Hammurabi). In esso Chlebnikov definisce se stesso «Hammurabi del Tempo», poeta 'futuriano' che può donare all'umanità un codice storico, in grado di definire la regolarità di quella farraginoso e

incomprensibile successione di casi che gli uomini chiamano ‘storia’. Il destino viene, quindi, regolato da tavole normative e l’uomo può comprenderlo, prevederlo e predirlo. Brodskij, nel 1976, è ormai lontano dal futurismo di Chlebnikov; può citarlo in modo nascosto e ironico.

La quartina che apre la seconda parte ha come tema la poesia, i versi, la parola poetica che è alla base della poesia e dei versi; ma prende le mosse ancora una volta da un’immagine spaziale, da un edificio che concretamente riempie uno degli spazi della memoria della città e sulla città: la biblioteca. «Там была бы Библиотека, и в залах её пустых / я листал бы тома с таким же количеством запятых, / как количество скверных слов в ежедневной речи, / не прорвавшихся в прозу. Ни, тем более, в стих» (Lì sarebbe la Biblioteca, nelle sue vuote sale / sfoglierei volumi con una quantità di virgole / uguale al numero di rozze parole quotidiane, / non penetrate nella prosa, tanto meno nel verso).

La Biblioteca è immagine metonimica, il poeta indica il contenitore e il contenuto, anche se probabilmente egli pensa alla *Ros-sijskaja Nacional'naja Biblioteka* (Biblioteca Nazionale Russa) di San Pietroburgo, all’angolo tra il *Nevskij Prospekt* (Prospettiva Nevskij) e la *Ploščad' Ostrovskogo* (Piazza Ostrovskij) che all’epoca era ancora denominata *Gosudarstvennaja Publičnaja Biblioteka im. Saltykova-Ščedrina* (Pubblica Biblioteca Statale ‘Saltykov-Ščedrin’). L’enormità dell’edificio e la vastità delle sale giustifica l’epiteto «vuote» anche se, come già scritto, l’elemento più importante è la metonimia. La memoria del poeta si vede sfogliare volumi, ma quello che essa vi legge non sono frasi o almeno lemmi, bensì una gran quantità di «virgole»; una quantità così grande come quella delle parole indegne, rozze e disgustose, ormai entrate nella lingua di tutti i giorni, ma che non hanno fortunatamente diritto di accesso né in prosa né, e soprattutto, in poesia. In questi versi risuonano il rispetto del poeta per la lingua, l’idea della poesia quale baluardo al dilagare della barbarie, quale estremo e perfetto strumento della civiltà e della cultura ad essa sottesa e, probabilmente, anche un’ironia con intenti parodistici del linguaggio ufficiale sovietico.

Nel saggio *The Child of Civilization*, scritto nel 1977 e non a caso dedicato al poeta Osip Mandel’stam e alla sua poesia, Brodskij scrive:

La poesia è il risultato supremo di tutto il linguaggio, e analizzarla significa non già metterla a fuoco, ma diluirne il

fuoco, sfumarlo. [...] L'inferiorità dell'analisi comincia già dal concetto stesso di tema, di qualunque tema si tratti: il tempo, l'amore e la morte. La poesia è, prima di tutto, un'arte di riferimenti, allusioni, paralleli linguistici o figurativi. [...] Scrivere è letteralmente un processo esistenziale, un processo che usa il pensiero per fini suoi propri, consuma concetti, temi e simili, non viceversa. Ciò che detta un componimento poetico è il linguaggio, ossia la voce del linguaggio, quella che noi conosciamo sotto i nomignoli di Musa o Ispirazione²⁶⁰.

Appare evidente che il poeta è *Homo scribens* e il critico solo *Homo sapiens*; nessuna scienza, nessun sapere sarà mai in grado di eguagliarne la capacità di scrivere, vero e proprio «processo esistenziale», perché è la lingua, «la voce della lingua» che «detta una poesia». La lingua è sinonimo di cultura, di storia, di sentimenti, di azione e di pensiero; la lingua dà voce e concretezza ai riferimenti, alle associazioni, alla memoria, ai temi, la lingua è la poesia e la poesia è la lingua che le dà voce, scritta oppure orale. «Musa o Ispirazione» non sono niente altro che «soprannomi» della lingua²⁶¹. Il poeta è in grado di trasferire l'eredità culturale ricevuta dai predecessori nel tempo attuale, poiché egli è in grado di farsi guidare dalla ricchezza inesauribile della lingua, miniera e custode sia del significato sia della conoscenza²⁶². «La lingua ha il nome per tutto e il poeta è colui che domina la lingua», dice Brodskij nel saggio *The Child of Civilization*.

Parafrasando le parole di Brodskij per Mandel'stam, anche Brodskij è «poeta della cultura e per la cultura»; la sua poesia «scorre verso il Nord», nel senso che porta nei suoi versi di poeta russo, del Nord della Russia, le culture ellenica e latina, e non solo queste. Il dilemma fondamentale del poeta è «la contrapposizione poeta-impero», non quale vicenda biografica, bensì come valutazione «del rapporto della sua opera con il resto della letteratura contemporanea, come anche col clima morale e con gli interessi intellettuali del resto della nazione»; perché è «la degradazione morale e mentale del Paese a suggerire questa dimensione imperiale». A differenza che in Mandel'stam, in Brodskij i concetti di Nazione e Paese si dilatano sino ad universalizzarsi.

La *Beseda* (Conversazione) di Brodskij con Vitalij Amurskij, ancora nel 1990, ci fornisce molti spunti di riflessione, alcuni fili a cui aggrapparci per cercare di dipanare il gomitolo dell'opera e della personalità di questo poeta. Brodskij afferma che: l'uomo ha una «*duhovnaja zadača*» (un compito spirituale) che comporta

difficoltà per essere affrontato; il poeta gli permette di «uprostitʹ» (semplificare) questo compito, «s nego snimajutsja te objazatelʹstva, kotorye iskusstvo na nego nakladyvaet» (alleggerendolo dei doveri che l'arte gli impone), l'etica si risolve nell'estetica; perché i poeti sono «metaforami individual'nogo puti čelovečestva v ètom mire» (metafore del cammino individuale dell'umanità in questo mondo); perché la poesia in particolare, e l'arte in generale, insegnano all'uomo a prendere coscienza della propria unicità; in tal senso, il poeta diviene «social'nyj obrazec» (un modello sociale) là dove le altre componenti hanno abdicato a questo ruolo e a questa funzione, ma diviene anche e soprattutto «idioma suščestvovanija» (una locuzione di esistenza)²⁶³. Dal primo saggio qui considerato, quasi contemporaneo a *Razvivaja Platona*, alla *Beseda* sono passati tredici anni, ma le fondamenta della poetica brodskiana permangono immutate.

Per Brodskij la lingua è la poesia e viceversa, la sua poesia si sviluppa secondo la logica immanente dell'armonia linguistica; egli colloca la lingua al vertice della sua personale cosmologia, al vertice della sua personale narrazione del mondo. La lingua è mezzo e, al contempo, scopo della poesia; la lingua del poeta non si estende su categorie successive quali passato presente futuro, tesi antitesi sintesi; essa narra il mondo, perché ne è l'espressione e la creatrice, la testimone e la custode; la lingua del poeta non si limita a narrare una convenzionale storia del mondo, perché la storia è molto più recente della poesia e soprattutto, molto più recente della lingua della poesia. La prosodia è «una provvista di tempo dentro il linguaggio», i versi sono quindi carichi di tempo, destinati ad avere la meglio perché «il linguaggio è più antico dello Stato e perché la prosodia sopravvive sempre alla storia»; la prosodia non ha bisogno della storia, ha bisogno solamente di un poeta; e il poeta, i cui versi sono una provvista di tempo, terreno e metafisico, possiede al massimo grado quello che è un postulato del tempo prima che della religione: la capacità del perdono²⁶⁴.

Il poeta è lo strumento attraverso il quale la lingua continua ad esistere, perché la voce della Musa non è niente altro che la voce della lingua, così come l'ispirazione di un poeta è nella sua lingua, da essa scaturisce perché essa la contiene. Il poeta dipende dalla lingua, che agisce in una dimensione temporale affatto diversa dalla sua, che non ha il limite invalicabile della morte e che è quindi dotata di una «smisurata energia centrifuga». La lingua è tema, sostanza, origine,

divinità dispotica ed eterna del poeta. Molto chiaro, al proposito, il discorso tenuto nel 1987, durante la cerimonia per il conferimento del premio Nobel per la letteratura²⁶⁵.

L'essere poeta dipende dalla lingua, dal legame che il poeta ha con la lingua, perché la lingua è di per sé uno straordinario strumento di conoscenza, o forse sarebbe meglio dire di coscienza e quindi di comprensione, dell'universo. La lingua, la singola parola danno di per sé origine all'intuizione che dà vita alla previsione, e alla rivelazione che dà vita alla profezia. Udire o pronunciare una parola, usare la lingua, non sono semplici azioni di fruizione di uno strumento comunicativo; ascoltare e parlare sono azioni generatrici di pensieri logici, associativi e rivelatori. La lingua dà forma al pensiero ma, e soprattutto, dà origine al pensiero; comprensione, conoscenza e coscienza si realizzano quasi all'unisono. Evidente il legame con la poetica dell'acmeismo, come espressa nel manifesto di Osip Mandel'stam del 1913, anche se pubblicato sei anni dopo, *Utro akmeizma* (Il mattino dell'acmeismo).

Le affinità e le differenze tra i poeti non vanno dunque ricercate nella storia della letteratura, bensì nel loro rapporto con la lingua della poesia, nel grado della loro dipendenza da questa lingua. I poeti di epoche precedenti, in quanto donatori di una lingua poetica e quindi di una forma poetica, divengono in tal modo i destinatari privilegiati della parola del poeta, di quanto egli crea. Per assurdo che possa sembrare, il poeta ha bisogno di chi interloquisce con lui e di chi lo ascolta; ma l'interlocutore-uditore privilegiato è il poeta predecessore, né il pubblico dei contemporanei, né i critici, né i posteri²⁶⁶. Ma, ancora nel 1977, nel saggio *The Keening Muse* (La musa in lutto), Brodskij afferma che all'interno della letteratura la poesia occupa un posto privilegiato: «la poesia è nata prima della prosa»; significativo che prosegua con un rimando proprio alla lingua greca: «Possiamo presumere che il genere della lingua in greco, glossa, giustifichi il genere femminile della Musa»²⁶⁷.

La coscienza dell'artista sgorga da una parola che le imprime una direzione oppure gliela fa bruscamente cambiare; la sintassi è la causa di ogni esplorazione; il dialogo tra le parole evita la noia delle sterili e dogmatiche estremizzazioni; la memoria stessa si alimenta della lingua. La biografia di un poeta è nei suoni, nella metrica, nelle rime e nelle metafore delle sue poesie. La lingua, utilizzando tutte le figure della retorica e utilizzando tutte le componenti della parola, chiarisce il sostanziale carattere mimetico e metamorfico

del mondo. In tal senso, si comprende perché Brodskij ponga, in una ideale graduatoria, Ovidio prima di Orazio e Virgilio. La realtà obbedisce alle leggi della retorica, è essa stessa una figura retorica non fissa; e gli uomini debbono essere contenti se si limita ad essere una comprensibile ripetizione (poliptoto) o, viceversa, un'altrettanto semplice e comprensibile inversione (chiasmo). Pensiamo solo alla frequenza con cui gli uomini si trovano, invece, a dover comprendere le metafore! Conoscere la grammatica, conoscere le norme che regolano l'uso della lingua, permette agli uomini di riuscire, forse, a comprendere qualcosa della realtà; se non altro, a comprendere come essa si realizza. All'inizio c'era il verbo e alla fine ci sarà il verbo; il verbo dà espressione alle cose, alla loro esistenza sia in concreto che in astratto. Il traguardo ultimo della realtà, del mondo e, soprattutto, della lingua non è comunque il poliptoto o il chiasmo o la similitudine e nemmeno la metafora; il traguardo ultimo è la metamorfosi. Tutto e tutti siamo composti della medesima materia; l'unica differenza è che le componenti di questa materia si combinano in proporzioni diverse. Donna, albero, fiore, cigno, l'elenco è ovviamente lunghissimo, sono metamorfosi della medesima materia, le cui componenti sono diversamente 'rimescolate'. La lingua del poeta è in grado di dare espressione a queste metamorfosi²⁶⁸. Continuando secondo tale logica, ascrivibile non solo ad Ovidio ma anche a Brodskij, anche la morte e l'esilio non sono niente altro che metamorfosi, spostamenti nella struttura cellulare degli uomini e delle cose.

Nella poesia *Ostanovka v pustyne*, ancora nel 1966, sin dai primissimi momenti della sua attività di poeta, Brodskij si interroga sul destino della Russia e sulla storia della Russia, legando e l'uno e l'altra alla cultura della Russia; ancora una volta, l'estetica è la madre dell'etica e non viceversa. L'arte, a differenza dell'etica, non ammette punti fermi, costanti e dogmi; l'arte «può esistere solo creando continuamente una nuova realtà estetica»; questa necessità le conferisce la caratteristica di progresso, talvolta addirittura di avanguardia. In tal modo, «Ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Giacché l'estetica è la madre dell'etica». Brodskij sottolinea come le categorie estetiche siano anteriori a quelle etiche, come esse esistano già in natura; per esemplificazione porta uno dei suoi amati apparenti paradossi. Il bambino che respinge l'estraneo, il bambino che non possiede ancora categorie etiche, compie un atto istintivo: respinge ciò che è brutto e spiacevole, ciò che non è bello e non è piacevole; certamente non respinge ciò

che è male. La scelta estetica costituisce anche un mezzo di difesa contro l'asservimento, molto migliore di qualunque scelta etica. La scelta e l'esperienza estetiche sono strettamente private, individuali, questi attributi rafforzano l'indisponibilità dell'uomo ad accettare idee imposte, diffuse e comuni; aumentano la sua possibilità di essere un uomo libero, anche se forse non felice; certamente è l'unico possibile baluardo all'avanzare della barbarie²⁶⁹.

È qui possibile nuovamente riallacciarsi a Platone: se la creazione dei miti ha permesso all'uomo di affrontare il problema della creazione e della coordinazione della vita, solamente la creatività linguistica gli ha quindi permesso di dare vita ai grandi poemi della creazione²⁷⁰. La cultura greca ha visto filosofi come Talete e Eraclito tentare di spiegare l'origine della vita, sino ad Empedocle e all'affermazione che le radici delle cose sono quattro: aria, acqua, terra e fuoco. Platone è colui che si avvale dell'idea del Dio-uomo, del demiurgo, che riordina il caos e quindi governa l'esistenza. Aristotele si avvicina alla risposta metafisica, per giustificare l'azione dell'uomo nel mondo. Va ricordata la citazione, già analizzata, che Brodskij fa proprio dalla *Metafisica* di Aristotele; ma va ricordato anche cosa significa il termine 'idea' per Platone²⁷¹, che, va ancora sottolineato, in questa prima metà degli anni Settanta sembra essere il filosofo che attira la riflessione del poeta. Platone chiama 'idea' la causa soprasensibile, che si oppone al pensiero o, meglio, è ciò senza cui il pensiero non sarebbe. L'idea platonica non è un pensiero, bensì il vero essere; essa è l'essenza ontologica e non il concetto logico; è il principio di tutte le cose che sono. Appare evidente il legame con la poetica di Brodskij, che all'idea sostituisce la 'parola', con la sua ricerca di una parola sempre nuova, rinnovata che giunga all'essenza delle cose. Ancora più evidente il rapporto tra il filosofo greco e il poeta russo, se consideriamo che nella lingua greca anteriore a Platone i termini *idéa* e *eidos* venivano impiegati per indicare la forma visibile delle cose, nella loro ovvia derivazione dal verbo *ideion* (vedere). L'uso traslato che indica la natura specifica della cosa, l'essenza, la forma interiore è stabilizzato proprio nelle opere di Platone, dove i due termini hanno addirittura quale sinonimi *ousiá* (sostanza) e *fuesis* (natura, realtà della cosa). Questa notazione schiude una prospettiva particolarmente interessante per comprendere il sistema metaforico brodskiano, proprio come sviluppo della filosofia di Platone, sino a giungere alla negazione di una forma interiore.

La poesia quale baluardo alla barbarie rimanda al problema della

conoscenza, che dà origine ad un irrevocabile cambiamento, che fornisce gli strumenti per valutare quanto ci circonda, visibile e non; ancora una volta, è evidente il legame con il *Protagora* di Platone. Protagora, celebre sofista che vende il proprio sapere, all'inizio del dialogo con Socrate afferma che la sofistica è un'arte che risale ai poeti, a Omero, Esiodo e Simonide e, come le loro opere, vuole tramandare un sapere comune. Protagora afferma, quindi, il valore dello stile monologico, consono al ruolo politico-educativo che il sofista attribuisce a se stesso. Socrate, però, richiama il *Fedro* e sembra pensare che un sapere legato ad una forma monologica di trasmissione è solo nozionismo; un sapere che si sottrae al dialogo è funzionale al potere ed evita l'ampia ed interattiva argomentazione dialogica; infine, presuppone che si ritenga il destinatario della trasmissione del sapere non un pari nella ricerca della conoscenza. In questo dialogo ci sono due spunti essenziali per la poetica brodskiana: Socrate, dopo aver analizzato un passo di Simonide, poeta che abbiamo visto citato nel ciclo *Pis'ma rimskomu drugu*, afferma che parlare dei poeti, che non si possono interrogare, è come far risuonare la voce estranea del flauto ai banchetti, perché non si ha nulla da dire con la propria voce. Brodskij, invece, afferma che il poeta ha sempre come interlocutori privilegiati i poeti che lo hanno preceduto, con i quali ha un dialogo costante per trovare la parola nuova, ancora non detta; il poeta, quindi, ha sempre qualcosa da dire con la propria voce e la voce del flauto è la voce del suo interlocutore privilegiato. Inoltre, sin tanto che ci sarà un poeta esisterà la forma dialogica e verrà scongiurata quella monologica. Brodskij dialoga con Socrate, contraddicendone le argomentazioni, in forza del suo essere poeta. Al contempo, Brodskij concorda con l'avversione socratica al monologo in quanto sterile forma di trasmissione e ciò è evidente nella struttura dialogica sottesa e ai suoi versi e alla sua prosa, tesi a realizzarsi quali testi interrogabili. Socrate contrappone a Protagora la comunicazione del sapere quale governo consapevole della propria vita, come consapevolezza personale che non può realizzarsi con il passivo ascolto di monologhi. Brodskij instaura con i suoi versi un dialogo con i suoi predecessori e con i suoi lettori, nel tentativo di realizzare una propria consapevolezza personale e di indurre a realizzarla. In ciò è racchiusa la metafisica brodskiana.

Il secondo spunto è l'utilizzo, da parte di Protagora, della metafora del 'volto' per indicare come la virtù vada intesa quale tutto unico, intero già dato, formato da parti tra loro differenti. Socrate

gli obietta che questa idea pone il problema della coordinazione di queste parti, coordinazione che dovrebbe quindi essere costruita e giustificata. Esiste un nesso tra la metafora utilizzata dal *Protagora* di Platone e la metafora del «volto non comune» utilizzata da Brodskij? Se così fosse, l'intertesto non è solamente quello ben conosciuto del verso di Baratynskij. Pur non volendo negare l'esistenza del verso di Baratynskij quale testo 'altro' per la creazione della metafora brodskiana, vale la pena di esaminare la possibilità di esistenza anche di un diverso e coesistente testo 'altro'.

Un altro dei temi presenti nei dialoghi platonici viene 'sviluppato' da Brodskij: la lingua. Nel *Fedro*, alla voce di Socrate è affidato il ricordo di come il dio Theuth, nell'antico Egitto, dopo aver inventato l'aritmetica, la geometria, l'astronomia, il gioco dei dadi e delle pietruzze, escogitò anche le lettere, cioè la scrittura. Sorse allora il quesito dell'utilità di tale scrittura, che doveva servire a rendere più forte la memoria e la sapienza degli uomini. È risaputo che Platone contesta tale utilità, in difesa della cultura orale, poiché di fatto toglie responsabilità alla memoria e di conseguenza la indebolisce. Inoltre, il credere di essere con la scrittura padroni di una sempre più vasta conoscenza è in realtà un'illusione²⁷². Questa condanna della scrittura è paradossale, se formulata dal filosofo che ha trasformato il dialogo in un vero e proprio genere letterario, consapevole del suo essere forma aperta, asistemica, che contiene posizioni diverse e spesso inconciliabili. Il fissare nell'univocità della parola scritta la dinamicità del dialogo appare contraddittorio, là dove Platone dà invece scrittura alla scomposizione del *logos* in due universi paralleli: *doxa* e *aletheia*, l'opinione ingannevole dei sensi e la verità assoluta ottenuta attraverso la contemplazione razionale delle idee-archetipo. Platone è esperto della tecnica drammatica e nei suoi *Dialoghi* coesistono conversazioni che coinvolgono i personaggi presenti e conversazioni in cui le parole di un assente vengono mediate dalla narrazione di un personaggio presente. Paradossale anche che siano evidenti le doti artistiche di Platone, le sue doti di scrittore e drammaturgo, visto che egli si dichiara nemico della poesia, di ogni forma di arte, in quanto imitazione, mimesi, del solo universo fenomenico, impossibilitata e incapace a comprendere in sé anche Iperurano, il mondo delle idee perfette ed eterne. In realtà, la lingua e lo stile di Platone possono spesso essere definiti artistici, divengono *ethopoia*.

Brodskij 'dialoga' con Platone, attribuendo alla sola poesia, e alla parola poetica, la capacità di fornire scienza e sapienza, di osteggiare

il dilagare della barbarie; la parola scritta poetica non solo aiuta a richiamare alla memoria, bensì ‘crea’ memoria, là dove la parola si fa elemento concreto che riempie i buchi, i vuoti lasciati nello spazio. Nel saggio *In a Room and a Half* (Una stanza e mezzo) del 1985, quasi dieci anni dopo questa poesia, Brodskij scrive che la memoria ha il dono della scelta, il gusto del particolare e che queste caratteristiche la apparentano sì all’arte, ma a quella della prosa, perché la poesia riesce sempre e comunque a ricostruire una storia il cui senso è completo²⁷³. Da tale ottica, la poesia *Razvivaja Platona* è doppiamente significativa. Si potrebbe addirittura osare e immaginare che, nel dialogo poetico brodskiano, il poeta è alternativamente il mediatore, colui che raccoglie le parole altrui, prima e oltre che le proprie, per farle rivivere; e il creatore che della parola altrui fa *limen*, margine e confine, dal quale creare la parola nuova.

Indubbia anche la conoscenza del *Cratilo*, che costituisce un importante intertesto dell’intera poetica di Brodskij. Secondo Cratilo, allievo di Eraclito, non è possibile dare nome alle cose, perché queste cambiano di continuo e, quindi, possono solo essere indicate. Platone, nel *Cratilo*, sostiene che gli uomini si comportano in modo misto e attribuiscono i nomi alle cose sia *katà fusin*, secondo natura perché la natura stessa ci suggerisce la nomenclatura; sia *katà nomon*, secondo convenzione perché è una scelta convenzionale dell’uomo. La torre di Babele, quindi, rappresenta i linguaggi convenzionali, dove non vi era più piena corrispondenza tra i nomi e le cose, dove era stata tradita la lingua naturale di Adamo, quando i nomi corrispondevano all’essenza delle cose. Platone afferma che il far corrispondere al meglio, con una scelta mista e intermedia, il nome all’essenza delle cose e alle idee consente di affermare che l’errore esiste e che la vera retorica è la filosofia²⁷⁴. Per Brodskij, la vera retorica è la poesia, in quanto unica espressione in grado di racchiudere in sé *sophía, philosophía* e arte.

I due versi della successiva quartina richiamano il problema del bello, dell’estetica quale madre dell’etica, oltre che poter essere letti alla luce di una delle conversazioni svoltesi tra Iosif Brodskij e Solomon Volkov: «Там стоял бы большой Вокзал, пострадавший в войне, / с фасадом куда занятней, чем мир вовне» (Lì sarebbe la grande Stazione, vittima della guerra, / con la facciata ben più interessante del mondo all’esterno).

La facciata interessante e densa di significato si riallaccia alla convinzione brodskiana del predominio dell’estetica sull’etica, non

in virtù di un'assenza di valori e norme che distinguono il bene dal male, ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, la civiltà dalla barbarie; bensì in virtù della fondamentale ed inesausta capacità del bello di educare al bene, di indicare la differenza tra bene e male attraverso la differenza tra bello e brutto. Uno degli aspetti più apparenti del bello è proprio l'architettura di una città, la tendenza cosmica dello spazio della città inteso nel suo complesso apparire. Il cambiamento dello spazio circostante influisce sul poeta; lo conduce alla domanda fondamentale: esiste in ciò che vedo un qualcosa di importanza fondamentale, qualcosa che può essere considerato come il centro di tutto? A tale domanda si può dare solo una risposta metafisica²⁷⁵. Ecco perché il paesaggio di Pietroburgo, qui condensato nella facciata della stazione, è adeguato alla condizione psichica dell'uomo, alle sue reazioni psicologiche. Il ritmo biologico naturale, sensibile, dell'uomo può trovare corrispondenza nello spazio pietroburchese, anche se ciò è molto difficile; la possibilità che qui esiste di trovare il centro di tutto fa percepire quanto creatovi come appartenente ad un'altra dimensione, appunto metafisica. L'architettura di Pietroburgo nel suo complesso significa chiarezza del pensiero e sobrietà della forma, l'idea di ordine quale tensione alla definizione del genere e contrasto all'erosione dei suoi confini²⁷⁶.

Il «bol'soj vokzal» (grande stazione) è molto probabilmente il *Moskovskij vokzal* (Stazione di Mosca) di San Pietroburgo, un tempo chiamata *Nikolaevskij vokzal* (Stazione Nikolaevskij). Essa venne inaugurata nel 1851, quale una delle due stazioni terminali della ferrovia tra San Pietroburgo e Mosca, iniziata nel febbraio 1842 per volere dell'imperatore Nicola I. Dal nome dell'imperatore le due stazioni, a Pietroburgo e a Mosca, furono dapprima denominate *Nikolaevskie*, per volere dell'imperatore Alessandro II succeduto a Nicola I. La stazione venne progettata dall'architetto Konstantin Ton e doveva richiamare nella sua grandiosità il ruolo di capitale di San Pietroburgo; uguale stazione venne realizzata a Mosca. La piazza su cui si trovava la stazione, all'epoca decentrata, si chiamava *Znamenskaja ploščad'*, dove c'era anche la *Znamenskaja cerkov'*²⁷⁷ dedicata all'entrata di Gesù a Gerusalemme. La stazione subì una serie di modifiche, migliorie e ampliamenti, sino alla rivoluzione, quando sia la ferrovia che la stazione vennero rinominate *Oktjabr'skie* (dell'ottobre). Nel 1930 la stazione assunse la denominazione di *Moskovskij vokzal* e la piazza divenne *Ploščad' vosstanija* (Piazza dell'insurrezione), nomi che portano a tutt'oggi. Brodskij conosce senz'altro la storia di questo

famoso edificio pietroburghese, che venne bombardato durante la Seconda Guerra Mondiale, in quanto punto di ritrovo e di partenza per l'evacuazione della città. In sostanza, nella sua facciata è possibile leggere oltre un secolo di storia della Russia.

Il ruolo antibarbarie della città, della sua estetica, è ribadito per contrasto dagli altri due versi della quartina: «Там при виде зелёной пальмы в витрине авиолинии / просыпалась бы обезьяна, дремлющая во мне» (Lì alla vista della verde palma nella vetrina dell'aviolinea / si desterebbe la scimmia che sonnecchia in me). La palma verde è collegata ad un paese lontano, che si trova oltre quell'orizzonte che chiude l'entrata ad un altro mondo.

Il primo verso della quartina seguente è una splendida immagine del paesaggio invernale: «И когда зима, Fortunatus, облекает квартал в рядно» (E quando, Fortunato, l'inverno avvolge di garza il quartiere). La rete di neve ghiacciata, mista a brina, diviene una tela garzata che veste come un abito sontuoso il paesaggio urbano; l'amico, che forse è Fortunato perché vive a Pietroburgo, tutto ciò può ancora vederlo e comprenderlo. Il mondo fenomenico rimanda al mondo delle idee.

I tre versi successivi prendono le mosse da uno stato d'animo provocato dall'inverno e dalla difficoltà a restare a lungo fuori: «я б скучал» (mi annoierei); anche la noia diviene qualcosa di piacevole, dovuta al clima di Pietroburgo. Il poeta trova rifugio dal freddo e si annoia in un particolarissimo interno: «в Галерее» (nella Galleria). Si tratta probabilmente della galleria dei ritratti dell'Ermitaž, dove ogni tela diviene l'immagine di un volto conosciuto e, fattasi macchia, riempie i vuoti provocati dall'esistenza; «особливо Энгра или Давида» (soprattutto di Ingres e David), ci dice il terzo verso. Soprattutto, quindi, le due tele di Jacques Louis David *Saffo e Faone* del 1809 e di Jean Auguste Dominique Ingres *Ritratto del conte Nikolaj Dmitrievič Gur'ev* del 1821 divengono macchie familiari, conosciute; forse, ci troviamo di fronte ad un intertesto autoreferenziale e in una qualche misura la donna raffigurata da David e l'uomo raffigurato da Ingres richiamano alla mente di Brodskij i volti della madre e del padre; le tele riempiono un vuoto esistenziale, restituiscono lineamenti a quelle che erano ormai diventate «родное пятно» (una macchia amata).

La quartina successiva, che chiude la seconda parte del poema, è ricca di immagini, ma crea problemi di intertestualità: «В сумерках я следил бы в окне стада / мычащих автомобилей, снующих туда-

сюда / мимо стройных нагих колонн с дорической причёской,
/ безмятежно белеющих на фронте Суда» (Nell'oscurità se-
guirei alla finestra il gregge / di mugghianti automobili che vanno
e vengono / accanto alle possenti e nude colonne con acconciatura
dorica, / che biancheggiano serene sul frontone del Tribunale).

Il traffico intenso e il frastuono dei clacson nella sera regala all'io del poeta un'immagine talmente insolita da stupire il lettore: le macchine diventano un gregge di animali che mugghiscono. Il poeta non paragona le automobili con i clacson che suonano agli animali che mugghiscono; le automobili con i clacson che suonano 'sono' animali che mugghiscono, secondo un procedimento assimilabile ad una metamorfosi piuttosto che ad una metafora. Perché questo procedimento abbia luogo è necessario che il poeta allontani da sé quanto accade, è accaduto e accadrà; che il processo di straniamento sia giunto a conclusione. Il mondo esterno, meccanizzato e tecnicizzato delle macchine, diviene il mondo esterno più ovvio e naturale.

Le colonne divengono antropomorfe, immagini nude femminili, poiché il genere del sostantivo è femminile anche in russo; come sovente accade per le donne, sono acconciate; questa acconciatura è «dorica»; il campo delle immagini si chiude in modo perfetto e ci rimanda al capitello dorico. Sono colonne-femmine austere, essenziali nella loro bellezza, prive di elementi decorativi ridondanti.

Questa bellezza perfetta è logicamente serena nella sua essenzialità, che si intravede bianca nell'oscurità della sera. Questa bellezza perfetta si trova sul frontone del Tribunale, ed è questa l'immagine che può creare difficoltà di intertesto.

A Pietroburgo ci sono diverse sedi di Tribunali, ma appare probabile che Brodskij abbia qui presente la sede del Tribunale della Città (*gorodskoj sud*), dove nel 1964 si svolge il processo che lo vede come imputato²⁷⁸. Brodskij viene arrestato e imprigionato nella purtroppo famosa prigione *Kresty* (Le croci), che si trova invece sull'*Arsenal'naja naberežnaja* (Lungofiume dell'Arsenale) al n. 5, troppo distante da qualunque galleria espositiva. Brodskij, per altro, può avere presente anche il tristemente famoso *Bol'soj dom* (Grande casa), dove viene condotto e interrogato subito dopo l'arresto.

Bol'soj dom, *bol'sak*, *belyj dom*, *devjatyj val*, *devjatyj ugol*, *litejka* sono tutte denominazioni con le quali a Leningrado si indicava la sede amministrativa del KGB, sul *Litejnyj prospekt*. Essa venne ricostruita nell'esatto luogo dove si trovava il *Peterburgskoj okružnoj sud* (tribunale

distrettuale di Pietroburgo), al n. 4 della prospettiva, dato alle fiamme dopo la Rivoluzione. Accanto a questo tribunale, al n. 6, si trovava la *Sergievskaja cerkov'* (chiesa di San Sergio), costruita nel XVIII secolo in onore di Sergej Radonežskij e a sua volta distrutta nei primi anni Trenta del XX secolo. In questi due enormi spazi vuoti, nel 1931-1932, sorse il grande edificio amministrativo del NKVD e quindi del KGB, all'epoca venne indicato come l'edificio più alto di tutta la città; ciò che accadeva al suo interno ha trovato riflesso in una sorta di folklore cittadino; ad esempio, si era soliti affermare, con chiaro intendimento metaforico, che: «dagli scantinati si può vedere la Siberia»²⁷⁹. Una variante, che sposta il punto di vista dai reclusi ai reclusori, afferma che: «dalle sue finestre potete vedere la Siberia». Un altro aneddoto è significativo: «Arriva alla stazione di Finlandia un passeggero, esce dalla stazione e domanda a un passante: - Dove si trova il Gosstrach? Il passante indica con la mano la riva opposta della Neva e risponde: - Dove si trovi il Gosstrach non lo so, il Gosužas, invece, è là di fronte». Non è un caso che il nuovo venuto giunga alla stazione di Finlandia, la stessa alla quale giunse Lenin. L'edificio venne costruito in una delle zone più prestigiose della città, non lontano dal LungoNeva, dal Giardino d'estate, dal Giardino della Tauride, dal *Nevskij Prospekt*, che divenne anche la zona a maggiore concentrazione di residenti che appartenevano prima al NKVD e quindi al KGB. L'aneddoto non è traducibile in italiano e si basa sul gioco di parole tra *strach* (paura) e *užas* (terrore); *gosstrach* è la sigla per *gosudarstvennoe strachovanie* (assicurazione statale); il nuovo venuto, quindi, chiede dove si trovi l'istituto di previdenza statale e il passante gli risponde di sapere solo dove si trovi il «terrore statale», cioè la sede del KGB.

È da ritenere che Brodskij sovente non voglia indicare un luogo o un edificio precisi della sua città, bensì un luogo o un edificio che assumano in sé elementi e indicazioni diverse, seguendo una volta di più quel principio di metamorfosi, che è fondamentale per comprenderne la poetica e del quale è indubbiamente debitore a Ovidio. La geografia brodskiana è spazio della memoria, ma di una memoria poetica, libera, legata solo alle figure della retorica e alle regole della versificazione, densa di segni estraniati che vanno compresi nella loro polisemia.

Tale prospettiva estraniata diviene essenziale per avvicinarsi alla parte III di questa lunga poesia, dove la prima quartina recita: «Там была бы эта кофейня с недурным бланманже, / где, сказав, что

зачем нам двадцатый век, если есть уже / девятнадцатый век, я бы видел, как взор коллеги / надолго сосредоточивается на вилке или ноже» (Lì sarebbe il caffè dove il biancomangiare è discreto, / dove, dopo aver detto perché mai ci serve il secolo ventesimo, se già abbiamo / il diciannovesimo, vedrei lo sguardo del collega / a lungo concentrarsi sulla forchetta o il coltello).

«Бланманже» (biancomangiare) rimanda ad una alimentazione che non fa uso di carni e, quindi, vegetariana. Se ricordiamo il modo di dire, tipico degli anni Sessanta: *vegetarjanskoe vremja* (tempo vegetariano) che significa un periodo di relativa calma, quando persecuzioni e arresti sono pochi, un periodo perciò non sanguinario, il lemma «Бланманже» assume un significato preciso, a forte componente intertestuale. In ogni caso, il riferimento è anche concreto, poiché negli anni Sessanta, sul *Nevskij Prospekt*, all'angolo con la *Malaja konjušennaja* (via Piccola delle Scuderie), esisteva un caffè dove venivano servite solo pietanze vegetariane; questo caffè era allora frequentato dai giovani intellettuali.

L'io poetico pone ad un collega, un altro poeta, una domanda, che si può ritenere pleonastica e infatti non ha risposta: perché mai è necessario il secolo ventesimo, se la città ha già avuto la grande cultura del secolo diciannovesimo. L'io poetico non vuole negare quanto è stato nel 1900, improponibile il rifiutare Achmatova, Cvetaeva, Mandel'stam, e i poeti e prosatori a lui coevi degli anni Sessanta. L'io poetico domanda se fossero necessarie tante persecuzioni, tanti arresti, tante morti; se fosse necessario ripetere quell'annientamento che nel 1800 si era concretizzato nella morte di Puškin, il poeta della Russia. Una domanda che non ha risposta alcuna, salvo il concentrarsi dello sguardo del collega su di una posata, perché non esiste alcuna possibile risposta.

In tutta la seconda quartina l'occhio della memoria si muove in uno spazio riempito di oggetti, di concretezza: «Там должна быть та улица с деревьями в два ряда, / подъезд с торсом нимфы в нише и прочая ерунда; / и портрет висел бы в гостиной давая вам представление / о том, как хозяйка выглядела, будучи молодой» (Lì deve essere la via con gli alberi in doppia fila, / il portone con il torso di ninfa nella nicchia e altre sciocchezze; / il ritratto penderebbe in salotto, dandovi l'immagine / di com'era la padrona, quando era giovane).

Le immagini «gli alberi in doppia fila», «il portone con il torso di ninfa nella nicchia», «il ritratto in salotto» non necessariamente

riproducono un intertesto ben preciso e determinato. Esse sono immagini poetiche e, al contempo, oggetti tridimensionali; il cui compito è quello di riempire vuoti spaziali e intermittenze temporali. Il poeta, Brodskij, ha perduto la geografia che gli apparteneva e che gli era consona; quella geografia entro la quale si snodava la vita sua e delle persone amate e non amate, care e indifferenti, vicine ed estranee. Questa geografia rinasce, e il poeta riconquista il suo dialogo con Urania, per il tramite del verso; non si tratta comunque di una geografia attuale e complessa, bensì di una geografia frammentaria, volutamente frammentaria, all'interno della quale ogni singolo elemento può cambiare posizione e assumere significato e funzione diversi. La continuità temporale, spezzata dall'esilio, si ricostituisce in una serie di segmenti non su basi volgarmente diacroniche, bensì generati dalla parola della poesia, dalla parola che è l'unica e vera espressione di una realtà che non dobbiamo esitare a definire trascendente.

Un'intrigante ipotesi: vedere in questa insistenza sullo spazio della città e sulla sua architettura anche la grande narrazione dei *Fasti* quale intertesto, non specifico bensì generale; Ovidio nei *Fasti* ha tentato di illustrare luoghi e monumenti di Roma, l'Urbe, attraverso la commistione del punto di vista periegetico, cioè descrittivo, con quello cronologico²⁸⁰.

L'io del poeta, che in questo breve poema viene esplicitato ben undici volte, apre la quartina successiva e mantiene il lettore all'interno di questo unicum spaziotemporale della memoria poetica: «Я внимал бы ровному голосу, повествующему о вещах, / не имеющих отношения к ужину при свечах, / и огонь в камельке, Fortunatus, бросал бы багровый отблеск / на зелёное платье. Но под конец зачах» (Presterai ascolto alla voce monotona, che narra di cose / estranee alla cena al lume di candela, / e il fuoco nel camino, Fortunato, getterebbe un riflesso purpureo / sull'abito verde. Prossimo ad appassire).

L'immagine dell'abito verde che, come un fiore, è vicino ad appassire basterebbe da sola, se fosse necessario, a salvare tutta la poesia. La voce è la donna, la donna è l'abito, l'abito è il colore, il colore è il fiore, il fiore appassisce e sta per morire, esattamente come la donna e la sua voce regolare sono prossime a morire. Siamo di fronte ad una sequenza di metamorfosi e non di semplici metafore.

Ovidio così apre il poema delle *Metamorfosi*:

A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi
mi spinge l'estro. O dei, se vostre sono queste metamorfosi,
ispirate il mio disegno, così che il canto dalle origini
del mondo si snodi ininterrotto sino ai miei giorni.

Il poeta prosegue con il *Chaos*:

mole informe e confusa,
non più che materia inerte, una congerie di germi
differenti di cose mal combinate fra di loro.

Questo *Chaos* viene quindi sanato da «un dio, col favore di natura»; gli studiosi di Ovidio convergono tutti nell'indicare il modello di ispirazione esiodea: dal *chaos* al *kosmos*.

Il cenno all'«abito verde» apre due possibili ipotesi sull'identificazione della padrona di casa; due nomi vengono subito alla mente, ambedue poetesse, ambedue strettamente legate alla poetica di Brodskij: Anna Achmatova, Marina Cvetaeva.

I lunghi anni durante i quali Brodskij è molto spesso accanto a Anna Achmatova, il ruolo che l'arte e la personalità della poetessa hanno avuto sull'arte e la personalità del poeta, sono più che noti²⁸¹; le parole dello stesso Brodskij sono necessarie e più che sufficienti per confermare tutto questo:

Guardando indietro [...] nella mia coscienza emerge un verso di *Rosa sehwatica*: «Tu non sai, cosa ti è stato perdonato...». Non è tanto che questo verso risulti dal contesto, quanto che si distacca da esso, perché è pronunciato dalla voce dell'anima, perché chi prega prova sempre una vergogna maggiore di chi questa vergogna la provoca. Perché questo verso, indirizzato all'uomo, in realtà è indirizzato a tutto il mondo, esso è la risposta dell'anima all'esistenza. Più o meno questo, e non l'abilità di comporre versi, abbiamo appreso da lei. Mi diceva: «Iosif, io e lei conosciamo tutte le rime della lingua russa». D'altra parte, comporre versi è anche un distaccarsi dal contesto. Per noi, conoscerla è stato enormemente utile, credo più di quanto ci sia stato utile conoscere, ad esempio, Pasternak. Sia quel che sia, il perdono lo abbiamo appreso da lei. D'altronde, devo forse stare più attento con questo pronome «noi»... Ricordo che, quando Arsenij Tarkovskij ha iniziato il suo discorso funebre con le parole: «Con la morte di Anna Achmatova è finito...», tutto dentro di me si

è ribellato: niente era finito, niente poteva e può finire, sino a che noi esistiamo. Noi siamo un coro «magico» oppure «non magico»; non perché ci ricordiamo i suoi versi o ne scriviamo noi stessi, ma perché lei è diventata parte di noi, parte delle nostre anime, se vogliamo. E aggiungerei ancora che, pur senza credere troppo nell'esistenza di quell'altro mondo e della vita eterna, ho spesso la sensazione che da qualche parte, pur standosene al di fuori, lei ci stia seguendo, che in qualche modo ci osservi dall'alto, come faceva anche quando era viva... Non tanto ci osserva, quanto ci conserva²⁸².

Il «noi» racchiude e comprende tutto il grande mondo della poesia e dei poeti, e se Anna Achmatova è diventata parte di Iosif Brodskij, anche altri poeti sono diventati parte di Brodskij e, tra questi, i classici greci e latini sono stati una parte essenziale.

Per tornare all'«abito verde», esso non è un'immagine propria ad Anna Achmatova, per la quale è più consono un «abito azzurro»: «Вы придёте одишенька-одна, / в синем платье, как бывало уж не раз, / но навечно, без поклонников, без нас» (Arriverete sola soletta, / con l'abito azzurro, come più di una volta, / e per sempre, senza ammiratori, senza noi)²⁸³. Questo abito azzurro, accompagnato dallo scialle giallo, è lo stesso con cui la poetessa è raffigurata nel famoso dipinto di Natan Al'tman al Museo Russo di San Pietroburgo. Il quadro cui si fa cenno nella poesia potrebbe, quindi, essere il ritratto fatto da Al'tman a Anna Achmatova nel 1915.

Al contrario, gli occhi verdi di Marina Cvetaeva sono famosi e Andrej Sedych, nel suo libro di ricordi, rammenta l'abito verde che a Parigi Cvetaeva indossava, probabilmente per accordarlo al colore delle sue pupille²⁸⁴.

Un'ultima, allettante ipotesi intertestuale, ci riporta a Dante che nel Canto XXX del *Purgatorio* così presenta Beatrice:

Sopra candido vel cinta d'uliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva.

Brodskij conosce bene la *Divina Commedia*, dapprima nella traduzione di Michail Lozinskij e quindi in lingua originale. Inoltre, su questa immagine di Beatrice si era soffermata Anna Achmatova nel suo saggio *Slovo o Dante* (Discorso su Dante); a sua volta, Kornej Čukovskij, nelle sue memorie, si sofferma proprio su questa imma-

gine e sul suo significato. L'abito verde con i riflessi purpurei del fuoco sarebbe, in tal caso, una commistione del manto verde con l'abito color fiamma di Beatrice. È del 1976 anche la poesia *Dekabr' vo Florencii* (Dicembre a Firenze), che Brodskij scrive qualche mese dopo *Razvivaja Platona*; questi versi sono un tributo alla città e in essi sono evidenti i debiti danteschi²⁸⁵.

Probabile che, ancora una volta, né l'abito né la padrona debbano essere identificati; essi rappresentano un'immagine poetica in uno spazio ancora esistente di un tempo ormai passato, dove ogni immagine assume dunque la concretezza di un oggetto reale e, in quanto tale, riempie i vuoti che il tempo ha provocato.

Le «cose estranee alla cena al lume di candela» sono, forse, un cenno agli argomenti, di certo non salottieri, che impegnavano gli artisti e gli intellettuali di Leningrado durante lo scorrere degli anni Sessanta. E il tempo apre la quartina conclusiva della parte III, confermandosi tema e motore principale di tutta la poesia: «Время, текущее в отличие от воды / горизонтально от вторника до среды, / в темноте там разглаживало бы морщины / и стирало бы собственные следы» (Il tempo che, a differenza dell'acqua, / scorre orizzontale da martedì a mercoledì, / lì nell'oscurità distenderebbe le rughe / e laverebbe le tracce personali).

Ancora una volta, la bellezza e la perfezione di questi versi incantano ed è agevole comprendere perché «l'estetica è la madre dell'etica», tanto profondo è l'insegnamento che la loro bellezza e la loro perfezione ci comunicano.

Il tempo e l'acqua hanno movimenti che qui si dimostrano opposti: il tempo scorre orizzontalmente e, quindi, è un tempo che si snoda su di una linea, passando in modo inesorabile da un giorno all'altro «da martedì a mercoledì». L'acqua, al contrario, scorre quindi in modo verticale, dobbiamo ritenere dall'alto in basso, per non sfidare ogni legge di gravità. Come tutte le rette orizzontali e verticali, nello spazio, in una geometria non euclidea sono destinate ad incontrarsi in un ideale punto di intersezione del tempo con l'acqua²⁸⁶. Al binomio filosofico del cronotopo viene attribuita una unità ideale e metafisica dove il tempo rimane tale, mentre lo spazio assume le sembianze metamorfiche dell'acqua. È una notazione non di poco conto; molte sono le occorrenze in cui Brodskij ha messo in parallelo, dichiarandone l'interscambiabilità, l'acqua con il tempo, mentre in questo caso acqua e tempo vengono posti su linee perpendicolari e l'interscambiabilità appare di fatto impossibile.

Potrebbe, però, essere un intertesto con il cronotopo della fisica, di uno spazio a quattro dimensioni, nel quale alle tre coordinate dello spazio ordinario viene aggiunto il tempo, il cronotopo immaginato dalla teoria della relatività per mettere in luce il legame fra le misure dello spazio e quelle del tempo.

Il movimento orizzontale del tempo riporta al motivo dell'orizzonte, di cui si è detto. L'orizzonte non è un confine limitativo, restrittivo, bensì una linea di demarcazione tra uno spazio e un altro, che proietta l'individuo verso uno spazio ben più vasto, il quale costringe a porsi una domanda che richiede una risoluzione metafisica: esiste in ciò che io vedo un qualcosa di centrale ed essenziale? La realtà visiva può essere segno di una realtà ben più profonda? L'assenza di orizzonte può far impazzire, perché impedisce di entrare, uscendo da quello attuale, in un mondo nuovo. Ecco perché, all'individuo, al poeta, sono necessari i grandi spazi e i grandi orizzonti. Ricordando la poesia *Ex Ponto*, in fin dei conti, l'Ovidio brodskiano è un uomo fortunato – «Fortunatus», perché l'esilio a Tomi gli ha regalato un orizzonte immenso da valicare. Ecco perché l'emigrato, scagliato a forza oltre il proprio personale orizzonte, è un individuo «Fortunatus», che non può e non deve lamentarsi²⁸⁷.

La geografia della memoria evita la vecchiaia, perché distende le rughe; regala la necessaria distanza estraniante, perché cancella le tracce personali. Qui Brodskij supera, va oltre, i versi di Mandel'stam su Leningrado, già presi in esame²⁸⁸. Neppure nei primi anni dell'emigrazione lo spazio poetico di Brodskij è un *vacuum*, poiché ad esso egli attribuisce sin dai primi anni Sessanta una valenza chiaramente metafisica, figlia della sempre più approfondita conoscenza della poesia metafisica inglese, della rivalutazione dell'estetica del barocco propria alla cultura russa cosiddetta 'parallela' di quegli anni²⁸⁹, nonché della *Metafisica* di Aristotele citata poi esplicitamente in *Odissej Telemaku*.

Nel saggio *La condizione che chiamiamo esilio*, scritto in inglese nel novembre del 1987, Brodskij sottolinea la valenza positiva insita nella condizione di esiliato, che egli dice essere «la più alta lezione di umiltà, la lezione definitiva»; da qui ne consegue che la condizione di esiliato «è tanto più preziosa per uno scrittore in quanto gli apre la più ampia prospettiva possibile»²⁹⁰. Ma la positività è anche nel fatto che con l'esilio Brodskij è costretto a non abbandonare mai più la ragione del far poesia, perché sono cambiate le condizioni in cui egli fa poesia. La sua concezione dell'esistenza come di un

continuo fluire, dove le cose e gli uomini permangono ma vengono incessantemente trasformati, non ne risulta spezzata²⁹¹. Sia pur paradossalmente, il diverso spazio geografico della sua vita di esiliato lo costringe, lo spinge ad una diversa periegesi, nella quale elementi topografici e fatti storici sono sempre e soltanto quelli della poesia. La poesia è strumento non di immortalità, sarebbe troppo semplicistico, bensì del perenne fluire della vita nelle sue innumerevoli metamorfosi; poesia come autonomia creativa; poesia come predominio autorevole dell'ispirazione poetica su di una realtà mutevole e, quindi, di per sé ingannevole.

La parte IV si apre con un evidente intertesto al *Mednyj vsadnik*: «И там были бы памятники. Я бы знал имена / не только бронзовых всадников, всунувших в стремя / истории свою ногу, но и ихних четвероногих, / учитывая отпечаток, оставленный ими на / населении города» (Lì sarebbero i monumenti. Conoscerei i nomi / non solo dei cavalieri di bronzo, con il piede infilato / nelle staffe della storia, ma anche di altri quadrupedi, / osservandone l'impronta lasciata sugli / abitanti della città).

Sia la piccola tragedia puškiniana, sia il monumento di Falconet sulla piazza del Senato a Pietroburgo, sono prepotentemente in primo piano.

Pietro il Grande ha segnato con la propria impronta la storia della Russia e di Pietroburgo in modo indelebile; Pietro è a sua volta legato in modo indissolubile al proprio cavallo, sia nella statua equestre, sia nella piccola tragedia di Puškin, dove il povero German fugge atterrito dal rumore degli zoccoli del destriero. Il mito iniziale della città, a sua volta generatore di miti²⁹², si concretizza in un animale che si trasforma a sua volta in «altri quadrupedi». La metamorfosi impedisce qualunque iato e collega la fondazione di Pietroburgo al tempo del processo di Brodskij e al tempo della scrittura di questo poema. Gli uomini sono «quadrupedi», animali, fiere, le cui impronte si trovano non sulla terra, ma sul vivo elemento umano della città: la sua popolazione²⁹³.

La quartina successiva reintroduce il tema della divinazione, che già abbiamo incontrato, legata al destino e in questo caso alle pietre della città: «И с присохшей к губе / сигаретою сильно за полночь возвращаясь пешком к себе, / как цыган по ладони, по трещинам на асфальте / я гадал бы, икая, вслух о его судьбе» (Con la sigaretta incollata alle labbra / mentre torno a casa dopo la mezzanotte, / come lo zingaro dal palmo, dalle

crepe sull'asfalto / divinerei, tra i singhiozzi, a voce alta il suono del suo destino).

La figura del poeta con la sigaretta incollata alle labbra ci consegna un'immagine tra le più diffuse dello stesso Brodskij; moltissime sono le fotografie dove lo si vede con l'eterna e immancabile sigaretta che pende dalle labbra. Il gerundio «икая» (singhiozzando / tra i singhiozzi) è la spia di un destino, il cui suono si prevede doloroso e difficile. Il poeta è nuovamente un «пророк» (profeta), che ha la facoltà di divinare il destino di qualcuno, di proiettarsi nel futuro. Possiamo anche notare che in quello stesso anno, nel 1976, Brodskij dedica una poesia ad uno dei più famosi veggenti della cultura classica: Laocoonte, che seppe vedere il pericolo insito nel cavallo di Troia.

Essenziale in *Razvivaja Platona* è che il destino sia quello di un altro, non quello dell'io che guarda alle crepe dell'asfalto. L'aggettivo possessivo «ero» (di lui) utilizzato in rapporto a «судьба» (destino) non lascia spazio a dubbi: è il destino di un individuo altro rispetto a colui che parla: la popolazione della città, gli abitanti della quartina che precede. Il poeta si spersonalizza, si sdoppia nella sua duplice funzione: il poeta e l'uomo; il poeta è colui che può e deve parlare del destino dell'uomo che, in tal modo, si fa destino collettivo e non singolo, fatto culturale e non autobiografico. Esiste un'incontrovertibile e dolorosa capacità del poeta di prestare ascolto e comprendere i suoni che permeano lo spazio, che spesso provengono da oggetti solo apparentemente inanimati.

Le linee sul palmo della mano divengono le crepe sull'asfalto, l'oggetto si antropomorfizza e l'elemento umano si reifica. Non ci sono barriere nel costante fluire delle metamorfosi, dove ogni cosa può a buon diritto essere altra senza mai tradire e negare la propria intima sostanza.

La penultima quartina è solo palesemente autoreferenziale e va letta alla luce delle accuse più diffuse nei processi di quegli anni: «И когда бы меня схватили в итоге за шпионаж, / подрывную активность, бродяжничество, менаж- / а-труа, и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала, / тыча в меня натруженными указательными: "Не наш!"» (E alla fin fine mi arresterebbero per spionaggio, / attività sovversiva, vagabondaggio, ménage-à-trois, / e una folla infuriata tutto intorno griderebbe, / colpendomi con indici indolenziti: "Non è dei nostri!").

L'io del poeta elenca alcune delle accuse più diffuse negli anni Sessanta per gli intellettuali non allineati: spionaggio, attività sov-

versiva, vagabondaggio, rapporti licenziosi; accuse che non sono semplicemente autoreferenziali, bensì investono un'intera generazione, oltre che la generazione dei poeti precedenti: Achmatova, Mandel'stam e Cvetaeva avanti a tutti²⁹⁴.

La folla è, come sempre, pronta al tradimento, all'abiura di ogni legame con uno scomodo profeta; la ritrattazione è totale e la folla, in preda al furore, nega l'appartenenza dell'accusato alla comunità. La folla esclude l'accusato, il veggente; manifesta in tal modo non solo e non tanto il desiderio di autoprotettersi, quanto la sostanziale estraneità e solitudine del poeta. Questa situazione, con la folla che assume il ruolo di coro, si ripresenta nei versi della fine anni Ottanta e dei primi anni Novanta, dedicati al teatro.

L'ultima quartina, quella che conclude la parte IV e chiude il poema, presenta un duplice intertesto: autoreferenziale e a Platone: «я бы втайне был счастлив, шепча про себя: “Смотри, / это твой шанс узнать, как выглядит изнутри / то, на что ты так долго глядел снаружи; / запоминай же подробности, восклицая ‘Vive la Patrie!’”» (segretamente felice, sussurrerei a me stesso: “Guarda, / è la tua chance di sapere come appare dall'interno / ciò che tanto a lungo hai guardato dall'esterno; / tieni a mente i particolari ed esclama ‘Vive la Patrie!’ ”).

L'io del poeta parla a se stesso come ad un altro da sé: l'accusa, a cui farà seguito l'inevitabile pena, diviene un'occasione, una chance di conoscenza. Questa conoscenza avverrà tramite la vista, tramite la concretezza della cosa e dei particolari da ricordare. Quale cosa, guardata sino ad allora dall'esterno, potrà essere guardata ed osservata anche dall'interno? La prima risposta è autoreferenziale: l'edificio della prigione, temporanea e definitiva. La prima risposta ci rimanda al *Bol'soj dom* e alle *Kresty*, con il bagaglio narrativo che ambedue hanno generato all'interno della città. Entrare al loro interno si fa atto positivo, vagamente iniziatico, prova da superare per riuscire a conoscere e comprendere. A questo proposito, Brodskij afferma che l'interno del *Bol'soj dom* gli aveva, all'epoca della reclusione, ricordato un quadro di Piranesi ed è in quest'ottica, con questo legame intertestuale, che andrebbe letta la poesia del 1993-1995 *Posvjaščajetsja Piranezi* (Dedicata a Piranesi)²⁹⁵.

Esiste, per altro, una seconda risposta: la caverna, la narrazione di Platone per esemplificare la tensione dell'uomo verso la luce della conoscenza e della libertà. All'inizio del settimo Libro della *Repubblica* Platone narra il mito della caverna, dove utilizza il

linguaggio accessibile della narrazione per semplificare i concetti filosofici. La narrazione è dialogica: Socrate parla in prima persona e Glaucone è il suo interlocutore. Questa narrazione, forse il più famoso dei dialoghi, definisce la differenza tra verità e opinione; ribadisce il rapporto tra filosofia e impegno nella vita; afferma che il filosofo, possessore della verità del mondo delle idee, deve farsi governante degli uomini. Esistono un mondo sensibile e un mondo intelleggibile, un mondo delle idee e un mondo delle opinioni. Gli uomini incatenati nella caverna platonica non possono girarsi, Platone usa il verbo ‘convertirsi’, e vedono solo le ombre riflesse delle cose ma non le cose stesse, odono l’eco dei suoni ma non i suoni stessi. L’uomo liberato può girarsi e vedere la verità; ma se torna nella caverna per convincere i compagni ancora incatenati, rischia di venire schernito e persino picchiato da coloro che sono rimasti in catene e che non credono alle sue parole. Il mito, cioè la narrazione, della caverna si riallaccia al Libro VI, nel quale Platone, per bocca di Socrate, delinea i quattro gradi della conoscenza, cioè le quattro condizioni presenti nell’anima: intelletto, riflessione, assenso, congetture. È molto interessante che nel Libro VI compaiano la scienza dei numeri e la geometria, perché questi temi ritroveremo in versi posteriori di Brodskij.

Per tornare a noi, nella poetica di Brodskij al filosofo si sostituisce il poeta, che vede la realtà delle idee oltre le opinioni regalate dalle immagini empiriche del mondo sensibile. Ancora nel 1964, datazione non certa, in una delle svariate poesie che portano il titolo *Otryvok* (Frammento), l’io del poeta inizia il primo verso con queste parole: «Я не философ» (Non sono un filosofo); l’io del poeta è «Я старый человек, а не философ» (Sono un vecchio, ma non filosofo), anche se non gli è concesso trascurare alcuni problemi «бешеных» (rabbiosi). Nella poesia *V Italii* (In Italia) del 1985 l’io del poeta pone se stesso accanto ad un filosofo: «И я когда-то жил в городе, где на домах росли / статуи, где по улицам с криком “Растли! Растли!” / бегал местный философ, тряся бородкой, / и бесконечная набережная делала жизнь короткой» (Vivevo anch’io in una città dove spuntavano le statue / sopra le case e al grido: “Corrompere! Corrompere!”, per le strade / correva il filosofo locale, scuotendo la barbetta, / e il lungofiume infinito faceva breve la vita)²⁹⁶. Secondo David Bethea, il «filosofo locale» adombra Vasilij Vasil’evič Rozanov²⁹⁷.

Come l’uomo incatenato nella caverna deve girarsi, ‘convertirsi’, per vedere questa realtà, così per Brodskij è il poeta che deve aderire

al 'verso' e assumere il ruolo del filosofo-governante, per il bene degli uomini e non per sete di potere. Girarsi, convertirsi è l'atto fondamentale per il cambiamento della propria prospettiva esistenziale. Esiste una semantica comune tra i lemmi: verso, convertirsi e bustrofedico, dei quali si è già detto.

Proseguendo nell'intertesto platonico, la tesi di Platone è la coincidenza della vera filosofia con la vera politica; la tesi di Brodskij è la coincidenza della vera poesia con la vera politica, il che spiega perché poi, nel discorso pronunciato per il conferimento del Nobel, egli dirà che la poesia è l'unico vero baluardo contro la tirannia. Per Platone solo il filosofo può costruire la vera 'Città' e costruire la 'Città' significa conoscere l'uomo e il suo posto nell'universo. Per Brodskij è il poeta che può costruire la 'Città' e conoscere l'uomo e il suo posto nell'universo. Per Platone la 'Città' è detta anche 'Repubblica', per Brodskij questa città-repubblica si condensa e concretizza nell'emblema della città: Leningrado-Pietroburgo.

Il poema *Razvivaja Platona* termina con le parole in francese, iperutilizzate, quasi prive di un senso concreto, slogan ironico per una patria, una città, una Repubblica che esiste solo nella propria cultura poetica.

Note

²⁴⁵ Cfr. J. Brodsky, *A Guide to a Renamed City*, in *Less than One*, cit., pp. 69-94.

²⁴⁶ Cfr. J. Brodsky, *Letter to Horace*, cit.; Ju. M. i M. Ju. Lotman, *Meždu vesčju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poetičkoj sbornika Iosifa Brodskogo* Uranija (Tra la cosa e il vuoto. Osservazioni sulla poetica della raccolta di Iosif Brodskij *Uranija*), in Ju. M. Lotman, *O poetach i poezii*, in *Izbrannye stat'i* (I poeti e la poesia. Scelta di saggi), t. 3, Tallin 1993, pp. 294-307.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Prende lo spunto dal titolo di questa poesia il saggio di A. Rančin, *Razvivaja Platona: filosofskaja tradicija Brodskogo (Sviluppando Platone. La tradizione filosofica di Brodskij)*, in *Na piru Mnemosiny. Interteksty Brodskogo (Al banchetto di Mnemosine. Gli intertesti di Brodskij)*, izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001, pp. 119-45; dove l'autore giunge a conclusioni discutibili sull'intertesto filosofico in Brodskij, a puro titolo di esempio: Platone e i neoplatonici sono trattati come un unico soggetto; la geometria viene vista di sfuggita sullo sfondo del *Timeo*, non una parola sulla scuola pitagorica, molte parole su Florenskij, Lobačevskij non viene neppure nominato; si delinea un Brodskij calato nella filosofia platonica, ma gli si nega la struttura dialogica in favore di una struttura antinomica; si leggono espressioni quali «ontologia aristotelico-dantesca» e «metafisica platonica»; non viene spesa una parola su Aristotele; viene ipotizzato un legame di Brodskij con la

filosofia di Popper, solo perché questo filosofo è stato una volta nominato; si parla di John Donne, ma non dell'estetica del barocco.

²⁴⁹ Cfr. J. Brodsky, *Profile of Clio*, cit.

²⁵⁰ P. Bargellini, *Mille Santi del giorno*, Vallecchi, Firenze 1977.

²⁵¹ Cfr. E. Petrušanskaja, *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo*, cit., p. 200.

²⁵² Cfr. Ju. M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, cit.

²⁵³ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 240.

²⁵⁴ Nel lessico gergale delle ingiurie *baranok* indica chi intrattiene rapporti sessuali con la propria madre; oltre al significato, assimilabile a quello utilizzato in italiano, di individuo senza idee proprie e che si muove pavido nella massa, uno stupido, un 'pecorone'.

²⁵⁵ E. Petrušanskaja, *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo*, cit., p. 175.

²⁵⁶ È fuor di dubbio che un'indagine in parallelo tra la *Repubblica* di Platone e i saggi in prosa dove Brodskij affronta i temi dell'organizzazione dello Stato, della libertà, soprattutto dell'arte in generale e della poesia in particolare, fornirebbe una interessante e proficua base di partenza per tentare uno studio dell'ermeneutica del testo.

²⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 230 e sgg.

²⁵⁸ Cfr. J. Brodsky, *Guide to a Renamed City*, cit.

²⁵⁹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 21 e sgg.

²⁶⁰ J. Brodsky, *The Child of Civilization*, in *Less Than One*, cit., pp. 124-25. Il saggio è del 1977, pubblicato per la prima volta come *Introduction* al volume *Osip Mandelstam: 50 Poems*, Persea Books, New York 1977, pp. 7-17. I. Brodskij, *Il figlio della civiltà*, in *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, pp. 72-73.

²⁶¹ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, cit.

²⁶² Cfr. J. Brodsky, *The Keening Muse*, in *Less Than One*, cit., pp. 35-36. Il saggio è del 1982, pubblicato per la prima volta come *Introduction* al libro: *Anna Akhmatova. Selected Poems*, Norton, New York 1983, pp. XIII-XXXI. I. Brodskij, *La Musa in lutto*, in *Il canto del pendolo*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, pp. 21-40.

²⁶³ Cfr. V. Amurskij, *Nikakej melodramy. Beseda s Iosifom Brodskim* (Nessun melodramma. Conversazione con Iosif Brodskij), in *Iosif Brodskij razmerom podlinnika* (Iosif Brodskij: un originale), Tallin 1990, pp. 113-26.

²⁶⁴ Cfr. J. Brodsky, *The Keening Muse*, cit.

²⁶⁵ Cfr. I. Brodskij, *Lica neobščim vyraž'en'e. Nobelevskaja lekcija*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. VI, pp. 44-54. La lezione-discorso, letta nel 1987 alla cerimonia per il conferimento del premio Nobel, è scritta in russo; pubblicata bilingue russo-inglese dal comitato organizzatore. La lezione ha avuto diffusione nella versione inglese di Barry Rubin *Uncommon Visage*, pubblicata nella citata raccolta *On Grief and Reason*. Il titolo della versione russa di Brodskij richiama un verso della poesia di Baratynskij *Ne oslepl'en ja muzoju moeju*, e tale versione è stata ovviamente inserita nella raccolta pietroburchese di tutte le opere del poeta. I. Brodskij, *Un volto non comune. Discorso per il Premio Nobel*, in *Dall'esilio*, cit., pp. 37-62.

²⁶⁶ Cfr. J. Brodsky, *Letter to Horace*, cit., pp. 428-58.

²⁶⁷ Cfr. Id., *The Keening Muse*, cit., p. 38.

²⁶⁸ Cfr. Id., *Letter to Horace*, cit. p. 452.

²⁶⁹ Cfr. I. Brodskij, *Lica neobščim vyraž'en'em*, cit.

²⁷⁰ Cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodskij's Poetics*, cit.

²⁷¹ Cfr. G. Reale, *Platone. Cenni biografici e opere*, in *Storia della filosofia antica*, Vita e Pensiero, Milano 1989.

²⁷² Cfr. G. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino 1981, 130 passim.

²⁷³ Cfr. J. Brodskij, *In a Room and a Half*, in *Less than One.*, cit., pp. 447-501. Il saggio viene per la prima volta scritto e pubblicato in inglese su "The New York Review", vol. 33, 1986, pp. 40-48. I. Brodskij, *Una stanza e mezzo*, in *Fuga da Bisanzio*, cit., pp. 187-243.

²⁷⁴ Cfr. W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986; E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Laterza, Roma e Bari 1973; U. Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002.

²⁷⁵ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 22.

²⁷⁶ Ivi, p. 170 p. 292. Per una disamina del rapporto tra l'architettura di Venezia e Pietroburgo e la poesia cfr. S. Pavan, *Riflessioni su un poeta*, cit. Per una disamina del rapporto tra *chaos* e *kosmos* nella poetica brodskiana cfr. S. Pavan, *About the Concept of 'Muse' in Brodskij's Poetics*, cit.

²⁷⁷ La parola russa *znamén'* è di difficile traduzione, essa ha una chiara derivazione dal greco e indica un segno di riconoscimento, un segno esplicitato, anche un miracolo; si trova nei Vangeli: Marco 14, 44; Luca 21, 25; Giovanni 12, 37.

²⁷⁸ Cfr. Ja. A. Gordin, *Delo Brodskogo*, cit.; F. A. Vigdorova, *Stenogramma suda nad Iosifom Brodskim*, cit.; S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., capp. III *Aresty, psichuški, sud*, IV *Sylka na Sever* (Il confino al Nord), VI *Presledovanija. Vjsylka na Zapad* (Le persecuzioni. L'esilio in occidente).

²⁷⁹ Cfr. N. A. Sindalovskij, *Legendy i mify Sankt-Peterburga* (Leggende e miti di San Pietroburgo), Norint, Sankt-Peterburg 1996; Id., *Slovar' peterburžca* (Vocabolario del pietroburghese), Norint, Sankt-Peterburg 2003.

²⁸⁰ Cfr. S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in "Belfagor", XII, 6, 1957; G. B. Conte, *Letteratura latina*, Le Monnier, Firenze 1997; Id., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino 1974.

²⁸¹ Basti, a titolo di esempio, ricordare quanto scritto in: S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., capp. X, XI, cit.; A. Najman, *Rasskazy o Anne Achmatovoj* (Racconti su Anna Achmatova), Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1989; K. Polivanov (a cura di), *Anna Achmatova i ee okruženie* (Anna Achmatova e la sua cerchia), Progress, Moskva 1991; nonché le poesie che Brodskij stesso ha dedicato a Anna Achmatova: *Zakeričat i zachlopočut petuchi* (Inizieranno a gridare e a darsi da fare i galli), *Suchoe levantinskoe lico* (L'affilato volto levantino), *Kogda ona v cerkov' vpermye vnesla* (Quando per la prima volta ha introdotto in chiesa).

²⁸² S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 256

²⁸³ I. Brodskij, *Zakeričat i zachlopočut petuchi* è del 1962.

²⁸⁴ A. Sedych, *Iz vospominanij o A. M. Remizove* (Dai ricordi su A. M. Remizov), in *Dalëkie, blizkie* (Lontani, vicini), Moskovskij rabočij, Moskva 1995.

²⁸⁵ Cfr. L. Loseff, *Brodskij in Florence*, cit.

²⁸⁶ Un argomento di studio, sino ad oggi non affrontato, e di particolare interesse, è dato dalla verifica di possibili legami tra la poetica di Brodskij e la matematica di Lobačevskij.

²⁸⁷ Cfr. J. Brodskij, *The Condition We Call Exile*, cit.

²⁸⁸ Per una disamina dell'immagine dell'orizzonte in Brodskij cfr. Ju. Lotman i M. Ju. Lotman, *Isz nabljudenij nad poëtikej sbornika Iosifa Brodskogo* Uranija, cit., disamina con cui questo lavoro non collima del tutto.

²⁸⁹ Cfr. V. Kullè, *Putevoditel' po pereimenovannoj poëzii* (Guida attraverso una poesia ridenominata), in *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*, cit., pp. 55-88.

²⁹⁰ Cfr. J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, cit.

²⁹¹ Tale posizione non va assimilata a quella parte della dottrina pitagorica che tratta della metempsicosi.

²⁹² Cfr. Ju. M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, cit.

²⁹³ Le immagini dei *novyje četveronogie* (nuovi quadrupedi) e delle *zveri* (bestie) si trovano anche nella poesia *Dekabr'vo Florencii* (Dicembre a Firenze) del 1976, quindi contemporanea a *Razvivaja Platona*.

²⁹⁴ Igor' Efimov legge il cenno al «ménage-à-trois» come un evidente richiamo al doloroso rapporto che ha legato verso la metà degli anni Sessanta Iosif Brodskij, Marina Basmanova e Dmitrij Bobyšev; cfr. I. Efimov, *Nobel'skij tunejadec*, cit., pp. 24-25. A questo proposito, cfr. anche S. Birkerts, *Intervista con Iosif Brodskij*, cit., p. 54.

²⁹⁵ I. Brodskij, *Posvjajačetsja Piranezi* (Dedicato a Piranesi), in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg MCMXCVIII, t. IV, pp. 145-47; S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., pp. 68-69.

²⁹⁶ I. Brodskij, *In Italia*, in *Poesie italiane*, trad. it. di G. Buttafava, cit., p. 75.

²⁹⁷ D. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, 1994, p. 145.



Derevjannyj laokoon

Derevjannyj laokoon (Ligneo laocoonte) è una breve poesia datata 1976; l'anno è molto importante e significativo, poiché è quello durante il quale Brodskij vive per quattro mesi a Roma, come stipendiato dell'Accademia d'America²⁹⁸.

Il rapporto di Brodskij con l'Italia è un rapporto stretto, basato su affinità culturali e sul ruolo essenziale che egli attribuisce all'arte in generale, e alla poesia in particolare, quali estremi baluardi contro il dilagare della barbarie, della volgarità, di quella che è invalso definire 'omogeneizzazione'. In fin dei conti, l'omogeneizzazione è il risultato genetico della scomparsa del vero ed autentico dialogo.

Questo rapporto ha fatto sì che Brodskij abbia avuto l'idea di pubblicare una raccolta di suoi versi, originati appunto dall'Italia, e di dedicarla a Gennadij Šmakov²⁹⁹. Questa dedica è dovuta ad un'uguale per ambedue opinione dell'Italia, come di una sorta di paradiso in terra; non solo per i musei, i monumenti e le città:

Perché, quando sono in Italia, capisco che questo è quello che dovrebbe essere l'ordine del mondo e quello, evidentemente, un tempo esso è stato, forse ai tempi dell'Antica Roma. È in tal senso che io e Šmakov eravamo, non so che dire, in un certo qual modo dei romani.

L'Europa, l'Italia sono per Brodskij culture affini di cui appropriarsi a fondo, anche se questo fenomeno di comprensione approfondita e totale è in effetti impossibile. Troppe sono le informazioni che stanno dietro ogni oggetto, ogni parola generati dall'arte, dalla cultura; Brodskij si sforza di comprendere «cos'ha chiamato in vita un tale miracolo», perché l'arte è un miracolo. Questi sentimenti sono per lui particolarmente forti in Italia, da lui considerata «la culla della nostra civiltà»; in Italia gli sembra ancora più difficile fare proprie, e prenderne coscienza, le innumerevoli informazioni culturali che stanno alle spalle di una qualunque manifestazione artistica: «per quanto uno viaggi per l'Italia, è piuttosto difficile diventare parte di quell'orizzonte; proprio perché si tratta di quell'orizzonte di cui vorresti essere parte». Il desiderio di interiorizzare l'Italia, intesa

come culla di una civiltà comune, è alla base del gran numero di versi che Brodskij scrive sull'Italia, o in modo palese o in modo più occulto.

Derevjannyj laokoon entra a buon diritto nel novero dei versi con forte intertesto italiano.

Il 14 gennaio 1506 venne ritrovato il famoso gruppo scultoreo del Laocoonte assieme ai due figlioletti, assaliti dai due mostruosi serpenti marini. La scultura, ritrovata sul colle Oppio, venne riconosciuta come un originale greco, risalente a circa il 25 a.C., scolpito da Hagesandros e dai figli Athanadoros e Polydoros di Rodi. Questo monumento divenne subito molto famoso ed ammirato, sia in età rinascimentale che neoclassica, soprattutto per la grande padronanza tecnica dello scultore, per la capacità di controllare tutte le linee compositive, che danno al gruppo una forte dinamicità e un'enorme carica narrativa, pur nel rispetto delle esigenze formali. Papa Giulio II comperò la statua, che venne posta nel Cortile del Belvedere dei Palazzi Vaticani e fu intesa quale esempio della sfida vincente dell'arte sulla natura. Dopo le traversie dovute all'invasione napoleonica, nel 1815 la statua è tornata definitivamente in Italia, dove il gruppo restaurato ha trovato la propria collocazione definitiva nei Musei vaticani.

La perfezione formale della scultura ha suggerito a Lessing il titolo del suo libro del 1766 sulla diversità delle arti, fondata sulla specificità espressiva dei loro mezzi tecnici: *Laocoonte, ovvero sui confini fra la poesia e la pittura*.

Famosa è anche la tragedia di Sofocle, andata perduta, che portava questo titolo.

Famosa è anche la versione del mito narrata da Igino³⁰⁰, che vede la presenza anche della moglie del sacerdote di Apollo. Questa predilezione per le versioni meno note del mito segna una sorta di presa di distanza dal mito iconografico rinascimentale del Laocoonte e si avverte nella rappresentazione della *Morte di Laocoonte*, opera di Giulio Romano iniziata nel 1536, che decora la 'Sala di Troia' del Palazzo Ducale dei Gonzaga a Mantova.

Nella poesia *Derevjannyj laokoon* l'intertestato con Roma e Mantova, con l'Italia quale spazio culturale ha dato origine alla poesia stessa: la poesia esiste perché esiste il gruppo marmoreo del Laocoonte custodito ai Musei Vaticani, esempio classico di spessore narrativo e perfezione formale, guardando il Laocoonte si ripercorre la decennale durata e la conclusione della guerra di Troia. È una

realizzazione perfetta di struttura che ha riempito uno spazio lasciato vuoto.

Il gruppo, a sua volta, esiste quale rappresentazione plastica di un mito che ci è stato consegnato da Virgilio, nel libro secondo dell'*Eneide*; si vuole addirittura che Virgilio abbia scritto i versi ispirato dalla statua portata a Roma. Conosciamo la narrazione del mito di Laocoonte dalla bocca di Enea che, alla corte di Didone, racconta alla regina la fine di Troia. Laocoonte è sacerdote di Apollo Timbreo a Troia, e al contempo anche sacerdote di Poseidone; egli è figlio di Antenore e cugino di Enea. Laocoonte diffida dell'enorme cavallo, teme non sia un dono votivo a Pallade Atena ed esorta i troiani a non portarlo all'interno delle mura della città. Ma Poseidone vuole la sua vendetta contro la città e dal mare escono due terribili ed enormi serpenti, che avvolgono nelle loro spire e divorano i due figli di Laocoonte. Il padre accorso in loro aiuto nel tentativo di liberarli è il momento del mito che ha solidificato per sempre il gruppo scultoreo; ma rimane egli stesso vittima dei due mostri. I serpenti, compiuta la strage, si rifugiano sotto lo scudo della statua di Atena e questo fatto viene interpretato come un segno dai troiani, che abbattono parte delle mura della città per permettere al cavallo di essere trascinato all'interno.

La presenza di Virgilio e dei suoi versi è innegabile in questa poesia di Brodskij. Laocoonte profeta inascoltato è, inoltre, uno dei personaggi che incarnano il profeta nei versi di Brodskij. Laocoonte è profeta inascoltato, egli intuisce la verità e le sue conseguenze:

equo ne credite, Teucrici,
quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes.

Non credete al cavallo, o Troiani,
qualunque cosa esso sia, temo i Danai e i doni che portano³⁰¹.

Non viene creduto perché così hanno deciso gli dei; chi ha detto la verità è vittima perché si compia la vendetta divina.

«Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с / плеч, подставляет их под огромную тучу» (Sgravato per un po' dal peso, un ligneo laocoonte / mette le spalle sotto l'immensa nube)³⁰²; il Laocoonte di Brodskij è «ligneo», il che potrebbe all'apparenza allontanarlo dall'intertestato con il gruppo marmoreo, benché il significato non cambi.

Viceversa, il Laocoonte brodskiano presenta inequivocabili somiglianze con Atlante, il Titano che regge sulle proprie spalle il mondo e che, soprattutto, regge il cielo là dove sulla linea dell'orizzonte si alternano la notte e il giorno. Esiodo, nella *Teogonia*, ha scritto:

Là della terra nera e del Tartaro oscuro,
 del mare infecondo e del cielo stellato,
 di seguito, di tutti vi sono le scaturigini e i confini,
 luoghi penosi e oscuri che anche gli Dèi hanno in odio,
 voragine enorme; né tutto un anno abbastanza sarebbe
 per giungere al fondo per chi passasse le porte,
 ma qua e là lo porterebbe tempesta sopra tempesta
 crudele; tremendo anche per gli Dèi immortali
 è tale prodigio. E di Notte scura la casa terribile
 s'innalza, da nuvole livide avvolta.
 Di fronte ad essa il figlio di Iapeto tiene il cielo ampio
 reggendo con la testa e con infaticabili braccia,
 saldo, là dove Notte e Giorno venendo vicini
 si salutano passando alterni il gran limitare
 di bronzo, l'uno per scendere dentro, l'altro attraverso la porta
 esce, né mai entrambi ad un tempo la casa dentro trattiene,
 ma sempre l'uno fuori della casa
 la terra percorre e l'altro dentro la casa aspetta l'ora del suo
 viaggio fin che esso venga,
 l'uno tenendo per i terrestri la luce che molto vede,
 l'altra ha Sonno fra le sue mani, fratello di Morte,
 la Notte funesta, coperta di nube caliginosa.
 Là hanno dimora i figli di Notte scura,
 Sonno e Morte, terribili Dèi; né mai loro
 Sole splendente guarda con i raggi,
 sia che il cielo ascenda o il cielo discenda.
 Di essi l'uno la terra e l'ampio dorso del mare
 tranquillo percorre e dolce per gli uomini,
 dell'altra ferreo è il cuore e di bronzo l'animo,
 spietata nel petto; e tiene per sempre colui che lei prende
 degli uomini, nemica anche agli Dèi immortali³⁰³.

Atlante, figlio del titano Giapeto e della ninfa Climene, fratello di Prometeo, regge il cielo saldamente, permette l'alternarsi del Giorno e della Notte che mai possono coesistere, a guisa di sentinella che avverte della presenza dell'enorme voragine oscura. Atlante segna, quindi, un *limen*. Secondo Esiodo, è Zeus che lo costringe a soste-

nera la volta celeste e questa tradizione viene ripresa da Omero che nell'*Odissea* lo dice padre di Calipso, costretto alla pena di sostenere i pilastri del cielo, inflittagli da Zeus per essersi alleato con Crono nella guerra contro gli dei dell'Olimpo. Non c'è bisogno di richiamare la conoscenza e di Esiodo e di Omero da parte di Brodskij. Maggiormente interessante la possibile citazione dei versi dalle *Metamorfosi* di Ovidio:

Giusto è spaziare fra gli astri
sublimi, giusto sollevarsi da terra, da questi luoghi inerti,
e portati dalle nubi, posarsi sul dorso forte di Atlante,
guardando di lassù gli uomini che in lontananza, senza ragione,
vagano inquieti, intemoriti dalla morte³⁰⁴.

Oltre l'elemento strettamente autoreferenziale, il confine / *limen* si fa categoria viepiù fondamentale della poetica brodskiana, unitamente a tutte le sue metamorfosi, delle quali l'orizzonte è forse quella più frequente, un orizzonte che si è già visto essere inizio di un altro mondo e di un'altra prospettiva, oltre che fine di questo mondo e della prospettiva presente. Senza l'orizzonte e senza l'alternarsi del giorno e della notte, immagine basilare per la percezione umana del tempo, non ci può essere reale dialogicità. La presenza della forte componente metafisica nelle immagini poetiche brodskiane legate al *limen* della scomparsa e dell'assenza è stata evidenziata, tra gli altri, anche da Jurij e Michail Lotman:

Quando cessa di esistere nello spazio, la cosa acquisisce
esistenza nel tempo; è per questo che è possibile trattare il
tempo come prosecuzione dello spazio, è per questo che
è probabilmente più corretto parlare di un'unica categoria
spazio-tempo nella poesia di Brodskij. Tuttavia, esistenza assoluta è l'esistenza da quel lato dello spazio e del tempo³⁰⁵.

«С мыса / налетают порывы резкого ветра. Голос / старается
удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла» (Raffiche taglienti
/ dal promontorio. Urlando, la voce si sforza / di trattenere le parole
nei confini del senso).

Il promontorio e il vento sono immagini già analizzate nell'ultima strofe di *Pis'ma rimskomu drugu*, il promontorio è luogo per allargare l'orizzonte, dal quale guardare ad uno spazio lontano e scomparso. La posizione elevata permette di vedere meglio, il testimone gode

di privilegio visivo, l'io del poeta può agevolmente allontanare da sé cose, persone e avvenimenti. Questo accade soprattutto quando l'occhio del poeta guarda dal promontorio, ma resta valido anche quando l'occhio del poeta guarda al promontorio dove si trovano cose e persone, dove si svolgono azioni. Il principio visivo accoglie in sé la lontananza spaziale, che sorregge il non coinvolgimento emozionale e il voluto distacco, in altre parole, l'*otstranenie*. La presenza mentale del soggetto poetico non va necessariamente identificata con il poeta stesso. Michail Lotman definisce questo principio visivo «il principio del reportage»; lo paragona ad una trasmissione televisiva oppure ad un documentario cinematografico, dove sono frequenti le «ripresе in primo piano»³⁰⁶.

È qui che la voce, l'io del poeta è solo voce, che può emettere un urlo, di disperazione, ma un unico urlo: «взвизгнув». La voce del poeta si sforza di «trattenere le parole nei confini del senso»; il poeta, che è solo voce, non si abbandona alla disperazione, si concede un unico solo urlo, perché le sue parole restino sempre e comunque entro i confini del senso.

I primi piani riportano «перекрученные канаты» (corde ritorte) che divengono fruste che sferzano le schiene delle alture «хлепнут спины холмов»; il primo oggetto rimane un oggetto, viceversa l'elemento della natura si fa antropomorfo. L'antropomorfismo autorizza l'identificazione che segue e che sposta la visione da uno spazio aperto e naturale ad uno spazio chiuso e artificiale «точно лопатки а бане» (come clavicole ai bagni turchi).

L'occhio del poeta-testimone torna all'esterno: «Средизимнее море шевелится за орызками колоннады, / как солёный язык за выбитыми зубами» (Dietro avanzi di colonne il Medinverraeano / si muove – salata lingua dietro denti rotti).

L'immagine delle rovine, già analizzata in *Pis'ma rimskomu drugu*, ricorre ancora una volta, quale intertesto facilmente identificabile con l'architettura neoclassica pietroburghese: lo spazio italiano riempie lo spazio lasciato vuoto da Pietroburgo. Il mare italiano si muove, leggermente e senza violenza, dietro quelle rovine che sono presenti anche nel ciclo *Pis'ma rimskomu drugu*.

Il paragone che segue identifica il leggero movimento marino con il movimento, continuo ed inevitabile, della lingua contro i denti spezzati. La lingua è senza dubbio quella del poeta esule. Il duplice significato di «язык» (lingua) guida nella comprensione: lingua come organo all'interno della bocca e lingua come sistema

comunicativo-espressivo. La lingua russa del poeta esule è salata a causa dell'esilio stesso e di ciò che la condizione di esule comporta, l'intertesto è dantesco.

Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco dell'essilio pria saetta.

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e l' salir per l'altrui scale³⁰⁷.

Queste sono le parole profetiche che Cacciaguida, avo del poeta, dice a Dante in Paradiso per rispondere alla sua domanda circa il futuro.

Le rovine architettoniche divengono le rovine della chiostra dentale, un'altra delle infinite forme della materia; la forma acquisisce concretezza in uno spazio a sua volta in continuo spostamento diacronico; la metamorfosi si colloca sull'ordinata spaziale, sorretta dall'ascissa temporale che le fornisce significato e credibilità. Lo spazio è sulla coordinata orizzontale, il tempo sulla coordinata verticale, come in *Razvivaja Platona*. È il tempo che in effetti regala prospettiva e profondità allo spazio e non viceversa, anche se è evidente che nella poetica brodskiana una categoria è complementare e inscindibile dall'altra; spazio e tempo si giustificano a vicenda.

Il cuore del poeta in esilio è «одичавшее» (inselvaticito); benché «всё ещё бьётся за два» (continua a battere per due): uno è l'io del poeta che è rimasto in patria, l'altro è l'io del poeta al di fuori per sempre dai confini della patria. Leggere questo «per due» quale riferimento alla donna amata, rimasta a Leningrado, non è convincente; interpretazione riduttiva, che soprattutto sposterebbe bruscamente il piano interpretativo ad un livello eccessivamente autobiografico, in stridente contrasto con i versi che precedono.

Il verso che segue richiama un diffuso modo di dire: «Каждый охотник знает, где сидят фазаны, — в лужице под лежачим» (Ogni cacciatore sa dove sono i fagiani: nella pozza sotto il dormiente)³⁰⁸. La traduzione letterale nasconde il senso, che in italiano può essere reso: il pescatore sa che chi dorme non piglia pesci. Con un brusco spostamento lessicale, non infrequente per Brodskij che utilizza espressioni gergali degli anni Sessanta e proverbi o modi

di dire tradizionalmente diffusi, l'io del poeta afferma che neppure l'esule è autorizzato a perdere e dissipare il suo tempo. Anche per questo verso si fa largo un'ipotesi, affascinante, di intertesto dantesco; Dante risponde a Cacciaguida:

Ben veggio, padre mio, sì come sprona
lo tempo verso me, per colpo darmi
tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona;

per che di provedenza è buon ch'io m'armi,
sì che, se loco m'è tolto più caro,
io non perdessi li altri per mie carmi³⁰⁰.

È il tempo che avanza al galoppo verso il poeta, portando con sé il duro colpo dell'esilio; il tempo è il soggetto che agisce e con il quale il poeta deve confrontarsi. Il poeta non può restare passivo; ora che conosce il proprio futuro, deve cercare di non aggravare quanto già lo aspetta.

Questa lettura è autorizzata dai due versi conclusivi: «За севодняшним днём стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим» (Sta immobile il domani dopo l'oggi, / come dopo il soggetto il predicato). I due versi sono ovviamente riferiti al trascorrere della vita dell'uomo, al presente segue un inevitabile domani, come al soggetto segue inevitabile il verbo. Nella poesia *Отрывок* del 1964, già analizzata, ci sono i versi che aiutano a comprendere quelli oltre un decennio posteriori.

Note

²⁹⁸ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., cap. IX, *Italia i drugie putešestvija* (L'Italia e gli altri viaggi), pp. 203-18.

²⁹⁹ Ivi, pp. 211-12; la raccolta *Poesie italiane* è poi stata effettivamente pubblicata a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1996; nel risvolto di copertina Serena Vitale ribadisce che l'elenco delle poesie che compongono il volume fu tracciata dallo stesso Brodskij, nella sua ultima visita in Italia nell'ottobre del 1995; il volume non è dedicato a Gennadij Šmakov.

³⁰⁰ Cfr. Igino, *Fabulae*, CXXXV.

³⁰¹ Virgilio, *Eneide*, II, vv. 40-56; è nota la difficoltà insita nell'esatta interpretazione di questi famosissimi versi.

³⁰² I. Brodskij, *Derevjannyj laokoon*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, cit., p. 130; I. Brodskij, *Ligneo laocoonte*, in *Poesie italiane*, trad. it. di S. Vitale, cit., p. 21.

³⁰³ Esiodo, *Teogonia*, trad. it. di G. Arrighetti, BUR, Milano 1984.

³⁰⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, XV, vv. 147-152.

³⁰⁵ Ju. M. Lotman i M. Ju. Lotman, *Iz nabljudenij nad poètikoj sbornika Iosifa Bradskogo* Uranija, cit., p. 174.

³⁰⁶ M. Ju. Lotman, *Na beregach Lety*, cit., p. 300. Questa osservazione di Michail Lotman apre anche la possibilità di un intertesto tra la costruzione poetica di Iosif Brodskij e la teoria del montaggio, con riferimento soprattutto agli scritti di Sergej Ejzenštejn.

³⁰⁷ Dante, *Paradiso*, XVII, vv. 55-60.

³⁰⁸ In questo caso, la traduzione è dell'Autore, per far meglio comprendere le deduzioni che seguono.

³⁰⁹ Ivi, vv. 106-111.



Èkloga 4-ja (zimnjaja) Èkloga 5-ja (letnjaja)

Le poesie *Èkloga 4-ja (zimnjaja)* [Egloga IV (invernale)] e *Èkloga 5-ja (letnjaja)* [Egloga V (estiva)] sono datate rispettivamente 1980 e 1981. All'epoca Iosif Brodskij è appena diventato Joseph Brodsky; egli è consapevole che le probabilità di un suo ritorno in Russia rasentano lo zero; è consapevole che quel primo periodo della sua esistenza è definitivamente chiuso; è consapevole che quello spazio e quel tempo fanno adesso parte di un'altra e diversa dimensione, non sono scomparsi, bensì vivono in coordinate differenti.

Alla metà degli anni Settanta, Brodskij è *Poet in Residence* presso la Michigan University e vive a Ann Arbor; in seguito, presenta domanda alla Boston University che ripete lo stesso errore che Harvard aveva già commesso con Nabokov: non accetta e forse neppure prende in considerazione la domanda. Dopo alcune peregrinazioni come professore per diverse Università, tra le quali anche la Columbia University, nei primi anni Ottanta Brodskij ottiene un *tenure* (contratto a tempo indeterminato), come 'Professore di poesia', presso un consorzio di cinque collegi universitari: Mount Holyoke, Amherst, Hampshire, Smith e University of Massachusetts. Dapprima vive a Mount Holyoke nel Massachusetts occidentale e quindi si trasferisce a New York, nella casa di Morton Street al Greenwich Village.

L'*Egloga IV (invernale)* porta una dedica a Dereck Walcott, preceduta dalla citazione di due versi in latino dell'*Egloga IV* di Virgilio:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo

È arrivata l'ultima età dell'oracolo cumano:
il grande ordine dei secoli nasce di nuovo.

L'intertesto virgiliano è dunque dichiarato, non vi sono dubbi sul richiamare da parte di Brodskij il poeta latino e, per di più,

egli usa quale prefazione ai propri i due versi virgiliani sui quali maggiormente si è appuntata l'attenzione degli esegeti, sino al punto che, come è noto, soprattutto nel Medio Evo si volle vedere in questa Egloga un preannuncio profetico della nascita di Cristo. Il quesito, al quale cercare una risposta, concerne il motivo per cui Brodskij sceglie in questi primi anni dell'Ottanta un dialogo così forte e diretto con Virgilio e, soprattutto, con Virgilio autore delle *Egloghe*. Prima di tutto, il richiamo a Virgilio sottintende un richiamo al poeta ellenistico Teocrito e agli *Idilli* ma, nel contempo, anche a Omero, poiché la rappresentazione dei pastori-musici si trova già nella descrizione delle armi di Achille nel Canto XVIII dell'*Iliade*³¹⁰. Giocoforza osservare che il motivo delle armi di Achille e della contesa di queste armi da parte di Aiace e Odisseo fa parte di alcune poesie già analizzate. In Teocrito, nel III secolo prima della nascita di Cristo, la poesia pastorale mescola l'interpretazione in chiave realistica del mito con il *ludus* letterario, che ammette la figura di pastori-poeti. Tale mescolanza è caratteristica dell'arte alessandrina, in questi *Idilli* non esiste consonanza tra il primitivo elemento bucolico e il raffinato elemento letterario. Virgilio, pur prendendo a modello Teocrito, annulla l'antitesi tra *ludus* letterario e realismo dell'elemento bucolico; egli fonde il mondo mitico con quello pastorale, sino ad inserire personaggi reali e a lui contemporanei. Tale annullamento è presente anche nelle *Egloghe* di Brodskij e ne sostiene la derivazione tradizionalmente virgiliana. Mentre in Teocrito il mondo idilliaco è antitesi all'epica e alla drammaturgia; i personaggi del mondo idilliaco di Virgilio presentano caratteristiche proprie ai contadini dell'epoca ma al contempo, in modo ammissibile solo nello spazio della convenzione letteraria, parlano di amore e di poesia. Soprattutto, in Virgilio, come anche in Brodskij, la poesia è vera e propria opera d'arte, è fatto di letteratura, indirizzato ad essere indipendente e quindi svincolato da circostanze determinate.

Nell'*Egloga IV* Virgilio concretizza l'aspirazione alla pace, ad un mondo totalmente nuovo, ad un *locus amoenus* inesistente, ma da perseguire. La vita interiore avanza prepotentemente in primo piano, perché l'anima del poeta ha esigenze ben diverse rispetto al mondo di violenza e volgarità che lo circonda; animali, alberi e piante partecipano delle sensazioni umane; si delinea anche una nuova consapevolezza dell'essere poeta, consapevolezza ribadita nell'*Egloga V* e nell'*Egloga X*. Anche questi sono tratti comuni a

Brodskij. Nei primi mesi del 1981 Brodskij è a Roma, fisicamente e culturalmente circondato dalla latinità.

Essenziale, per comprendere queste due poesie, il saggio *Virgil: Older than Christianity. A Poet for the New Age* (Virgilio, prima della Cristianità. Un poeta per la nuova era), che Brodskij scrive nel 1981 e, quindi, contemporaneamente ai versi³¹¹. A proposito della supposta profezia virgiliana, Brodskij utilizza l'arma dell'ironia per ribadire una fortissima convinzione: leggere la poesia evita all'uomo di compiere molti errori e la lettura di Virgilio lo fa al massimo grado, per cui: «Senza di lui la nostra civiltà è semplicemente impensabile». Questo accade per la grande quantità di avvenimenti che le sue strofe presentano, per la maestria narrativa che obbliga il lettore all'attenzione e all'immaginazione.

La concezione di poesia e di poeta di Virgilio può essere confrontata con quella dell'altro poeta di età augustea: Orazio. Nell'ode proemiale dei *Carmina* Orazio distingue il poeta dagli altri uomini, poiché egli porta sulla fronte l'edera:

Me doctarum hederæ præmia frontium
Disc miscent superis [...] Quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

L'edera, premio delle fronti dei dotti
mi mescola agli dei superi, [...] Perciò se mi annovererai nel numero
dei poeti lirici, io ferirò le stelle con la mia testa nelle sublimi
altezze del cielo³¹².

Nella prima ode del Libro III Orazio parla di sé come di un educatore, erede di valori altissimi, sacerdote delle Muse; è il famosissimo verso: «Odi profanum vulgus et arceo» (Odio la massa ignorante e la tengo lontana). La tradizione ci consegna, per altro, una concezione del poeta quale custode di segreti pressoché misterici, autorizzato ad un sentimento quale l'odio, ormai svincolato dal contesto referenziale preciso, come avveniva nella poesia greca. Brodskij non giunge all'odio, poiché l'altissima concezione che egli ha del poeta gli impedisce anche solo di esprimere, utilizzando il verbo, un sentimento del genere; il suo distacco dalla folla è definitivo, incolmabile, non come individuo bensì come poeta. La «massa profana» di Orazio è, però, molto simile ai «barbari» che Brodskij mutua da Kavafis: gli incivili che non conoscono la poesia.

Il legame che unisce Brodskij a Virgilio e Orazio non si colloca su di un piano di prestito lessicale e di genere; esso va più a fondo, investe la concezione stessa di poesia e di poeta.

Per Virgilio esiste 'Arcadia', terra di Pan, dio dei pastori; per Orazio l'esistenza del luogo riservato al poeta è implicito nei versi; per ambedue questo *locus amoenus* è il regno dove tutto è governato dall'estetica: dignità di spirito, sentimenti elevati, bellezza, armonia, civiltà, totale assenza di barbarie, comportamenti retti; in ultima analisi: «l'estetica è madre dell'etica, e non viceversa»; la frase di Brodskij assume un connotato e una dimensione diversi, strettamente connessi ad uno spazio il cui significato va ben oltre le coordinate della geometria euclidea. Questa considerazione getta una possibile luce sui frequenti riferimenti alla geometria, presenti nei versi brodskiani. Una osservazione va fatta: in Virgilio e in Orazio la vita perfetta genera figure idilliache, desiderate e sognate, mai realizzabili; le loro figure idilliache, in tal senso e a prescindere da tratti reali, sono private di un preciso contesto referenziale e di ogni elemento religioso. Quella di Virgilio è sete di pace e quiete, di un mondo dove esse si realizzino. Brodskij aderisce all'idea di un mondo perfetto, dove la democrazia è la diretta ed ovvia conseguenza del predominio della poesia³¹³, e al contempo recupera almeno in parte il contesto referenziale presente nei miti e nella letteratura greci.

Il riferimento al *locus amoenus* autorizza a datare all'inizio degli anni Ottanta il predominio di Urania su Clio nella poetica di Brodskij: lo spazio sopravanza il tempo, la geografia prevale sulla storia, nella funzione di generatrice di immagini. Irina Kovalëva scrive che Urania è la Musa che gode di particolare interesse in quello che ella definisce «il terzo periodo» della poetica di Brodskij e cita, come è ovvio che sia, l'intero ciclo *K Uranii* (A Urania) della fine degli anni Settanta inizio degli anni Ottanta, e la raccolta *Uranija* (Urania) del 1987³¹⁴. Nell'*Èkloga 4-ja* ci sono questi versi: «У всего предел: в том числе, у печали» (Tutto ha un limite, compresa la tristezza); «Одиночество есть человек в квадрате» (Solitudine è l'uomo al quadrato); «Пустота раздвигается, как портъера. / Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела? / Оттого-то Урания старше Клио» (Si scosta il vuoto, come una portiera. / E cos'è poi lo spazio, in generale, / se non assenza di corpo in ogni punto? / Per questo Urania è più vecchia di Clio)³¹⁵. Questi versi suonano molto

simili a quelli della Èkloga 5-ja: «Подобие алфавита, / тело есть знак размноженья вида / за горизонт» (Simile all'alfabeto, / il corpo è segno del riprodursi dell'aspetto / oltre l'orizzonte). Dove il «riprodursi dell'aspetto» ancora una volta ci riporta alle *Metamorfosi* di Ovidio. Il vuoto, categoria spaziale, equivale all'assenza di oggetti riconoscibili; la vera prigione è «Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод, / время – на время. Единственная преграда - / теплое тело» (La mia vita tira per le lunghe. Il freddo assomiglia al freddo, / il tempo al tempo. Unico confine, / un corpo caldo). «Время глядится в зеркало, как певица, / позабывшая, что это – “Тоска” или “Лучия?”. Холод ценит пространство» (Il tempo si guarda allo specchio, come cantante, / dimentica se sia “Tosca” o “Lucia”). Il freddo ama lo spazio). «Города – особенно, чьи ансамбли, / чьи пилястры и колоннады / стоят как пророки его триумфа» (Soprattutto della città, i cui ensembles, / pilastri e colonnati, / stanno quali profeti del suo trionfo). «Я не способен к жизни в других широтах» (Non posso vivere in altre latitudini). «Север – честная вещь» (Il Nord è cosa onesta). «Время есть мясо немой Вселенной. / Там ничего не тикает» (Il tempo è carne per il muto Universo. / Lì non c'è ticchettio). «Вас убивает на вземной орбите / отнюдь не отсутствие кислорода, / но избыток Времени» (Nell'orbita extraterrestre / non vi uccide l'assenza di ossigeno, / ma l'eccesso di Tempo).

Il tempo cronologico viene a coincidere con il tempo atmosferico, con il clima, con la latitudine, con il Nord, con la geografia di Urania. Le cose concrete, ciò che costituisce l'architettura della città, sono profeti della supremazia dello spazio; l'oggetto concreto è ciò che può avere un posto nello spazio.

La parte XIII dell'Èkloga 4-ja (zimnjaja) svolge chiaramente questa convinzione e definisce il ruolo dominante dello spazio nel destino dell'uomo, la cui felicità e infelicità risultano, di conseguenza, legati a Urania e non a Clio: «В определённом возрасте время года, совпадает с судьбой. Их роман недолог, / но в такие дни вы чувствуете: вы правы» (Ad una certa età, le stagioni coincidono / col destino. La loro storia è breve, / ma all'epoca sentite di aver ragione). «В разговорах о смерти место / играет всё большую роль, чем время» (Nei discorsi sulla morte, lo spazio / ha un ruolo sempre maggiore del tempo).

Le due ultime sestine dell'Èkloga 4-ja collegano la nascita dell'egloga stessa al freddo, al Nord, al nero della scrittura sul bianco

del foglio che è uguale al bianco del paesaggio, a due bianchi che esisteranno sempre, a quando: «Зубы, устав от чечётки стужи, / не стучат от страха. И голос Музы / звучит как сдержанный, частный голос. // Так рождается эклога» (I denti, stanchi del tip tap per il freddo, / non battono per la paura. E la voce della Musa / risuona quale voce riservata e privata. // Così nasce l'egloga).

L'intertexto autoreferenziale, che rimanda al confino a Norenskaja, ma e soprattutto al Nord in cui si trovano sia Pietroburgo, dove Brodskij ha vissuto, sia New York, dove Brodskij vive nel 1980, è evidente benché non fondamentale³¹⁷.

La precisione dei termini con cui Virgilio indica piante e animali si ritrova anche nelle due poesie di Brodskij; soprattutto l'elenco delle piante appare lunghissimo, la precisione dei termini e la ricchezza della flora meriterebbero una citazione completa; a puro titolo di esempio: ranuncolo, lappola, gramigna, bardana, erba angelica, assenzio, colza selvatica, loglio, camomilla e molte altre piante. Questa precisione deriva dalla capacità di Virgilio di utilizzare parole usuali in modo inusuale, ma affatto simbolico; dal timbro e dalla dizione del poeta che definiscono il contenuto; dal desiderio di sfuggire ai cliché linguistici; caratteristiche proprie anche a Brodskij. L'effetto di concretezza e di accumulazione, che il lettore riceve, appassiona e inquietano³¹⁸.

È anche molto interessante sottolineare che Virgilio, nell'*Egloga I* parla apertamente di esilio e di vita errabonda per il giovane pastore Melibeo, e richiama la propria personale vicenda: la perdita del possesso nella proprietà a seguito delle guerre civili nel 42 e 41 a.C.; le espropriazioni ritornano in Virgilio anche nell'*Egloga IX*. Anche in Virgilio, dunque, è presente il *topos* dell'esilio quale intertesto con Brodskij, ed è presente appunto nelle *Egloghe*.

È, infine, ipotizzabile un intertesto dantesco: nella *Dantis Alagherii Iobanni de Virgilio. Ecloga I* Dante, servendosi del codice pastorale, chiama se stesso «Titiro» e Giovanni del Virgilio «Mopso» e rende esplicito il riferimento alla *Egloga V* di Virgilio. Brodskij senza dubbio conosceva anche queste opere di Dante e non a caso scrive: «Proprio egli, Virgilio, ha chiamato alla vita la *Divina Commedia* di Dante con il Libro VI dell'*Eneide*»³¹⁹.

Simonide di Ceo, presente nel ciclo Pis'ma rimskomu drugu, ritorna anche nella *Ėkloga 5-ja*: «и мысль СИМОНИДА насчёт ЛОДЫЖЕК / избавляет на миг КАЛЁНЫЙ / ВЗГЛЯД от обоев и ответвлений / боярышника: вид коленей / всегда недостаточен»

(e il pensiero di Simonide sulle caviglie / distoglie per un attimo lo sguardo / rovente dalla tappezzeria e dalle diramazioni / del biancospino: la vista delle ginocchia / non è mai sufficiente).

Il fatto che Platone discuta ampiamente Simonide quale poeta etico è risaputo, così come è risaputa la polemica con il concetto di giustizia espresso da Simonide presente soprattutto nel Libro I, ma anche nel VI e nel dialogo *Protagora*. Interessante, invece, come Irina Kovalëva riconosca in alcuni versi della *Èkloga 5-ja* di Brodskij una citazione dall'egloga dove Simonide a sua volta cita Omero, che nell'*Iliade* parla dell'eterno susseguirsi del genere umano³²⁰.

Kovalëva, inoltre, ritiene che il verso quinto della penultima strofe, dove Brodskij usa l'immagine del fogliame che borbotta qualcosa na «диалекте почек» (nel dialetto delle gemme), richiami i versi di Mandel'stam: «Клейкой клятвой лишнут почки [...]» (Con appiccicoso giuramento si avvinghiano le gemme [...]) e «Я к губам подношу эту зелень – / Эту клейкую клятву листов» (Porterò alle labbra quest'erba – / Questo appiccicoso giuramento di fogli). In tal modo, è evidente il valore di metafora per la lingua³²¹.

Oltre che ad un forte intertesto virgiliano, Brodskij ci rimanda anche a Properzio e a Tibullo, i poeti elegiaci; questa notazione basta, di per sé, a escludere una qualunque presenza intertestuale dominante. Caratteristica di Brodskij è quella di riconoscere solo la grandezza della poesia, e quindi del poeta, come altro soggetto di un dialogo ininterrotto.

Note

³²⁰ Omero, *Iliade*, Canto XVIII, vv. 728-729.

³²¹ J. Brodsky, *Virgil: Older than Christianity. A Poet for the New Age*, in "Vogue", vol. 171, Oct. 1981, pp. 178-80; riedito in traduzione russa di E. Kasatkina in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Josifa Brodskogo*, cit., t. VII, pp. 82-86.

³²² Orazio, *Carmina*, I, 1, vv. 30-36.

³²³ Cfr. J. Brodsky, *The Condition We call Exile*, cit.

³²⁴ Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemoziny*, cit. I. Kovalëva divide la poetica di Brodskij in tre periodi: il primo sino al 1962, sino alle poesie che poi entrano nella raccolta *Novyje stansy k Avguste* (Nuove stanze per Augusta); il secondo sino al 1974-1975, sino al ciclo *Čast' rečij* (Parte del discorso), il terzo sino alla morte. Per quanto ogni periodizzazione sia legittima da un punto di vista dell'indagine scientifica, soprattutto se basata come nel caso di Kovalëva sull'analisi attenta dei motivi e delle immagini dominanti, suddividere in tappe il percorso poetico di Brodskij è operazione molto pericolosa; il suo percorso artistico è un percorso della mente, dei sentimenti e principalmente dell'arte della poesia; i motivi sono tutti compresenti sin dall'inizio, sebbene su piani con evidenza differenziata; il

percorso è segnato, com'è talmente ovvio da risultare banale, dall'umano percorso biografico ma, e soprattutto, da una crescente consapevolezza e maestria nell'uso degli strumenti della poesia: la parola, il suo significato mutevole e denso di echi, il ritmo, le regole della versificazione, la musica del verso. Rifacendoci a quanto scritto sopra, circa la consapevolezza sempre più forte di quello che è il poeta, di quello che egli ha il potere di fare, sarebbe estremamente interessante ricostruire la biografia umana ed artistica di Brodskij secondo i modelli consegnatici da Ju. M. Lotman per Puškin e Karamzin.

³¹⁵ I. Brodskij, *K Uranii*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 248; I. Brodskij, *A Urania*, in *Poesie*, trad. it. di G. Buttafava, Adelphi, Milano 1986.

³¹⁶ Id., *Lettera a Orazio*, cit., pp. 63-64.

³¹⁷ Irina Kovalëva interpreta il carattere profetico alla luce della lettura medievale che ha voluto vedere nell'*Egloga IV* di Virgilio una profezia della venuta di Cristo; anche Brodskij dipinge un tempo nuovo, assimilabile al freddo, che per lui è giunto dopo il 4 giugno 1972. Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemožiny*, cit., p. 42.

³¹⁸ J. Brodsky, *Virgil: Older than Christianity. A Poet for the New Age*, cit., p. 182.

³¹⁹ Ivi, p. 178.

³²⁰ Omero, *Iliade*, Canto VI, vv. 146-149.

³²¹ Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemožiny*, cit., pp. 29-31.

Rimskie èlegii

Rimskie èlegii (Elegie romane) sono dodici elegie datate 1981; come si è detto, coeve alle due egloghe. L'intertestualità insita in queste dodici elegie dimostra chiaramente come Brodskij non abbia mai privilegiato un unico genere o un unico poeta; le sue poesie sono sempre un complesso intersecarsi, talvolta facilmente leggibile, talvolta del tutto oscuro e mimetizzato, di molteplici e non sempre concordi riferimenti.

Rimskie èlegii sono legate ad un soggiorno romano³²², l'autoreferenzialità è dichiarata, anche se non di estrema importanza. L'io poetico, in questo caso si può affermare Brodskij stesso, è stato e forse è ancora a Roma; la natura e l'architettura della città, intese quale complesso di oggetti concreti che ne dipanano la storia e la cultura, sono presenti ovunque: «И Колизей точно череп Аргуса, в чьих глазницах / облака проплывают, как память о бывшем стаде» (Il Colosseo è come il teschio di Argo; nelle sue occhiaie vuote / nuotano le nuvole, ricordo dell'antico gregge)³²³; «Обними чистый воздух, а ля ветви местных пиний: / в пальцах – не больше, чем на стекле, на столе» (Abbraccia l'aria pulita, come fanno i rami di questi pini: / fra le dita ne resta quanto sul vetro, sul tulle); «В этих узких улицах, где громоздка / даже мысль о себе, в этом клубке извилин / прекратившего думать о мире мозга» (In questi vicoli stretti, dove ingombra / anche il pensiero di sé, in queste circonvoluzioni / di un cervello che ha smesso di pensare al mondo); «Ты озаряешь шкаф, стенку, сатира в нише / – большую площадь, чем покрывает почерк! / Да и копоть твоя воспаряет выше / помыслов автора этих строчек» (Rischiarà un armadio, un muro, il satiro in una nicchia, / – un'area ben più grande di quella che ricopre la scrittura. / Ed il filo del tuo fumo s'innalza e supera / i pensieri dell'autore di queste righe); «Рим, человек, бумага; / хвост дописанной буквы – точно мелькнула крыса» (Roma, uomo, carta; / il codino dell'ultima lettera guizza via come un ratto); «Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок! / На сетчатке моей – золотой пятак. / Хватит на всю длину потёмку» (Io sono stato a Roma.

Inondato di luce. Come / può soltanto sognare un frammento! Una dracma / d'oro è rimasta sopra la mia retina. / Basta per tutta la lunghezza della tenebra).

Brodskij privilegia le cose più comuni; la concretezza del pino, dell'armadio, del fumo di una candela, di una dracma fornisce le immagini alle quali il poeta regala le parole sempre nuove; la parola crea l'oggetto e lo fa vivere, non viceversa. Le parole generano gli intertesti: i pini rimandano a *Post aetatem nostram*, alla Roma di Gogol' e a Respighi; il codino del ratto rimanda alla fiaba popolare russa; il Colosseo rimanda a Argo. Questa ultima immagine merita una riflessione: per primo viene alla mente il cane Argo, il cane di Ulisse, avvezzo appunto a controllare il gregge di pecore, il quale nell'*Odissea* muore subito dopo aver riconosciuto il padrone che torna a casa; ma c'è anche Argo, il semidio figlio di Zeus e Niobe, che diede il nome alla regione dell'Argolide, tanto che Omero stesso talvolta designa come Argivi tutti i guerrieri greci; Argo è anche il gigante, suo nipote, di cui narra Euripide nel *Ciclope* e che è raffigurato nell'affresco della *Casa di Livia* sul Colle Palatino e di cui parla Ovidio nelle *Metamorfosi*³²⁴. Il ruolo di Ovidio nella poetica di Brodskij è stato più volte ribadito; di Euripide Brodskij ha tradotto il coro e gli stasimo terzo, quarto e quinto dalla *Medea*.

Il senso della cosa, del suo perenne mutare a cui solo la parola del poeta può dare vita e forma, in un processo che travalica la quotidiana percezione del tempo, il lettore lo trova nella *Élegija XII* (Elegia XII): «Чем незримей вещь, тем оно верней, / что она когда-то существовала / на земле, и тем больше она – везде» (La cosa quanto più è invisibile, tanto più è certo / che sulla terra è esistita una volta, / e quindi tanto più essa è dovunque).

Infatti, nelle *Rimskie elegii* lo spazio non domina completamente il dipanarsi delle immagini, esso è come sempre strettamente interconnesso al tempo, a quel tempo sul quale, come già osservato, ormai sembra prevalere: «Месяц замерших маятников (в августе расторопна / только муха в гортани высохшего графина)» [Mese di pendole immobili (in agosto è lesta / solo la mosca nella gola di una brocca secca)]³²⁵; «Только слюным раствором / и скрепляешь осколки – покамест Время / варварским взглядом обводит форум» (Soltanto la saliva del discorso sa incollare i pezzi, / mentre il Tempo contempla il foro con occhio barbarico); «Я, хватаясь рукою за грудь, поодадь / считаю с прожитой жизни сдачу» (Stringendomi la mano contro il petto, conto / della vita

vissuta le monete di resto); «точно Муза / объясняет Судьбе то, что надиктовала» (È come se la / Musa spiegasse alla Parca quello che ha dettato). «Синий всегда готов отличить владельца / от товаров, брошенных вперемежку, / т.е., время – от жизни. Дабы в него взглядеться» [L'azzurro è sempre pronto a distinguere il padrone / dalle merci gettate alla rinfusa / (ossia: il tempo dalla vita), per scrutarlo]. Torna in questi versi anche l'immagine della vita quale insieme di «merci gettate alla rinfusa», già presente in *Post aetatem nostram*. Si percepisce, inoltre, il ricordo della prima operazione al cuore subita nel dicembre del 1978, nonché della necessità di sottoporsi ad una seconda operazione, che avverrà nel 1982.

Un interessante intertesto con la cultura classica è dato dall'immagine della statua, un'immagine ricorrente e fondamentale nella poetica di Brodskij³²⁶. Nella *Élegija II* (Elegia II): «Для бездомного торса и праздных граблей / ничего нет ближе, чем вид развалин» (A un torso randagio / e a rastrelli in ozio niente è più vicino / che un panorama di rovine). Il torso privo di casa, errante è un'auto-referenza che permette di identificare Brodskij-poeta con un busto, con una statua priva della metà inferiore del corpo; identificazione ribadita dalla chiara immagine delle rovine. Il richiamo è alla poesia *Tors* (Torso), non a caso del 1972, dove l'io del poeta scrive: «ты в Империи, друг» (sei nell'Impero, amico); «всё, что придумал Бог и продолжать устал / мозг, превращено в камень или металл» (tutto ciò che ha inventato Dio e che il cervello / s'è stancato di continuare, s'è fatto pietra, metallo)³²⁷; «Встань в свободную нишу и, закатив глаза, / смотри, как проходят века, исчезая за / углом» (Mettilti in una nicchia vuota e, rovesciando / gli occhi, guarda svanire dietro l'angolo / i secoli); «И останется торс, безымянная сумма мышц. / Через тысячу лет живущая в нише мышь» (E resta un torso, anonima somma di muscoli. / Mille anni dopo abiterà qui un topo). Il busto, inoltre, rimanda a una poesia posteriore, del 1985, *Vjust Tiberija* (Il busto di Tiberio), una sorta di silloge della poetica brodskiana, che verrà analizzata più avanti. Un'interessante ripetizione, tra le ultime, del motivo della statua è anche nella poesia in inglese del 1994 *At a Lecture* (Ad una lezione):

Once you know the future, you can make it come
earlier. The way it's done by statues or by one's furniture.
Una volta che conosci il futuro, lo puoi far giungere
prima. La via è indicata dalle statue o dal mobilio.

Il topo che mille anni dopo abiterà la nicchia dove è il busto si trova una seconda volta in *Rimskie èlegii*: «Рим, человек, бумага; / хвост дописанной буквы – точно мелькнула крыса» (Roma, uomo, carta; / il codino dell'ultima lettera guizza via come un ratto); dove è dispiegata la metamorfosi che sovrappone il ratto alla lettera dell'alfabeto, la coda del ratto alla grafia della lettera.

Il parallelo tra la parola e la statua si trova nell'*Èlegija V* (Elegia V): «и в горячей / полости горла холодным перлом / перекачивается Гораций. / Я не воздвиг уходящей к тучам / каменной вещи для их остратки. / О своём – и о любом – грядущем / я узнал у буквы, у чёрной краски» (e nel cavo bruciante della gola, frantume / di refrigerio, come perla fredda, / rotola Orazio. Io non ho eretto / un monumento in pietra, alto / fino alle nuvole, per far loro paura. / Del mio avvenire – di quello di ciascuno - / ho appreso dalle lettere del nero-inchiostro). La parola è l'unico mezzo per prevedere, predire e sapere in anticipo; il poeta è il profeta per eccellenza, depositario della parola poetica-profetica. Nel 1981 l'io poetico di Brodskij richiama Orazio e afferma di non avere eretto un monumento in pietra, nel 1995 Brodskij comporrà il proprio *Exegi monumentum aere perennius*. Considerando l'attenzione estrema di Brodskij nei confronti della lingua, non è da escludere una nascosta citazione della narrazione della Torre di Babele: monumento in pietra che voleva sfidare Dio e ergersi sino al cielo.

L'intertesto delle *Rimskie èlegii* con Tibullo è evidente e testimonia inoltre un particolare interesse di Brodskij per il circolo di Mecenate: per Virgilio, Ovidio, Orazio, Propertio e lo stesso Tibullo. L'eterogenea raccolta di elegie che compongono i tre libri del *Corpus Tibullianum* è senza dubbio conosciuta da Brodskij; se non altro, perché Orazio nei *Carmina* lo ricorda innamorato di Gliceria e Apuleio nell'*Apologia* lo ricorda, invece, innamorato di Plania, il cui nome sarà da Tibullo stesso ellenizzato in Delia. Altre donne e altri amori sono presenti in Tibullo: Nemese e Neera³²⁸, Sulpicia e Cerinto, Marato, una *puella innominata*. Di questi nomi, solo Neera compare nella poesia di Brodskij e Gliceria nella *Letter to Horace*. In Tibullo l'assenza di erudizione mitologica sembra allontanarlo da Brodskij ma, d'altro canto, la presenza della campagna come luogo perfetto, di un Lazio antecedente alla fondazione di Roma richiama l'idillio bucolico di Virgilio, ben conosciuto da Brodskij; infine, la cadenza regolare del distico di Tibullo ha influenzato la tecnica del distico elegiaco di Ovidio, tanto apprezzata da Brodskij³²⁹. Il lin-

guaggio apparentemente chiaro e semplice, risultato di uno studio e di una scelta attentissimi, di Tibullo è caratteristica del classicismo augusteo che si ritrova nell'altrettanto apparente perfetta semplicità del linguaggio brodskiano. Si potrebbe anche rilevare che tale caratteristica è invece assente nel linguaggio properziano.

Passando a Properzio, l'intertesto con le elegie di questo poeta latino è indubabilmente quello fondamentale nel ciclo delle *Rimskie elegii*. Di Properzio, Brodskij dice di immaginarlo smunto e malaticcio, con i capelli rossi, «un incrocio tra William Powell e Zbigniew Cybulski». Properzio, dopo la pubblicazione del Libro I di elegie nel 28 a.C., il cosiddetto *monobiblos*, fu ammesso al circolo di Mecenate, dove si ritrovò a fianco a fianco con i più grandi poeti dell'epoca; i suoi rapporti con Virgilio e Ovidio furono di grande stima e ammirazione, soprattutto nei confronti di Ovidio; difficile il rapporto con Orazio; di apparente disinteresse reciproco il rapporto con Tibullo. È evidente il complesso, ma al contempo organicamente unitario, intertesto brodskiano; possibile affermare che la presenza del circolo di Mecenate costituisce la cornice del suo attuale quadro di riferimento.

Cinzia, soggetto del grande amore di Properzio e ricordata nei Libri I, III e IV, viene esplicitamente citata da Brodskij all'inizio dell'*Èlegija XI* (Elegia XI). Potremmo ricordare che, come riferisce Apuleio nell'*Apologia*, il vero nome della donna era Hostia, mutato da Properzio in Cinzia per collegarsi a Apollo e Diana, che nacquero a Delo sul monte Cinto³⁵⁰. Il rifiuto di Properzio del *mos maiorum* a favore di un'esistenza dedita all'amore, all'*otium* e al *servitium* nei confronti dell'amata, richiama Catullo e la scelta callimachea di una poesia opposta all'epos. Catullo e Callimaco, in tal modo, vengono a rientrare nell'intertesto brodskiano, sia pure in via mediata. Le *Rimskie elegii*, però, non si presentano come una poesia tenue, ripiegata sui sentimenti personali e avulsa da un impegno civile, di ben più ampio respiro. L'apparente contraddizione viene risolta nel Libro IV delle elegie di Properzio, dove ben cinque sono appunto denominate *Elegie romane*. In queste cinque *Elegie*, la II, IV, VI, IX e X, probabilmente pubblicate nel 16 a.C. e quindi alla fine della vita del poeta, Properzio canta leggende e riti dell'antichità romana, collegati a culti e luoghi particolari. Al tema dominante del suo amore per Cinzia, Properzio sostituisce il mito di Roma e ne proietta la realtà storica attuale, più volte richiamata nei versi, in un passato che la rende eterna e in un certo qual modo esemplare. Non solo e non

tanto l'amore è tema delle *Elegie romane* sia di Properzio che di Brodskij, bensì la città eterna, paradigma di una storia esemplare nella sua grandezza e nella sua miseria: «Io sono stato a Roma. Inondato di luce. Come / può soltanto sognare un frammento! Una dracma / d'oro è rimasta sopra la mia retina. / Basta per tutta la lunghezza della tenebra»³³¹. Queste elegie a buon diritto si definiscono 'ezio-logiche'; né servili né sterilmente celebrative, cercano di spiegare le cause e le ragioni di fatti del passato sulla base di miti che formano la grandiosa base di una sorta di comune memoria culturale. Le cinque elegie sono conosciute anche come 'elegie civili', l'elegia si affranca dalla componente erotico-amorosa, pur non piegandosi a divenire poesia epico-storica; nasce una sorta di genere nuovo, con il quale Brodskij dialoga a circa venti secoli di distanza.

La elegia II di Properzio è incentrata sul dio Vertumno; Brodskij nel dicembre del 1990 dedicherà la lunghissima poesia *Vertumn* (Vertumno) alla memoria di Giovanni Buttafava; e Brodskij aveva senza ombra di dubbio più volte guardato la statua del dio Vertumno che si trova nel *Letnij sad* (Giardino d'inverno) di San Pietroburgo.

Il culto di Giove Feretrio, celebrato nell'elegia X di Properzio, ha offerto numerosi spunti poetici all'Ovidio dei *Fasti*, del quale si è già scritto. Le *Elegie romane* di Properzio sono coeve alla composizione dell'*Eneide* di Virgilio, come Properzio stesso aveva annunciato nel Libro II delle *Elegie*³³². Virgilio, Ovidio e Properzio costituiscono per Brodskij il triangolo di riferimento per una poesia dove lo spazio esistenziale della città capitale dell'Impero diviene punto di partenza per un dispiegarsi temporale, che cerca di darsi ragione degli angusti limiti della storia.

Infine, Properzio stesso nell'elegia proemiale del Libro IV si definisce «Callimaco romano» e ne richiama programmaticamente gli *Aitia*, la cui raffinatissima coscienza letteraria è una costante anche della poetica brodskiana. A proposito degli *Aitia*, Brodskij può esserne venuto a conoscenza tramite la famosa traduzione latina di Catullo nel carme 66 de *La chioma di Berenice*, l'*aition* che chiude il quarto e ultimo libro dell'opera più famosa di Callimaco.

L'*Èlegija XI* (Elegia XI) di Brodskij si apre con un elenco di nomi femminili: «Lesbia, Giulia, Cinzia, Livia, Michelina». Il nome di Lesbia è legato a Catullo; quello di Giulia è legato a Ovidio; Cinzia è in Properzio; Livia rimanda a Augusto; Michelina è nome legato solo a Brodskij. Lesbia è la donna amata da Catullo, presente nei suoi *Carmina*; è noto che Lesbia non è il vero nome della donna, bensì uno

pseudonimo che allude alla poetessa greca Saffo, vissuta nell'isola di Lesbo nel VI secolo. Forse, il vero nome è Clodia, amante anche di Celio Rufo; se questa ipotesi fosse certa, Lesbia costituirebbe un *trait d'union* anche con Cicerone, che difende in alcuni suoi discorsi l'amico Celio Rufo dall'accusa di avere avvelenato Clodia per rubarle i gioielli, definendola una donna profondamente immorale, colpevole addirittura di incesto. Ovidio, in *Tristia*³³³, sembra accennare alla pubblicazione dell'*Ars amandi*, opera in controtendenza rispetto all'azione moralizzatrice di Augusto, come alla causa del suo esilio. Tacito, invece, lega l'esilio di Ovidio all'amore vietato tra Giulia, nipote di Augusto, con Silano e al fatto che Ovidio, pur sapendolo, tace e se ne fa quindi complice³³⁴. Di Cinzia e Propertio si è appena scritto. Livia è probabilmente Livia Drusilla Claudia, quarta moglie di Cesare Ottaviano Augusto, e l'artefice del matrimonio tra il figlio Tiberio, avuto dal primo marito Tiberio Druso Nerone, e la Giulia di cui si è detto. Livia è così, a sua volta, collegata a Ovidio. Michelina è l'oggetto dell'amore di Brodskij al momento in cui scrive le *Rimskie elegii* che il poeta stesso definisce «la reazione al Sud di un uomo del Nord»; un parziale *pendant* delle omonime elegie di Goethe³³⁵. Si deve rilevare come, in contrasto a Goethe che, dividendo l'Italia in due parti, definisce il Nord interessante ma carente per quanto concerne i rapporti umani e il Sud affascinante e vivace, Brodskij attribuisce al Settentrione un significato ed un valore molto elevati: «Север! В огромный айсберг вмёрзшее пианино, / мелкая оспа кварца в гранитной вазе, / не способная взгляда остановить равнина, / десять бегущих пальцев милого Ашкенази. / Больше туда не выдвигать кордона. / Только буквы в когорты строит перо на Юре» (Nord! Pianoforte gelato in un immenso iceberg, / varicella del quarzo nel vaso di granito, / paese piatto incapace di fermare lo sguardo, / le dieci dita rapide del diletto Ashkenazy. / Non si possono spedire legioni più su. / Solo coorti di lettere schiera la penna a sud)³³⁶.

L'opposizione, dichiarata nell'*Èlegija VI* (Elegia VI), tra il corpo in quanto massa, elemento concreto e lo spazio presuppone un intertesto con la dottrina platonica della conoscenza, con la contrapposizione tra conoscenza sensibile e conoscenza intelligibile, presente in *Razvivaja Platona*, e lascia intendere un contemporaneo spostamento verso l'*entelechia* aristotelica e la più tarda dialettica platonica con il principio della divisione, *diairesis*. «Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны» (Perciò siamo felici: siamo un

niente); «Тело обратно пространству, как ни крути педали. / И несчастны мы, видимо, оттого же» (Corpo è rovescio dello spazio, comunque la si giri. / E perciò stesso noi siamo infelici). La felicità è nell'essere un nulla, un'assenza di forma che permette di appartenere veramente allo spazio; ogni qual volta questo nulla denso di possibilità, perfetto noumeno, assume una forma precisa e si verifica quindi una metamorfosi, un fenomeno, si realizza il presupposto dell'infelicità. Lo spazio concreto di Roma, della città eterna, coincide col tempo finito dell'esistenza umana ma, al contempo, la sua bellezza, la cultura che essa rappresenta, le sue pietre sono una delle possibili vie di fuga dalla morte e dall'umana concezione del tempo; solo il vuoto da riempire è garanzia di esistenza e di eternità; solo il vuoto da riempire è certezza del fatto che è esistita la cosa che riempiva quel vuoto. Scrive il poeta nell'*Èlegija VII* (Elegia VII): «можно смириться с незвучной дробью / остающейся жизни, с влечением прошлой / жизни к законченности, к подобью / целого. Звук, из земли подошвой / извлекаемый – арня их союза, / серенада, которую время оно / напевает грядущему» (ci si può rassegnare alla frazione miseranda / della vita che resta e al passato che anela / alla finitezza, a una parvenza / d'integrità. Il suono della suola / sulla terra è della loro unione armonica / melodia, serenata che al futuro / intona il tempo che fu). E ancora più chiaramente nell'*Èlegija XII* (Elegia XII): «Чем незримей вещь, тем оно верней, / что она когда-то существовала / на земле, и тем больше она – везде» (La cosa quanto più è invisibile, tanto più è certo / che sulla terra è esistita una volta, / e quindi tanto più essa è dovunque).

Infine, che questo sia il periodo 'elegiaco' è comprovato dal fatto che Brodskij scrive in questi anni altre tre poesie con il titolo *Èlegija* (Elegia): una nel 1982, una in inglese nel 1985 e nella versione russa nel 1986, una terza nel 1988. L'interesse di Brodskij per il genere elegiaco è provato anche dalle *Èlegija* del 1968 dedicata a Marina Basmanova; *Èlegija* sempre del 1968 dedicata a Najman; *Elegy for Robert Lowell* del 1977; *Elegy* del 1995.

Note

³²² Di questo soggiorno parla Igor' Efimov in *Nobel'skij tuncjadec*, cit., pp. 86 e sgg. e sottolinea quanto Brodskij facesse per aiutare gli emigrati russi che si trovavano a Roma in attesa del visto per gli Stati Uniti. Di questo soggiorno italiano in attesa del visto, parla diffusamente anche Ljudmila Štern, in *Osja Isif Joseph*, cit., pp. 124-35.

³²³ I. Brodskij, *Rimskie èlegii*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 227-32; I. Brodskij, *Elegie romane*, in *Poesie italiane*, trad. it. di G. Buttafava, cit., pp. 50-61.

³²⁴ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XIV, 1, v. 184.

³²⁵ A proposito della «mosca», è interessante l'osservazione di Rančin che la fa risalire alla poesia *The Fly* di William Blake; il critico vede anche nei versi di Brodskij del 1972 *Pesnja nevinnosti, ona že - opyta* (Canto dell'innocenza, lo stesso dell'esperienza) una citazione incrociata sempre di William Blake; egli omette però di esplicitare questa sorta di chiasmo che sarebbe quindi con le raccolte *Songs of Innocence* del 1789 e *Songs of Experience* del 1794. Cfr. A. Rančin, *Na piru Mnemoziny*, cit., pp. 132-33.

³²⁶ Cfr. I. Kovalëva, 'Pamjatnik' Brodskogo. O p'ese Mramor (Il 'monumento' di Brodskij. La pièce Marmi), in *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*, cit., pp. 207-16; V. Jucht, *Svidanie s pamjatnikom* (Appuntamento con la statua), in *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*, cit., pp. 285-313; G. Nivat, *The Ironic Journey into Antiquity*, in L. Loseff, V. Polukhina. (a cura di), *Brodskij's Poetics and Aesthetics*, cit., pp. 89-97; A. Razumovskaja, *Statuja v chudožestvennom mire Iosifa Brodskogo* (La statua nel mondo artistico di Iosif Brodskij), in *Iosif Brodskij i mir*, cit., pp. 228-42.

³²⁷ I. Brodskij, *Tors*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 36; I. Brodskij, *Torso*, in *Poesie italiane*, trad. it. di G. Buttafava, cit., p. 11.

³²⁸ In realtà, Neera compare nella prima parte del Libro III e il poeta si fa chiamare Ligdamo, nome intorno al quale esistono due ipotesi: che sotto il nome greco si nascondesse un giovane Ovidio, al quale lo unisce la comune data di nascita del 43 a.C.; che Ligdamo fosse un giovane poeta della cerchia di Messala, i cui versi sono fortemente influenzati dal distico elegiaco ovidiano.

³²⁹ Cfr. J. Brodskij, *Letter to Horace*, cit.

³³⁰ Alle figure femminili delle *Rimskie èlegii* è dedicato il saggio di L. Batkin, *Lešbija, Julija, Cintija, Livija, Mikelina* (Lesbia, Giulia, Cinzia, Michelina), in *Tridcat' tret'ja bukva* (La trentatreesima lettera), Rossijskij Gos. Guman. Univ., Moskva 1997, pp. 159-202; pur presentando un interessante disamina della figura femminile nei versi di Brodskij, l'autore non indaga l'intertesto con le elegie latine.

³³¹ I. Brodskij, *Elegie romane*, cit., p. 61.

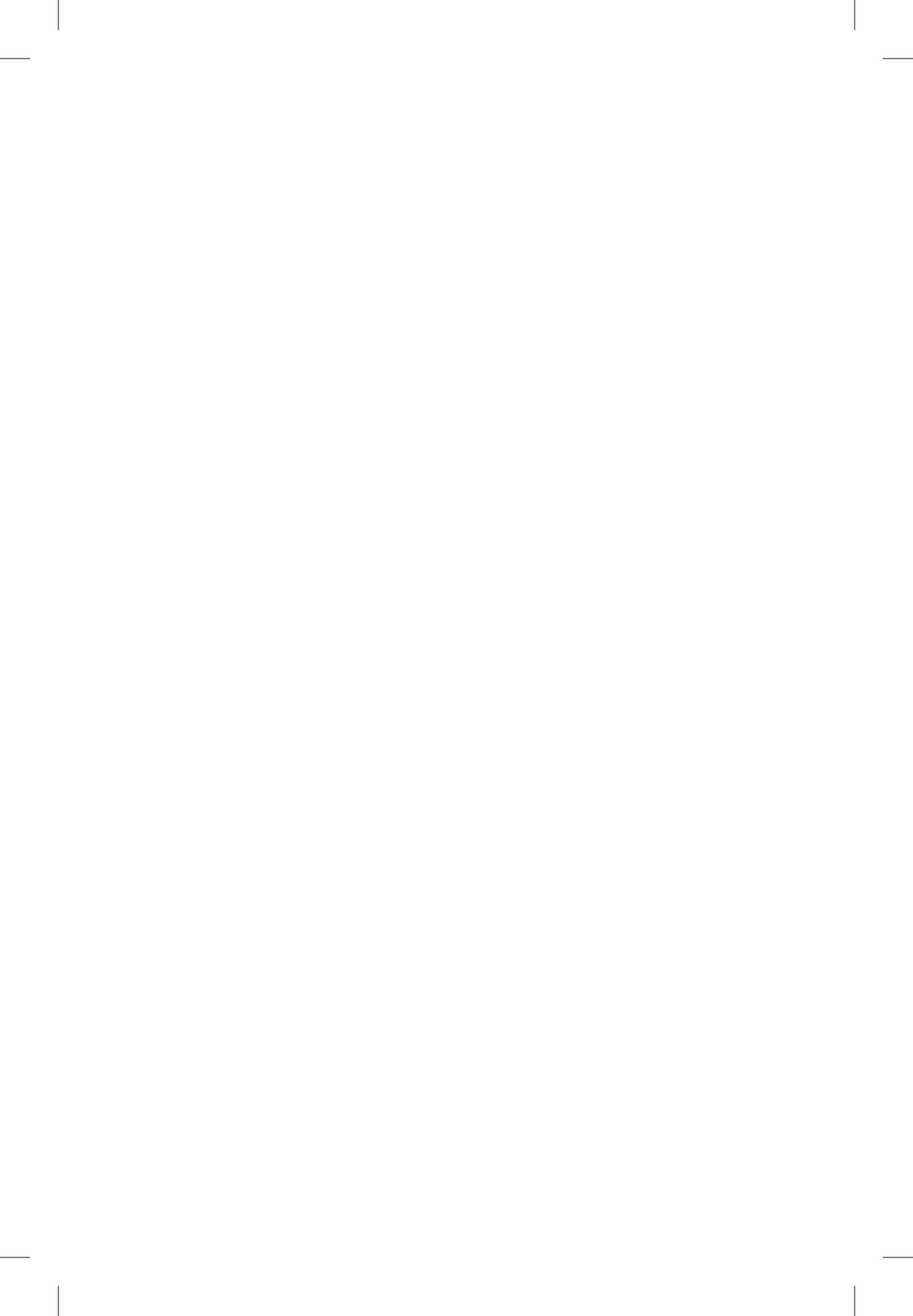
³³² «Actia Vergilium custodis litora Phoebi, / Caesaris et fortis dicere posse ratis, / qui nunc Aeneae troiani suscitavit arma / iactaque Lavinis moenia litoribus. / Cedite Romani scriptores, cedite Graei! / Nescio quid maius nascitur Iliade» (Properzio, *Elegie*, II, XXXIVb, vv. 61-66).

³³³ Ovidio, *Tristia*, II, v. 207.

³³⁴ Tacito, *Annales*, 3, v. 24.

³³⁵ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 214.

³³⁶ Brodskij parla ampiamente di questa contrapposizione, geografica e soprattutto culturale, tra Nord e Sud nei capitoli dedicati agli anni di confino a Norenskaja nel libro: S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cap. IV, *Sylka na Sever*, cit.



V okrestnostjach Aleksandrii

La poesia, composta di dieci quartine, è del 1982³³⁷ ed è dedicata a Carl Proffer, che Brodskij ha conosciuto subito prima dell'esilio, quando ancora vive a Leningrado. Proffer è andato quindi ad incontrarlo all'aeroporto di Vienna il 4 giugno 1972; lo ha accompagnato a Kirchstetten, dove allora Auden risiedeva, permettendogli di conoscere di persona il poeta che Brodskij conosceva solamente per averne letto i versi³³⁸. Il titolo, *V okrestnostjach Aleksandrii* (Nei dintorni di Alessandria), crea subito un duplice intertesto: con il poeta Konstantinos Kavafis, con la poesia *Ot okrainy k centru* del 1962 dello stesso Brodskij.

Il poeta stesso indica come interpretare i suoi versi di venti anni prima: la periferia va intesa come il segno della giovinezza e soprattutto come il segno di quanto è nuovo e della poetica del nuovo; Brodskij parla di *art nouveau* e di raffigurazione della periferia, dei dintorni di Pietroburgo da parte di Mstislav Dobužinskij³³⁹; in tal senso, dedicare versi ad uno spazio periferico significa dedicare versi al tempo in cui questo spazio si è creato e conservare l'estetica di quel momento, Urania si unisce a Clio. Lo spazio eccentrico definisce l'inizio del mondo e non la sua fine, in esso viene cancellato il mondo usuale a favore di quello inusuale, l'estraniarsi dell'uomo e del poeta viene aiutato; i dintorni aprono una prospettiva illimitatamente vasta, infinita, si passa dal fisico al metafisico. Basta leggere l'ottava e la nona quartina per convincersene: «Закат, выпуская из щели мышь, / вгрызается – каждый резец оскален / в электрический сыр окраин, / в то, как стронгь способен лишь // способный всё пережить термит» (Il tramonto fa uscire il topo dalla fessura, / si addentra ogni utensile con un ghigno, / nel formaggio elettrico dei dintorni, / in quel costruire di cui è capace solo // la termite, capace di sopravvivere a tutto). L'immagine della termite tornerà nella poesia del 1985 *Vjust Tiberija* (Il busto di Tiberio): «Кто явится нас проклянуть? Звезда? / Луна? Осатаневший от бессчётных / мутаций, с рылым туловищем, вечный / термит?» (Chi si farà avanti a maledirci? Una stella? / La luna? L'eterna termite dal corpo flaccido, / imbestialita per le continue mutazioni?)³⁴⁰. La termite,

insetto che divora il legno e che distrugge quanto poteva sembrare eterno e solido, ma in realtà distrugge il legno vecchio e quindi contribuisce a rendere fertile il terreno, è un'altra metamorfosi del tempo, di Clio che è ben lungi dall'identificarsi con la storia. Le immagini del topo e del formaggio erano già presenti nella poesia del 1977 *Čast' reči* (Parte del discorso), dove la memoria è «сыр дырявый» (un formaggio con i buchi) e non una sostanza compatta, dalla quale solo la lingua poetica può «отгрызть от лакомого куска» (rosicchiare il pezzo appetitoso) nel momento in cui viene pronunciata la parola «рядущее» (futuro); nonché nelle *Rimskie elegii*.

Il legame con Konstantinos Kavafis è ovviamente ben più complesso, poiché esso investe l'intera poetica di Brodskij e di Kavafis. Il saggio di Brodskij *Pendulum song* (Il canto del pendolo) del 1975 è la spia preziosa per comprendere questo legame. La città di Alessandria è il veicolo attraverso il quale Kavafis descrive la vita; è la seconda parte della metafora che offre al poeta la possibilità di una progressione virtualmente senza fine, perché è in tal modo che funziona la poesia³⁴¹. I dintorni di Alessandria sono, quindi, i dintorni della vita, quello spazio eccentrico che dischiude la visione metafisica di cui si è scritto. In tal senso, all'espressione che Giorgos Seferis ha coniato per l'Alessandria di Kavafis: *Study of a Myth in Progress* (Studio di un mito in divenire), Brodskij suggerisce di sostituire un'altra espressione: *Study of a Metaphor in Progress* (Studio di una metafora in divenire). Il mito ha subito la definitiva metamorfosi ed è divenuto metafora ma, si badi bene, metafora di un poeta, veicolo di un discorso senza fine. La poesia salva il mito, attributo essenzialmente del periodo pre-ellenico, da ogni grossolana banalizzazione e gli restituisce l'infinita e astorica funzione narrativa. Non sarebbe forse il caso di pensare alla *Poetica* di Aristotele e alla trattazione dell'elemento del *mythos* (trama)?

Il declino del mondo ellenico è tema comune di Brodskij e di Kavafis; Brodskij e Kavafis lo collegano alla supremazia del cristianesimo, pur riconoscendo l'approssimazione dei due termini, la loro convenzionalità, il loro essere denominatori comuni, «mentre la civiltà è fatta piuttosto di numeratori»³⁴². Brodskij sottolinea come la capacità metafisica dell'uomo avrebbe, invece, permesso la compresenza delle fedi, addirittura la loro fusione. La nozione politeistica del tempo, raffigurata nell'espressione vaga e indeterminata del volto di Clio, che Brodskij ha potuto vedere in una delle innumerevoli statue che abbelliscono il *Letnij sad* di

Pietroburgo, una volta utilizzata dal monoteismo cristiano, è divenuta il primo passo «della fuga del genere umano dal senso di arbitrarietà dell'esistenza verso la trappola del determinismo storico»³⁴³. L'universalismo rivela la natura riduttiva del monoteismo e, quindi, quale città meglio di Alessandria, voluta da Alessandro Magno nel quarto secolo prima di Cristo e comprendente le etnie dei greco-macedoni, degli ebrei e degli egiziani, può meglio rappresentare il sogno della realizzazione delle capacità metafisiche dell'uomo?³⁴⁴ Quale città meglio di Alessandria, dove Tolomeo riportò perché vi fosse seppellito il corpo di Alessandro, è l'incarnazione di questo sogno? Senz'altro deve avere colpito sia Kavafis che Brodskij il fatto che la perdita definitiva dei volumi della biblioteca alessandrina sia avvenuta nel 412 d.C., ad opera di alcuni monaci cristiani, che vollero in tal modo distruggere per sempre quello che consideravano un luogo di perdizione, un luogo che conservava libri contrari alla dottrina della Chiesa e alle posizioni dei suoi esponenti. Al contrario, Brodskij sostiene in quegli anni che la libertà serve per andare in biblioteca, che l'uomo libero deve leggere quanto più possibile³⁴⁵.

Pietroburgo erede di Alessandria, Pietro erede di Alessandro, bloccati nel loro sogno da un monoteismo forse più rigido e severo di quello cristiano: quello sovietico. Quello di Alessandria può essere definito un *mythos*, a cominciare dalla narrazione di Arriano, secondo la quale Alessandro Magno tracciò al suolo la pianta della città servendosi dei chicchi di grano, poiché non aveva altro a disposizione. Livio parla di circa quarantamila rotoli di papiro, distrutti dall'incendio appiccato durante l'attacco di Cesare alla città nel 48 a.C. Plutarco scrive, per negarla, della donazione fatta da Antonio a Cleopatra di un cospicuo quantitativo di testi, provenienti dalla biblioteca di Pergamo, per ricompensarla di quanto andato perso e distrutto. La famosissima biblioteca di Alessandria che conteneva circa settecentomila volumi, assieme al *Mouseion*, rappresentano la definizione brodskiana della storia quale «essenzialmente una vasta biblioteca piena di romanzi che variano nello stile più che nel contenuto»³⁴⁶; richiamano Pietroburgo e la sua *Akademija rossijskaja* (Accademia russa), perché l'unico modo per abitare i secoli, unendo quindi Urania e Clio, è quello di metterli assieme in un ordine totalmente idiosincratico, similmente a come ogni nomade e/o individualista mette assieme una propria personale geografia unitamente ad una propria personale storia.

L'Alessandria di Kavafis è un evidente parallelo con la Pietroburgo di Brodskij, metafora in divenire il cui contenuto è la vita stessa; possiamo addirittura sottolineare come la volontà di Alessandro Magno che la sua città fosse fondata sulla costa, malgrado la cattiva qualità del terreno e l'approdo non facile, richiami l'analoga volontà di Pietro il Grande; le due città non sono il veicolo di due vicende umane personali, quella di Kavafis e quella di Brodskij, o quanto meno non solo di due vicende umane personali; le due città sono il veicolo per parlare del tempo e «di quello che il tempo fa all'uomo». Come nelle poesie di Kavafis domina assillante il declino del mondo ellenico, nelle poesie di Brodskij domina assillante il declino della civiltà e la contemporanea supremazia della barbarie. Il mondo ellenico kavafiano diviene metafora del mondo civile. Ancora nel 1977, nel saggio che significativamente porta il titolo di *The Child of Civilization*, Brodskij ha scritto:

Se l'Occidente era Atene, negli Anni Dieci di questo secolo Pietroburgo era Alessandria. Questa «finestra sull'Europa», come Pietroburgo fu chiamata da qualche anima gentile dell'Illuminismo, [...] era ed è bella di quel tipo di bellezza che può essere il frutto della follia – o che cerca di nascondere questa follia. Al classicismo non fu mai dato altrettanto spazio [...]»³⁴⁷.

Questo ci rimanda all'immagine delle rovine, ricorrente nei versi brodskiani e presente già nel quarto verso della prima strofe di *V okrestnostjach Aleksandrii*: «Шпион, ворошачий в помойке мусор, / извлекает смятый чертеж руин» (Lo spione rimesta la spazzatura nell'immondezzaio, / ne estrae lo spiegazzato disegno delle rovine). Rovine della storia, rovine del tempo, rovine della civiltà, rovine di quella vita della quale la città costituisce l'immagine metaforica. La parola «руина» (rovina) era nelle *Pis'ma rimskomu drugu* collegata al poeta ionico Simonide di Ceo; la parola «развалина» (rovina, resti) si troverà in *Bjust Tiberija*.

I primi due versi della seconda quartina assimilano Alessandria e Pietroburgo tramite le due statue equestri dei loro fondatori: «Повсюду некто на скакуне; / все копыта – на пьедестале» (Ovunque, uno sul destriero; / tutti gli zoccoli sul piedistallo). Al centro della piazza Mehemet Ali di Alessandria, comunemente chiamata 'la grande piazza', si trova il monumento equestre di Alessandro Magno;

tutti e quattro gli zoccoli del cavallo poggiano saldamente sul piedistallo. Sul lato più corto, di fronte alla Neva, della *Senatskaja ploščad'* (Piazza del Senato) di Pietroburgo si trova il monumento equestre di Pietro il Grande, il famoso *Cavaliere di bronzo*; solo tre zoccoli del cavallo poggiano sul piedistallo, il quarto è levato, a sottolineare il movimento e dell'animale e del cavaliere, movimento assente per Alessandro il Macedone e il suo destriero. Sembra che Brodskij conosca la simbologia della posizione delle zampe del cavallo nelle statue equestri: se alcune sono alzate, significa che il cavaliere è morto in battaglia; se tutte e quattro poggiano a terra, significa che il cavaliere è morto nel suo letto. Di conseguenza, Brodskij segue la tradizione che vuole Alessandro morto a Babilonia per una malattia mai chiarita, mentre progetta la conquista di Cartagine. Forse, Brodskij aveva anche visto al Museo dei campi Flegrei la statua equestre di Domiziano, che si dice riecheggi la famosa statua equestre di Alessandro Magno eseguita da Lisippo. Statue di Alessandro il Macedone sono anche a Pietroburgo: un busto di marmo al *Letnij sad*, una gigantesca statua di quasi 4 metri sulla torre dell'Ammiragliato che raffigura Alessandro seduto sul trono.

La quinta strofe riprende l'immagine della laringe quale metamorfosi della lingua poetica, già presente nell'*Èkloga 4-aja (zimnjaja)* del 1980; sposta, inoltre, lo spazio poetico al Nord e in tal modo dichiara la confusione tra Alessandria e Pietroburgo: «Помесь лезвия и сырой / гортани, не произнося ни звука, / речная поблескивает излука, / подёрнутая ледяной корою» (Ibrido di lama tagliente e umida / laringe, senza pronunciare suono, / scintilla l'irradiazione fluviale, / velata da crosta di ghiaccio). La confusione potremmo chiamarla in altro modo: metamorfosi; Alessandria è divenuta Pietroburgo, concretizzazione della civiltà classica, baluardo contro il dilagare della barbarie tramite la lingua poetica che, a sua volta, è una laringe e, al contempo, l'irradiazione del fiume che scintilla con il suo leggero velo di ghiaccio.

Bisogna, infine, ricordare che Michail Kuzmin ha composto nel 1906 le *Aleksandrijskie pesni* (Canti di Alessandria); dieci componimenti poetici, dove Alessandria è il *topos* dominante, quale spazio di una cultura e di una storia esemplari, modello da imitare; nei primi due Canti la città di Alessandria è richiamata espressamente, nelle altre è richiamato il mondo della sua storia, dei suoi miti e della sua poesia. Brodskij conosce e in certa misura apprezza i versi di Kuzmin, le sue traduzioni dei poeti espressionisti tedeschi, dei ro-

manzi di Henri de Régnier; ricorda anche come Anna Achmatova disapprovasse la sua giovanile posizione negativa nei confronti dei versi di Kuzmin³⁴⁸.

Note

³³⁷ Da sottolineare come le notizie sulla biografia di Iosif Brodskij relative al periodo successivo all'emigrazione forzata siano, paradossalmente, più scarse rispetto a quelle relative agli anni trascorsi in Russia; i libri di memorie sulla cultura russa, dedicate agli anni dal '40 al '70, forniscono un prezioso aiuto che, al contrario, manca per gli anni dell'emigrazione; cfr. a titolo di esempio: S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit.; L. Štern, *Ošja Iosif Joseph*, cit.; Ead., *Dovlatov - dobryj moj prijatel'*, cit.; M. Amusin, *La città incorniciata dalla parola*, Editrice Pisana, Pisa 2003; E. Kumpan, *Bliznij podstup k legende*, cit.; I. Efimov, *Nobelevskij tunejadec*, cit.

³³⁸ Nell'archivio di Brodskij, conservato alla Rossijskaja publičnaja biblioteka di San Pietroburgo viene conservato il catalogo dei libri che componevano la biblioteca personale del poeta prima dell'esilio, le opere di W. H. Auden sono presenti sia in inglese che in traduzione russa, sia in volumi singoli sia in raccolte. Un saggio-ricordo è stato dedicato da Brodskij a Carl Proffer il 1° aprile 1985, durante la serata svoltasi presso la biblioteca pubblica di New York in memoria del critico appena morto. La traduzione russa di questo intervento è pubblicata: I. Brodskij, *Pamjati Karla Proffera*, in "Zvezda", 4, 2005, pp. 122-23; non è riportato il titolo del testo originale dell'intervento.

³³⁹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., p. 21.

³⁴⁰ I. Brodskij, *Bjust Tiberija*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, t. III, cit., p. 274; I. Brodskij, *Il busto di Tiberio*, in *Poesie italiane*, trad. it. di S. Vitale, cit., p. 81.

³⁴¹ Cfr. I. Brodskij, *Il canto del pendolo*, cit., p. 280.

³⁴² Ivi, p. 289.

³⁴³ Cfr. J. Brodsky, *Profile of Clio*, cit., p. 125.

³⁴⁴ Cfr. la citazione da *Ostanovka v pustyne* (Fermata nel deserto), messa quale epigrafe a questo lavoro.

³⁴⁵ Intervista del 25 ottobre 1981, pubblicata sull'"Observer"; si cita da I. Brodskij, *Bol'saja kniga interv'ju* (Il grande libro delle interviste), V. Poluchina (a cura di), Zacharov, Moskva 2000, pp. 159-70.

³⁴⁶ Cfr. I. Brodskij, *Profilo di Clio*, cit., p. 135.

³⁴⁷ I. Brodskij, *Il figlio della civiltà*, cit., p. 79. L'«anima gentile dell'Illuminismo», cui fa riferimento Brodskij, è quella di Francesco Algarotti, che così definisce Pietroburgo nei suoi *Viaggi di Russia*.

³⁴⁸ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit., soprattutto i capitoli dedicati a Anna Achmatova, cap. X, *Vspominaja Achmatovu* e cap. XI, *Perečityvaja achmatovskie pis'ma*, cit.; e cap. XII, *Sankt-Peterburg. Vospominanie o buduščem* (San Pietroburgo. Il ricordo del futuro), dove numerosi sono i cenni a Gennadij Šmakov.

K Uranii

Il 1982 è un anno particolarmente importante per Brodskij: scrive molto e a primavera supera felicemente la seconda operazione al cuore. L'intertesto classico entra di prepotenza in questa poesia di venti versi per la presenza dominante della musa Urania, tanto che nel 1987 pubblicherà in russo una raccolta con il titolo *Uranija* (Urania) e nel 1988 la traduzione inglese *To Urania* (Per Urania). Lo spazio è ovviamente il tema portante e, assieme a tutte quelle che possono essere considerate componenti spaziali: confini, viaggi, spostamenti, piazze, paesi, la geometria stessa, per non citarne che alcune, è l'indubitabile dominante nella poetica di questi anni. Sembra che la perdita dello spazio iniziale divenga un fatto compiuto e senza ritorno, un qualcosa con il quale fare i conti per sempre, una «tragedia» e non più un «terrore» per usare la terminologia brodskiana. Tragedia quale fatto compiuto e conosciuto, terrore quale attesa del colpo ignoto che può giungere per mano di chiunque e da ogni dove³⁴⁹. In tal senso, ha un valore assolutamente autoreferenziale il primo verso di questa poesia: «У всего предел: в том числе, у печали» (Tutto ha un limite, compresa la tristezza); ribadito dal quarto verso: «Одиночество есть человек в квадрате» (Solitudine è l'uomo al quadrato)³⁵⁰. Non a caso, nel 1991, Brodskij scrive il poema in dodici strofe di sette versi ciascuna *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia), che verrà analizzato in seguito assieme alla poesia sempre del 1991 *Chram Mel'pomeny* (Il tempio di Melpomene). Qua possiamo osservare che una imponente statua di Melpomene, Musa della tragedia, si trova sulla facciata dell'*Aleksandrinskij teatr* (Teatro di Alessandro) a San Pietroburgo, come anche all'interno di molte sale cinematografiche della città.

Quattro anni prima, nel 1978, Brodskij ha scritto in russo il saggio: *Posle putešestvija. Poznjaščajetsja pozvonočniku* (Dopo un viaggio, ovvero omaggio alle vertebre), dove possiamo leggere:

[...] l'essenza di tutti i miei viaggi (il loro effetto collaterale, piuttosto, che si trasforma nella loro essenza) sta nel tornare qui, a Morton Street – in una sempre più minuziosa elabo-

razione del nuovo significato investito nella mia nozione di «casa». Quanto più di frequente vi faccio ritorno, tanto più questa «casa dell'esilio» diventa reale. E tanto più astratte le terre e i mari che vado percorrendo in lungo e in largo. Probabilmente non tornerò mai più in Litejnyj 27, e il 44 di Morton Street è solo l'estremo tentativo di sfuggire alla percezione del mondo come una strada a senso unico³⁵¹.

Poche righe più avanti, Brodskij chiama «quinta colonna» la mente che, di fronte alla possibilità di morte imminente, che Brodskij chiama «bancarotta», diventa appunto una nemica, votata alla distruzione della già bassa capacità di resistenza dell'individuo. È dichiarata la citazione della pièce di Hemingway³⁵².

«Morton Street 44» è l'indirizzo del poeta al Greenwich Village, «Litejnyj prospekt 27» è l'indirizzo di Leningrado; gli indirizzi e le connesse abitazioni concretizzano fasi della vita, si può dire che esse diano corpo al tempo e lo rendano una categoria sensibile. Quando scrive il saggio Brodskij sta male, i problemi di cuore sono già evidenti, la presenza della morte e le incognite che essa costituisce per la mente umana sono un dato di fatto incontrovertibile, una «tragedia» che può fare paura, ma non provoca né il terrore né l'orrore dell'ignoto. L'importante è «guardare in volto», l'occhio quale primo veicolo di conoscenza e Urania la si può guardare in volto.

È probabile che Brodskij abbia visto il famoso affresco *Urania* di Raffaello nella Stanza della Segnatura ai Musei Vaticani; potrebbe, anche, aver visto il disegno sempre di Raffaello *la Musa Urania*, che si trova a Vienna alla Collezione di arte grafica Albertina, unitamente alla rappresentazione ad opera del Mantegna di tutte le Muse sul monte Parnaso che si trova al Louvre. Gli attributi di Urania sono abbastanza fissi nell'iconografia: vestita di un abito azzurro lungo e diritto detto *ortostadia*, stretto in vita da un'ampia cintura, coronata di stelle, con accanto o addirittura in mano un globo, diversi strumenti matematici e astronomici accanto o ai piedi. Il suo essere musa dell'astronomia e della geometria³⁵³ è indicato da una molteplicità di segni e, caratteristica molto importante e significativa, i suoi attributi sono univoci, non intercambiabili con quelli delle altre muse. Il nome stesso tra origine da *Ouranos*, il cielo. Virgilio, nelle *Georgiche* invoca le muse perché gli schiudano i segreti del cielo e questo è compito di Urania:

me vero primum dulces ante omnia Musae,
 quarum sacra fero ingenti percussus amore,
 accipiant caelique vias et sidera monstrent,
 defectus solis varios lunaeque labores.

Invero, in primo luogo, le Muse dolci più di tutto,
 di cui io porto le sacre insegne colpito d'amore immenso,
 mi accolgano mostrandomi le vie del cielo e le stelle,
 le eclissi del sole e le fasi della luna³⁵⁴.

Erodoto, nel Libro I delle *Storie*, la considera figlia del cielo e della luce, identificandola con Afrodite Urania, il che rimanda a Esiodo che definisce Afrodite figlia di Urano³⁵⁵. Pausania pone le Muse sul monte Elicona, esse sono figlie del cielo, ma solamente tre: Meléte, Mneme, Aoidé, quindi: canto, memoria e meditazione, requisiti fondamentali di ogni poema. Cicerone riconosce anche una quarta musa: Telsiope. Varrone sostiene che le Muse divennero nove quando i tre scultori, incaricati di forgiarne le statue, crearono opere di una tale bellezza da essere tutte e nove poste nel tempio di Apollo. Diodoro Siculo scrive della corte di Osiride, dove nove sorelle e un fratello eccellevano su tutti gli altri per la loro maestria nelle arti: Muse e Musagete, colui che conduce le muse. Anche se non amava il balletto, come egli stesso ha più volte testimoniato, Brodskij non poteva non conoscere il famoso balletto *Apollo Musagete*, composto da Stravinskij nel 1928 con la coreografia di Balanchine³⁵⁶. Esiodo considera Urania una delle nove Muse, figlie di Zeus e Mnemosine³⁵⁷; il mito diventa duplice: il primo le unisce a Orfeo e Lino, il secondo ad Apollo; in un caso e nell'altro il legame con la poesia è strettissimo. È importante, pensando a Brodskij, sottolineare come, secondo la tradizione dell'antichità, le Muse vengono associate non solo alle cosiddette 'arti liberali', bensì anche alle facoltà intellettuali; esse posseggono, quindi, anche un carattere sapienziale, oltre che meramente artistico³⁵⁸. Prima di esaminare i legami con Orfeo e Apollo, soffermiamoci sulla memoria.

Degli oggetti quali risultato dei vuoti, dei buchi, che la vita causa all'uomo infliggendogli svariate perdite, si è già ampiamente trattato, come anche del nesso che collega questi oggetti all'immagine poetica, alla parola e al ritmo; ma la vita è un incontro continuo dello spazio con il tempo, è un viaggio attraverso una geografia reale e immaginata; per vivere bisogna spostarsi, non solo per evitare di essere un facile bersaglio e per contraddire la falsità storica per

cui il passaggio da una situazione nomade a quella stanziale è da considerarsi evolutivo³⁵⁹, bensì per creare a se stesso una sorta di città ideale, costituita dalle immagini che la memoria del viaggiatore conserva dopo aver necessariamente eliminato le altre: sarà casuale il fatto Brodskij tenesse appesa nel proprio studio americano la riproduzione del famosissimo quadro della Scuola di Piero della Francesca che rappresenta la città ideale? Sarà casuale che sempre in questo studio Brodskij tenesse le cartoline che riproducono: il quadro del Guardi *Vista del Canal Grande dal Ponte di Rialto*, il Castello Aragonese ad Ischia, Piazza Navona a Roma, il quadro del Canaletto *Piazza San Marco*, il quadro del Carpaccio *Il leone di San Marco*?³⁶⁰ Sarà casuale che in questa poesia, nel diciottesimo verso, si legga: «бродят в ококе лошади-пржевали» (e vagano nel carice cavalli prževali), se ricordiamo che Nikolaj Prževal'skij è stato uno dei più famosi viaggiatori russi, tanto da essere definito «zakorenelyj brodjaga» (inveterato girovago)? Inoltre, presso lo *Zoologičeskij muzej* (Museo zoologico) di San Pietroburgo viene custodito un cavallo prževalo, che è considerato uno dei pezzi più importanti del museo stesso.

Immagini, parole, metafore, fotografie, quadri, cartoline hanno in fin dei conti la medesima distanza dalla realtà che separa l'effetto dalla causa. Nel 1986, quattro anni dopo questa poesia e un anno prima della pubblicazione della raccolta con il medesimo titolo, Brodskij pubblica il saggio *A Place as Good as Any* (Un posto come un altro)³⁶¹. In esso, Brodskij scrive che la città che rimane nella memoria di un viaggiatore è una città inesistente sulla carta geografica; la memoria, infatti, tende a sovrapporre e a mescolare assieme le immagini che conserva: «dando vita a una gigantesca, mostruosa piovra di mattoni e acciaio che odora di cloro, sommersa nella memoria, e alla quale ogni nuova destinazione aggiunge un tentacolo». Il luogo in sé diviene il cibo vitale di questa piovra e tanto più il luogo è famoso, tanto più la memoria ne conserva: «non l'immagine tridimensionale ma quella stampata». Il ricordo, quindi, non è del luogo, bensì della cartolina che riproduce quel luogo. La memoria supera il «numero limitato di possibilità» che ogni luogo possiede, ne allarga o restringe i confini, gli attribuisce una storia perché: «il presente genera il passato molto più vigorosamente di quanto non accada in caso contrario». Infine, questa città ideale e inesistente è vuota perché: «avete sempre avuto un debole per la geometria – la quale, come si sa, in realtà significa «assenza di persone»; perché persino la

memoria è arresa di fronte al ricordo di un essere vivente: «È vuota perché per l'immaginazione è più facile evocare un'architettura che un essere umano». Ed ecco spiegato perché le cartoline nello studio rappresentino esclusivamente luoghi, quadri e statue.

Tutta la poesia *K Uranii* è basata sulle assenze, sulle perdite, sui vuoti che il tempo, ammesso che la vita possa chiamarsi tempo e intendersi come una metamorfosi del tempo, crea nello spazio: «Пустота раздвигается, как портьера. / Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела? / Оттого-то Урания старше Клио» (Si scosta il vuoto, come una portiera. / E cos'è poi lo spazio, in generale, io / dico? Assenza di corpo in ogni punto. / Per questo Urania è più vecchia di Clio). Il vuoto si muove, acquista capacità dinamiche, dovute alla maggiore anzianità di Urania rispetto a Clio. Lo spazio non nasconde, non ha segreti, tanto più se: «либо город, в чьей телефонной книге / ты уже не числишься» (una città che non ti annovera più / nell'elenco del telefono); dove è dichiarata la citazione, più di una volta rilevata, da Mandel'stam.

Di Urania narra Ovidio nelle *Metamorfosi*⁵⁶² assieme alle altre sorelle e collega Urania direttamente a quel mito della fondazione di Atene di cui si è detto:

Excipit Uranie: «Quaecumque est causa videndi
has tibi, divi, domos, animo gratissima nostro.
Vera tamen fama est: est Pegasus huius origo
fontis», et ad latices deduxit Pallada sacros.

Le rispose Urania: «Qualunque sia il motivo per cui tu visiti
questa nostra dimora, o dea, lietissime ne siamo.
E la notizia è vera: fu Pegaso a far scaturire
questa fonte». E condusse Pallade alla sacra polla.

Ovidio chiama le Muse «Mnemonidae» (figlie di Mnemosine), accettando il mito delle nove sorelle figlie di Zeus e Mnemosine; riporta il mito del tentativo di violenza da parte di Pireneo re dei Traci; narra della gara con le Pieridi per vedere chi avesse maggiore «virtù di voce o d'arte», vinta dalle Muse rappresentate dalla sola Calliope, *nobis maxima* (la più illustre di noi):

Musa refert: «Dedimus summam certaminis uni.
Surgit et inmissos hedera collecta capillos

Calliope querulas praetemptat pollice chordas
atque haec percussis subingit carmina nervis»

Riprese la Musa: «Affidammo a una sola il compito della gara:
si alza Calliope e, raccolti con un tralcio d'edera i capelli,
dopo aver saggiato col pollice la sonorità delle corde,
con i loro accordi accompagna questo canto».

Ovidio termina con la trasformazione in gazze delle Pieridi, per punirle dell'atto di orgoglio e delle invettive. Urania ricopre quindi il ruolo della musa che interloquisce con Atena, di colei che narra. Si potrebbe anche ricordare che sempre Ovidio, nei *Fasti*, afferma che Eracle insegnò a re Evandro, esule dall'Arcadia in Italia, e al suo popolo l'uso delle lettere e per questo viene onorato sullo stesso altare delle Muse³⁶³.

Secondo una delle tradizioni, Urania assieme ad Apollo generò Lino, il più grande musicista tra gli uomini, ucciso dallo stesso padre Apollo per invidia. Secondo tale tradizione, Lino scrisse canti in onore degli dei e degli eroi utilizzando le lettere pelasgiche, quell'alfabeto legato alla flora di cui si è scritto, alfabeto trasposto in lettere latine appunto da Eracle. In tal modo, Lino viene considerato padre del ritmo e della melodia, maestro di Orfeo³⁶⁴. Il legame di Urania con la poesia diviene di sangue, oltre che di divinità.

Irina Kovalëva nota che, in quella che lei definisce «terza poetica» di Brodskij, l'ultima e relativa al periodo successivo alla pubblicazione della raccolta *Čast' reči* nel 1975, Urania e Clio divengono le muse protettrici del poeta, anche se l'interesse crescente nei loro confronti era già sensibile in poesie precedenti, quali: *Pen'e bez muzyki* (Canto senza musica) del 1970 e *Litovskij noktjurn: Tomasu Venclova* (Notturmo lituano. Per Tomas Venclova)³⁶⁵. In effetti, le parti dal XV al XXI di *Litovskij noktjurn* chiamano direttamente in causa Clio e Urania, ma esse sono presenti sin dagli anni precedenti, come già ampiamente visto e analizzato. Ovvio che, dal momento in cui Brodskij ha dovuto lasciare la propria concretizzazione di Urania, la natia Leningrado, essa ha cominciato ad assumere un peso ed un significato preponderanti, inscindibili da quelli analoghi ma non uguali di Clio. Ovvio che, dal momento in cui Brodskij ha saputo che la prima Urania era persa per sempre, viva solo nella memoria della poesia e nelle metamorfosi poetiche, la Musa e la sorella sono divenute una costante visibile e dominante.

Giustamente e significativamente, Kovalëva collega Urania ad Archimede ed Euclide e, quindi, alla geometria. Ma cos'era la geometria per gli antichi? Abbiamo accennato in nota alla filosofia pitagorica, quindi: Pitagora, Archimede e Euclide e non solamente gli ultimi due come scrive Kovalëva, anzi, forse Pitagora fornisce un intertesto di maggiore significato. Nel saggio *A Place as Good as Any*, Brodskij afferma che il viaggiatore ha un debole per la geometria che, in realtà, significa «assenza di persone». In altre parole, il viaggiatore, adepto di Urania, si nutre di linee, angoli, spazi che formano l'architettura, naturale e artificiale, del luogo. Questa geometria alimenta gli oggetti che possono essere conservati nella memoria e formare la città ideale. La memoria non è composta da persone, bensì dalle linee che compongono gli oggetti e, per essere conservata, anche la persona ha bisogno di avere dei contorni precisi, di formare il paesaggio quale componente inalienabile; ritagliare la persona equivale a ritagliare un oggetto architettonico: la sua mancanza crea un vuoto. Anche in ciò risiede il ricorrere del motivo della statua e del materiale marmoreo nella sua poetica.

A proposito del motivo della statua, nel 1983 Brodskij compone in inglese la poesia *Galatea encore* (Galatea bis), dove la ninfa è vista come statua sotto la neve, elemento perenne che può sfidare il tempo: «Future at last! That is, bleached debris / of a glacier amid the five-lettered “never”» (Il futuro, infine! Le macerie imbiancate / di un ghiacciaio entro le tre lettere “mai”). Ovidio narra di Galatea nelle *Metamorfosi*³⁶⁶, con un palese intertesto per questi versi di Brodskij. Sempre in Ovidio, Scilla è più di una volta definita «virgo» (verGINE) e l'ultimo verso della poesia di Brodskij è: «That's what it looks like inside a virgin» (Ecco quale appare l'interno di una vergine). Scilla deterge le lacrime di Galatea per la morte e seguente metamorfosi in fiume dell'amato Aci *marmoreo pollice* (con il pollice bianco come il marmo). La seconda metamorfosi, di cui leggiamo, è quella di Glauco in un mostro marino; la terza, quella della vergine Scilla nella roccia omonima. I riferimenti in *Galatea ancora* sono più complessi di quanto traspaia dal titolo, come ci dicono gli ultimi versi: «Hence the routine of a goddess, née / alabaster, that lets roving pupils gorge on / the heart of the color and temperature of the knee. / That's what it looks like inside a virgin» (Questa la routine d'una dea, nata / alabastro, mobili pupille che intasano / il cuore del colore e la temperatura del ginocchio. / Ecco quale appare l'interno di una vergine). Il soggetto iconografico di Galatea, Aci e Polifemo era

diffuso nel Rinascimento e Brodskij deve aver visto l'affresco di Raffaello alla Villa della Farnesina a Roma.

È, infine, particolarmente interessante che l'immagine della statua di Galatea sia presente nella poesia *Skul'ptor* (Lo scultore), scritta da Baratynskij nel 1841 e compresa nella raccolta *Sumerki*.

Note

³⁴⁹ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, cit.

³⁵⁰ I. Brodskij, *A Urania*, cit., p. 205.

³⁵¹ I. Brodskij, *Posle putešestvija. Poznjaščajetsja pozvonočniku*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, t. VI, cit., pp. 57-67; I. Brodskij, *Dopo un viaggio, ovvero omaggio alle vertebre*, in A. Cattaneo (a cura di), *Profilo di Clío*, cit., p. 19.

³⁵² Cfr. H. Hemingway, *The Fifth Column and The First Forty Nine Stories*, pubblicato nel 1938.

³⁵³ Solo con il passaggio al mito delle nove muse Erato assume il ruolo di musa protettrice della geometria.

³⁵⁴ Virgilio, *Georgiche*, II, vv. 475-478.

³⁵⁵ Esiodo, *Teogonia*, v. 989.

³⁵⁶ Varrone parla delle nove Muse nei perduti *Libri novem disciplinarum*; Diodoro Siculo parla delle nove sorelle alla corte di Osiride nel Libro I della *Biblioteca storica*; per l'*Apollo Musagete* andrebbe anche ricordata l'amicizia tra Iosif Brodskij e Michail Baryšnikov il quale, non a caso, nel 1978-1979 fece parte del *George Balanchine's New York City Ballet*.

³⁵⁷ Esiodo, *Teogonia*, vv. 75-103, vv. 915-917.

³⁵⁸ Cfr. Omero, *Iliade*, I, v. 603; Cicerone, *Lettera ad Attico*, II, 5; Platone pone la sua 'Accademia' sotto la protezione delle Muse; la filosofia pitagorica dà loro la capacità di garantire i movimenti armonici tra i pianeti.

³⁵⁹ Cfr. J. Brodsky, *Profile of Clío*, cit., p. 123.

³⁶⁰ Sono debitrice alla direzione del Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome a San Pietroburgo dell'elenco di tutti gli oggetti, che componevano la mostra dedicata alla stanza-studio di Iosif Brodskij nella casa di South Hadley, tenutasi nel maggio 2005.

³⁶¹ J. Brodsky, *A Place as Good as Any*, in *On Grief and Reason*, cit., pp. 35-43; I. Brodskij, *Un posto come un altro*, in *Profilo di Clío*, cit., pp. 31-40.

³⁶² Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 250-340, vv. 662-678.

³⁶³ Ovidio, *Fasti*, I, v. 542; V, vv. 94-95.

³⁶⁴ Diodoro Siculo, III, v. 67; Pausania, *Periegesi*, I, *L'Attica*, 43/7 e II, 19/7.

³⁶⁵ Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemožiny*, in *Kentavry*, cit., pp. 32-35.

³⁶⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, vv. 738-968.

Bjust Tiberija

Bjust Tiberija (Il busto di Tiberio) è del 1985 e il titolo stesso ci ricollega ai motivi della statua e del marmo. In questo caso, come per altro anche nella pièce di cui si è già detto, si tratta di un busto; non una statua intera, bensì un busto. Il perché dell'immagine di un busto si trova nei versi stessi: «Голова, / отрубленная скульптором при жизни, / есть, в сущности, пророчество о власти. / Всё то, что ниже подбородка, - Рим» (La testa / recisa dallo scultore mentre eri ancora in vita / è in sostanza profezia di potere. / E sotto il mento tutto è Roma); e oltre: «В безлюдной галерее. В тусклый полдень. / Окно, замызанное зимним светом. / Шум улицы. На качество пространства / никак не реагирующий бюст...» (Galleria deserta. Opaco mezzogiorno. Finestra / imbrattata della luce invernale. Rumori dalla strada. / Un busto che non reagisce in alcun modo / alla qualità dello spazio...) ³⁶⁷.

Il busto di Tiberio, al quale il poeta fa riferimento, è probabilmente quello che si trova al Campidoglio, nei Musei Capitolini; in questi Musei ci sono sia una testa di Tiberio, che è il probabile intertesto dell'immagine della «testa recisa», sia un busto di Tiberio con il panneggiamento di alabastro fiorito che, con le figure che l'immaginazione può in esso ricreare, rimanda a «sotto il mento tutto è Roma». Sia la testa che il busto di Tiberio sono collocati nella cosiddetta 'Stanza degli Imperatori', assieme ai busti di Giulio Cesare, Augusto, Traiano, Marcello e Druso. Tiberio quale sineddoche di Impero, connotato dalla iterata presenza dell'immagine delle rovine: nel verso settimo «развалины» (rovine) riferito alla città stessa come architettura, oggetti e persone; nei versi ottantuno e ottantadue riferito all'io poetico che «превратился в остров / с развалинами, с цаплями» (diventando / isola con rovine e aironi). Come già osservato, persone, luoghi e storia sono posti sullo stesso piano di percezione e, soprattutto, di conoscenza. Urania ritorna nel verso sesto, dove l'io del poeta si autodenota quale pellegrino che si sposta alla ricerca della verità: «Я, заурядный странник» (Io, pellegrino ordinario); dove l'aggettivo russo «заурядный»

significa dozzinale, mediocre, assolutamente nella norma, privo di qualunque elemento distintivo.

L'accento sulle capacità dell'intelletto è spiegato come necessario predominio per un imperatore e configura la precisa genesi dell'immagine del busto: «В результате – бюст / как символ независимости мозга / от жизни тела. Собственного и / имперского. Пиши ты свой портрет, / он состоял бы из сплошных извилин» (Risultato: busto / come simbolo dell'indipendenza del cervello / dalla vita del corpo. Il proprio e quello / imperiale. Avessi disegnato tu stesso il tuo ritratto: / solo circonvallazioni). «L'indipendenza del cervello» dal corpo, tanto più se il cervello e il corpo sono imperiali, riecheggia il *Principe* di Machiavelli; lo scrittore fiorentino, di cui si è detto per il poema *Pis'ma rimskomu drugu* del 1972, torna a tredici anni di distanza.

Una cartolina che raffigura il busto dell'imperatore Traiano, sempre ai Musei Capitolini, era nello studio di Iosif Brodskij a South Hadley³⁶⁸; un busto dell'imperatore Tiberio si trova al *Letnij sad* di San Pietroburgo, dove per altro si trova anche il busto di un imperatore identificato come Traiano; in questo giardino, amato da Brodskij, ci sono i busti raffiguranti tutti e dodici gli imperatori dell'antica Roma.

Possiamo notare che sotto Traiano nasce Cristo e sotto Tiberio muore; che i due imperatori vengono oggi spesso rammentati più per queste due circostanze, che per quanto fecero durante i loro rispettivi regni.

L'intertesto sia con Tacito che con Svetonio è chiaramente espresso nei versi da trentadue a trentaquattro: «Ах, Тиберий! / какая разница, что там бубнят / Светоний и Тацит, ища причины / твоей жестокости!» (Ah, Tiberio! / Che importa cosa blaterano / Tacito e Svetonio cercando le ragioni della tua crudeltà!).

Negli *Annales* o *Ab excessu divi Augusti* di Tacito il regno di Tiberio è argomento dei primi quattro Libri nonché di quanto resta dei Libri quinto e sesto. La figura di Tiberio, delineata da Tacito, è famosa quale figura che si realizza in divenire, per il tramite della narrazione commista a osservazioni e commenti; Tiberio diviene *exemplum* di una storia che vuole portare alla superficie la complessità delle figure storiche. Il principe, con il suo potere pressoché illimitato, influenza la storia con la sua personalità; il destino dell'Impero e il principe sono strettamente e indissolubilmente legati tra loro. Svetonio parla di Tiberio nel *De vita Caesarum*, conosciuto come *Le vite dei dodici Cesari*.

Ma l'intertesto con i due storici di età imperiale si manifesta soprattutto nelle parole che riferiscono di un'interpretazione negativa e della figura e dell'operato di Tiberio; la storia del principato viene presentata come il dissolversi della libertà politica, l'aristocrazia senatoria appare coinvolta in una generale decadenza e corruzione, né i senatori né i filosofi appaiono in grado di porre un freno al potere del principe. L'io del poeta assimila la crudeltà di Tiberio a quella della natura, che rispecchia se stessa nei mostri e non certo nelle vittime: «Кто мы такие, чтоб судить тебя? / Ты был чудовищем, но равнодушным / чудовищем. Но именно чудовищ - / отнодь не жертв – природа создаёт / по своему подобию» (Chi siamo noi per giudicarti? / Eri un mostro, ma un mostro indifferente. / Senonché proprio i mostri la natura / e non le vittime, assolutamente, crea a sua immagine). La crudeltà, la mostruosità del principe è dettata dall'indifferenza, assimilabile a quella della natura. Non diciamo forse sia 'madre natura' sia 'natura matrigna'? Difendere il mostro equivale a difendere la natura, ovvero ciò che è naturale: «И защищать тебя / от вымысла – как защищать деревья / от листьев с ихним комплексом бессвязно, / но внятно ропщущего большинства» (Difenderti da invenzioni e fantasie / è come difendere gli alberi dalle foglie / con il complesso di quella maggioranza / che mugugna incoerente, ma all'udito chiara).

La crudeltà è il destino comune a tutto e tutti che sempre e comunque conduce ad un unico luogo, Urania ritorna corredata dell'antico attributo sapienziale: «Вообще – не есть ли / жестокость только ускоренье общей / судьбы вещей? Свободного паденья / простого тела в вакууме? В нём / всегда оказываешься в момент паденья» (E in generale / la crudeltà non è forse soltanto accelerazione / del destino comune di ogni cosa? Della libera caduta / di corpi semplici nel vuoto? / cioè nel luogo / dove ti ritrovi sempre quando cadi). Comprensibile, quindi, il verso secondo il quale: «Причин на свете нет, / есть только следствия» (Al mondo non ci sono cause - / effetti solamente), che da un lato riecheggia la filosofia platonica che divide nettamente il mondo delle idee dal mondo delle cose, ma dall'altro riconosce l'ultima perenne vittoria della natura: la morte.

Quanto l'io poetico dice sembrerebbe, quindi, non servire a nessuno, non essere di alcuna utilità, né ora né in futuro e anche questa inutilità è assimilabile alla crudeltà, all'accelerazione del destino comune delle cose: «Не есть ли это тоже ускоренье / истории?»

Успешная, увы, / попытка следствия опередить причину?» (Non è anche questo accelerazione / della storia? tentativo ahimè riuscito / di prevenire la causa da parte dell'effetto?); «rimpaginare il destino», «uscire con un'altra carta», niente ha senso ed efficacia; la meta di tutto e tutti è il *vacuum*, il vuoto assoluto che neppure le parole sembrerebbero poter riempire.

Invece, nel 1994, Brodskij ci dirà che la poesia, quale atto cosciente è essa stessa realtà, riecheggiando il *logos*; se è sciocco cercare una gerarchia tra varie realtà, è logico asserire che ogni realtà aspira alla condizione di poesia, il cui linguaggio è forma condensata della realtà, principio di economia che genera molto più di quanto non rispecchi³⁶⁹.

Infatti, in *Bjust Tiberija* anche la morte, «eterna termite dal corpo flaccido», dovrà arrestarsi davanti ad un qualcosa di solido marmo all'interno dell'uomo: «“Бюст”, – скажет он на языке развалин / и сокращающихся мышц, – “бюст, бюст”» (“Un busto”, dirà nella lingua delle rovine e dei muscoli / che si vanno accorciando “busto, busto”).

Note

³⁶⁷ I. Brodskij, *Bjust Tiberija*, cit.; I. Brodskij, *Il busto di Tiberio*, cit.

³⁶⁸ L'affermazione è basata sulla ricostruzione dello studio del poeta a South Hadley per la mostra al Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome nel maggio 2005; lo studio resterà in questo museo sino a quando non verrà realizzato il museo dedicato solo a Iosif Brodskij nell'appartamento all'angolo tra il *Litejnyj prospekt* e la *ulica Pestelja*.

³⁶⁹ Cfr. J. Brodsky, *Ninety Years Later*, cit.

Iz Parmenida

Una prima duplice intertestualità è presente sin dal titolo in questa poesia del 1987: *Iz Parmenida* (Da/Dal Parmenide), dove il nome proprio indica il complesso delle opere, oppure 'Dal Parmenide'; la prima ipotesi rimanda al filosofo del VI secolo a.C., la seconda ipotesi rimanda al dialogo omonimo di Platone; le due ipotesi, in realtà, non si elidono affatto a vicenda poiché, parafrasando appunto *Parmenide*: l'una cosa è anche il suo opposto senza differenza alcuna. L'avvenimento non si riflette nei versi, ma va ricordato che nell'ottobre del 1987 a Brodskij viene conferito il Nobel per la poesia.

Prima di tutto, il testo a noi giunto del filosofo Parmenide è un testo poetico, scritto in versi e rappresenta concretamente la commistione tra filosofia e poesia tanto cara a Brodskij, la supremazia della parola poetica su qualunque altra forma espressiva³⁷⁰; la lingua poetica utilizzata per argomentazioni filosofiche. Di esso è rimasta la prima parte, una parte consistente che, comunque, si ritiene essere poca cosa rispetto all'intero poema. Il fatto che sia stato ricopiato dall'erudito Semplicio, al momento della chiusura dell'Accademia di Atene, rimanda a Platone, fondatore dell'Accademia anche se, ad essere corretti, Semplicio ci è stato tramandato quale propriamente un aristotelico.

Il poema narra di un uomo di notevole esperienza, un filosofo e probabilmente Parmenide stesso, che compie un viaggio favoloso su di un carro solare, non a caso guidato dalle figlie di Hèlios, che lo porta dalla città verso il palazzo della dea; la dea gli è benigna e gli farà comprendere cosa sia la verità dell'essere. La dea femminile ha la conoscenza di cosa sia *alétheia*, la verità, il non occultare e al contempo il disvelare.

Il tema della verità è costante nella poetica di Brodskij e, in questo caso, lega strettamente questa breve poesia in dodici versi al componimento ben più ampio *Bjust Tiberija*, che lo precede di due anni e dove leggiamo: «Лучшая судьба - / быть непричастным к истине» (Alto destino / è non partecipare della verità). Inutile sottolineare l'autoreferenza con altri versi precedenti, dove abbia-

mo visto essere presenti, non sempre inconciliabili, il pensiero e di Platone, soprattutto gli scritti più tardi, e di Aristotele.

Nel 1969 a Mosca era stato pubblicato il libro di Aleksej Fëdorovič Losev, *Istorija antičnoj estetiki* (Storia dell'estetica antica), dove un cospicuo numero di pagine sono dedicate al *Parmenide* e alla *Repubblica* di Platone, nonché alla *physiologoi*, alla dottrina della *physis* aristotelica, probabile che Brodskij lo avesse letto, visto che egli senza dubbio conosceva tutti e tre questi filosofi già sin da allora³⁷¹.

Il poema di Parmenide tratta della nuova conoscenza della natura ma in modo critico, ponendo l'enigma dell'essere, l'uomo che non può non domandarsi: 'cosa c'era prima dell'universo?', domanda che egli si pone ancora oggi, quando la scienza ha già avanzato ipotesi che non hanno alcuna attinenza con la speculazione filosofica. Per Brodskij l'enigma dell'essere e di ciò che lo lega alla natura è fondamentale, una volta di più si chiariscono l'autoreferenza e l'intertesto con i versi di *Bjust Tiberija*.

Alle questioni che porrà in seguito Aristotele nella sua fisica e nella sua cosmologia, Parmenide risponde per bocca di una dea, mediante quindi una parola divina. Azzardiamo una nostra interpretazione: la parola 'divina', nel senso di parola che svela perché è essa stessa *alétheia*, è per Brodskij la parola poetica. Questa parola era ancora prima che apparisse l'ordine dell'universo, *kosmos*, essa era presente nel *chaos*. Dobbiamo intendere con *chaos* l'abisso primordiale, il nulla denso di possibilità. Dobbiamo, inoltre, considerare che in greco il verbo *cháino* (*chàskeo*) significa spalancare la bocca. Quindi, il *chaos* può essere inteso come l'apertura primordiale nel *kosmos*, l'abisso colmo di ogni possibilità dove tutto esiste in potenza; tutto deve essere riorganizzato per mezzo di tutti i nomi possibili, innumerevoli in potenza; la bocca del poeta può spalancarsi, pronunciare la parola e fornire questi nomi. Il nulla primordiale sarà riempito dalle parole del poeta, un demiurgo. Una particolarità, densa di significato intertestuale per la poetica di Brodskij, Bacchilide utilizza *chaos* come «infinita durata del tempo»³⁷². È quel Bacchilide, nipote di Simonide di Ceo, del quale è famoso il *Ditirambo 18* sulla narrazione del mito di Teseo. Questo ditirambo presenta una struttura dialogica, che sembra avvalorare la teoria di Aristotele della nascita della tragedia. Di questo argomento si parlerà nell'analisi delle poesie dedicate, appunto, alla tragedia.

La dea del poema di Parmenide dice al filosofo di seguire il *nous*, che in greco indica lo spirito che fornisce la capacità di cogliere il

vero interiormente, una sorta di intuizione visiva, che possiamo apparentare all'intuizione del poeta, il quale riesce inoltre a rivestire di immagini poetiche questa sua intuizione; azzardiamo: la parola del poeta quale concretizzazione di *noéin*, cioè del legame inscindibile tra *éinai* e *nous*. Se l'essere non ha alcun inizio, si comprendono le parole della dea:

Questa è la prima cosa che devi imparare, o mio diletto: quando dici che qualcosa è presente, oppure è assente, ciò non significa che l'una cosa è, e l'altra non è. Entrambe sono. Devi imparare che ciò che è presente e ciò che è assente sono entrambi. L'essere è uno, intero, ed è ovunque uniforme adesso. Non può essere generato, perché altrimenti un tempo non sarebbe stato... Non può muoversi, perché altrimenti in un luogo non sarebbe³⁷³.

La *kinesis* (movimento, moto) rimanda al viaggio che nella poetica di Brodskij assume i contorni di una vera e propria categoria, che non si esaurisce di certo nel mero movimento fisico da un luogo all'altro; la *ghènesis* (origine, creazione, causa produttiva) rimanda alla parola che è ovunque uniforme adesso. Secondo Parmenide, il nulla è quindi inammissibile e impensabile, altro collegamento a *Bjust Tiberija*.

La teoria della non esistenza del nulla coinvolge l'esistenza degli opposti, la categoria fondamentale del pensiero e dell'espressione dell'uomo. Se il nulla non esiste, le differenze e la molteplicità delle esperienze si spiegano con la loro costante compresenza: le cose scompaiono solo dalla vista, ma non per questo cessano di esistere, poiché non è concepibile la non esistenza. Le cose sono talvolta presenti nella luce e talvolta nel buio, forme diverse di una costante e uniforme presenza. Azzardiamo il vicinato con il motivo brodskiano delle parole che forniscono una immagine metamorfica a oggetti che sono scomparsi e hanno lasciato una sorta di buco da riempire: essi sono ma in forma diversa, ciò che è scivolato nel buio ridiventa visibile però quale propria metamorfosi. L'intertesto con il poema parmenideo permette, inoltre, una particolare interpretazione di quelle che certa critica ama definire le 'antinomie' nella poetica di Brodskij, regalando alla parola 'antinomia' un valore non positivo³⁷⁴. Dice ancora la dea:

Voi dovete pensare soltanto l'essere, uno immutabile e vero, e niente altro. Questo soltanto è propriamente vero. Tutto il resto... è luce mutevole e... buio che avanza, e così tutte le altre variazioni, in cui gli opposti si separano a vicenda, come il caldo e il freddo, il secco e l'umido e così via.

Appare anche il legame con i Libri delle *Metamorfosi* di Ovidio, che sono citati in modo esplicito nei versi di *Iz Parmenida*: «И потом, завернув бутерброд в газету с простым лицом, / сестъ в электричку и погрузиться в книгу / о превращениях красавиц в птиц, и как их места / зарастают пером: ласточки – цапли – дрофы...» (E quindi, il panino avvolto nel giornale con il volto innocente, / salire in treno e immergersi nel libro sul / trasformarsi delle fanciulle in uccelli, sul ricoprirsi del loro pube / di penne: rondini – aironi – ottarde...)³⁷⁵.

Definire esattamente quali siano le «bellezze» di cui parla il poeta è abbastanza complesso, la metamorfosi che per prima torna alla mente è quella di Filomela e Procne³⁷⁶. Filomela, violentata dal cognato Tereo che, per impedirle di parlare e svelare l'accaduto, le taglia la lingua, riesce ugualmente a comunicare con la sorella Procne:

Stamina barbarica suspendit callida tela,
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris.

Con un accorgimento allaccia un ordito a un telaio primitivo
e sulla tela bianca ricama a caratteri di fuoco
l'accusa di stupro.

Procne si vendica uccidendo Iti, figlio suo e di Tereo; quindi, ne serve il corpo smembrato al padre quale cibo di un rito noto solamente ai Cecropidi. Tereo, venuto a conoscenza dell'accaduto e dopo che Filomela gli ha scagliato in faccia la testa insanguinata del figlio, vuole uccidere le due sorelle che si salvano perché trasformate in uccelli. Ovidio dice che una viene tramutata in un usignolo e l'altra in un uccello che si dirige verso il bosco, la tradizione interpreta che Filomela sia tramutata in rondine e Procne in usignolo³⁷⁷. Il perché della trasformazione in rondine può essere ricondotto alla limitazione fonatoria di questo uccello che richiama la lingua recisa della fanciulla. Inoltre, la cultura greca attribuisce a *chelidón* (rondine) il significato sinonimico di barbaro, la cui lingua è ad un grado

inferiore rispetto a quella greca perché non comprensibile e non articolata. Il *bárbaros* (diverso) usa una lingua animalesca, inferiore come lui stesso. *Chelidonízzein* indicava in greco lo stridere delle rondini e anche l'utilizzo di un linguaggio oscuro, non intelleggibile. Lo stridio della rondine, inoltre, veniva associato al rumore prodotto dal movimento della spola, *kerkís*, sull'ordito del telaio. I legami con Filomela sono evidenti³⁷⁸. Al contrario, Procne si sarebbe mutata in un usignolo, l'uccello in grado di eseguire alla perfezione una infinita varietà di suoni e modulazioni e che, secondo la tradizione, era addirittura predisposto ad imitare la lingua degli uomini e ad imparare il greco e il latino. Usignolo quale sineddoche di poeta. Gli opposti coesistono, l'uno non annulla l'altro.

Il mito di Filomela e Procne è ripreso anche da Platone nel *Fedone*, da Eschilo ne *Le supplici*, da Petrarca nelle *Epistole metriche*, da Jean de La Fontaine nelle *Favole* e da Eliot in *A Game of Chess* (Una partita a scacchi), seconda parte di *The Waste Land* (Terra desolata)³⁷⁹.

L'airone è anche in *Bjust Tiberija*, là dove il poeta dice di essersi mutato in «sole con rovine e aironi».

L'airone viene, sul piano mitologico, inteso come la raffigurazione possibile e comprensibile della fenice, l'uccello che ogni cinquecento anni muore nel nido a forma di uovo e fatto di ramoscelli di mirto, incenso, sandalo, legno di cedro, spigonardo e mirra. Adagiatasi in questo nido, la fenice attende che il sole le dia fuoco; dalle ceneri risorge una larva che nel giro di un giorno ritorna uccello adulto e rinnovato³⁸⁰. Ovidio descrive questa morte e rinascita, e scrive che la fenice così rinnovata trasporta il proprio nido nel tempio di Iperone, il Titano padre del Sole³⁸¹. Anche Dante scrive del mito della fenice³⁸² che, quindi, rappresenta il *continuum* tra morte e rinascita. Infine, nello stesso periodo in cui scrive questa poesia, Brodskij definisce il mito della fenice quale metafora di una possibile variante del comportamento umano davanti ad una catastrofe personale: bisogna permettere a questa tragica catastrofe di impadronirsi completamente di te, permetterle di schiacciarti perché poi, se riuscirai a rimetterti in piedi, sarai una persona assolutamente diversa, forse non migliore, ma senza dubbio diversa.

Nelle *Metamorfosi* compare anche il mito di Nyctimene mutata in civetta³⁸³, intrecciato a quello di Coronide mutata in cornacchia, nonché a quello dell'esclusione del corvo dal novero degli uccelli con le piume bianche. Né la civetta, né il corvo, né la cornacchia

vengono nominate da Brodskij, ma sono anch'esse nel «libro sul trasformarsi delle fanciulle in uccelli». Interessante, inoltre, la frequente presenza di cornacchie nei cieli e nei cortili di Pietroburgo e ancora più interessante il fatto che il corvo delle *Metamorfosi* perda il biancore del piumaggio a causa della sua loquacità, un chiaro indizio del potere della parola, in questo caso male utilizzata.

D'altro canto, la poesia è canto, non il canto di un bardo ma quello di un uccello; la poesia-canto è una forma di disobbedienza linguistica che mette in discussione l'ordine esistenziale nella sua interezza; la poesia-canto è tempo ristrutturato e lo spazio, che è muto, le è naturalmente e intrinsecamente ostile; la poesia-canto è l'anima stessa, per questo Odisseo si è fatto legare all'albero maestro della nave, per resistere al richiamo della propria anima³⁸⁴. L'intertesto con il *Fedone* di Platone, dove il problema dell'anima è centrale, balza quindi in primo piano.

Scilla, figlia di Niso, mutata anch'essa in uccello per aver tradito il padre per amore di Minosse³⁸⁵, non sembra avere alcuna attinenza con i versi di Brodskij.

La metamorfosi, dice il poeta, è: «Быть и причиной и следствием! Чтобы, N лет спустя, / отказаться от памяти в пользу жертв катастрофы» (Essere causa ed effetto! Ricusare, N anni dopo, / la memoria in favore delle vittime della catastrofe). Il problema di causa ed effetto, del loro legame, oltre che essere presente in Parmenide, rafforza l'intertesto autoreferenziale con i versi precedenti in *Bjust Tiberija*.

Il *Parmenide* di Platone complica l'intertesto brodskiano. Questo dialogo si colloca nella fase tarda di Platone e le interpretazioni sono diverse: una riflessione critica di Platone stesso sulla dottrina delle idee; uno specchio delle discussioni che effettivamente si tenevano all'Accademia; una confutazione da parte di Aristotele, il quale sarebbe quindi il vero autore del dialogo, delle teorie del maestro. Qualunque sia l'interpretazione, ciò che qui interessa è il legame con i versi di Brodskij. I protagonisti del dialogo sono: Parmenide, Zenone di Elea e Socrate; il problema dibattuto è quello delle idee e delle cose, caro a Brodskij, e di cosa sia la 'compartecipazione' della quale vengono date due versioni: una astratta e una concreta. La compartecipazione astratta consiste nella somiglianza delle cose empiriche a un'idea; la compartecipazione concreta consiste nell'effettiva presenza dell'idea nelle cose partecipanti. Con chi si identificasse Platone, se con Parmenide o con Socrate o con Zenone,

non è influente. Nel dialogo, Parmenide è portatore della valenza ontologica insita nel concetto di idea e Socrate, al contrario, della valenza assiologia. Il piano ontologico separa nettamente le idee dal mondo sensibile, stabilisce la discontinuità rispetto alle cose empiriche, stabilisce un legame tra l'idea platonica unitaria e stabile e l'essere parmenideo; il piano assiologico si muove al contrario. Possiamo azzardare, che in questo dialogo Brodskij abbia trovato la risposta alla sua ricerca, trovandola appunto nel Platone anziano, che riflette criticamente sulla dottrina delle idee già espressa, che talvolta si preferisce identificare con Aristotele, nell'assoluta superiorità dell'idea sulla cosa e nella loro altrettanto assoluta inscindibilità; di conseguenza, per lui poeta, nella possibilità di piegare la cosa all'idea. Ciò che può avere convinto Brodskij è appunto che Platone, in questo dialogo, supera l'affermazione parmenidea «l'uno è» quale negazione della molteplicità, poiché predicare il concetto de «l'uno» significa moltiplicarlo: se ne parlo, non è già più uno, è già due e due idee accostate dialogano e si scontrano. La dialettica è intesa non solo quale metodo di indagine, bensì quale struttura stessa della realtà, migliore strumento di ricerca della realtà in quanto essa stessa realtà. Ecco spiegata la dialogicità brodskiana. Va anche notato che questo interesse per il *Parmenide* potrebbe essere indizio di un progressivo spostamento di Brodskij verso la filosofia aristotelica, che si farà evidente nel ciclo di versi dedicati alla tragedia.

Procedendo ed allargando, si può riflettere sul fatto che per Parmenide non esiste il falso, poiché si dice e si pensa solo ciò che è; di conseguenza, non esiste l'errore. Nel *Cratilo*, Platone obietta alla non esistenza dell'errore e della possibilità di sbagliare e, soprattutto per il poeta, svolge un ampio dialogo filosofico sulla lingua. Rifacendosi a Cratilo, seguace di Eraclito che, non dimentichiamolo, è contemporaneo di Parmenide, Platone riprende la contrapposizione tra nominazione delle cose per convenzione e per natura. Se la natura stessa suggerisce i nomi o se gli uomini attribuiscono i nomi in modo artificiale, è evidente che in ogni caso la lingua è problema antropologico; Brodskij ha scritto:

La poesia non è una branca dell'arte, è qualcosa di più. Se ciò che ci distingue dalle altre specie è la parola, allora la poesia, che è l'operazione linguistica suprema, è la nostra meta antropologica e, di fatto, genetica. Chi considera la poesia un modo per passare il tempo, una "lettura", commette un crimine antropologico, in primo luogo contro se stesso³⁸⁶.

Queste parole di Brodskij riecheggiano la posizione intermedia assunta da Platone nel *Cratilo*: gli uomini attribuiscono i nomi in parte per convenzione e in parte per natura, in parte la natura stessa suggerisce i nomi delle cose e in parte questi nomi sono il risultato di una scelta arbitraria. La possibilità di dare nome alle cose con questa scelta intermedia consente di affermare che l'errore esiste. Platone estende l'attribuzione del nome dalle cose alle idee, avvalorando la dimensione conoscitiva della lingua; ancora una volta, il riecheggiare di questa posizione filosofica nella poetica di Brodskij è palese.

Il soffermarci sull'intertesto che lega Brodskij a Parmenide e Platone, come già scritto, ci deve far riflettere anche sull'intertesto con Eraclito e Aristotele, che però non è ancora particolarmente palese nei versi qui considerati. Inoltre, l'intertesto con il *Parmenide* e con il *Cratilo* di Platone ci deve condurre a riflettere sulle interconnessioni con il *Teeteto*, tanto più se riflettiamo alla frequenza con cui i numeri compaiono nei versi e nei saggi di Brodskij ma, ancora una volta, questo legame non è espresso nei versi qui considerati.

Possiamo affermare che Brodskij rappresenti un fenomeno particolare e significativo nella cultura russa per il suo essere poeta e per il suo essere filosofo o, per meglio dire, poeta-filosofo. Con il passare degli anni, i suoi versi vanno a costituire in modo sempre più evidente un vero e proprio sistema filosofico, scevro di implicazioni esoteriche, mistiche e religiose; un sistema filosofico appreso e modellizzato dai classici. La poesia diviene il veicolo per il dispiegarsi della dialettica del pensiero filosofico, la poesia è il mezzo per cercare, forse trovare e alla fine dare risposte alle domande fondamentali dell'uomo. La poesia contro la barbarie, se il barbaro è colui che non sa parlare, non sa usare una lingua intelleggibile.

Ancora nel 1977, nel saggio dedicato a Osip Mandel'stam³⁸⁷, Brodskij definisce un'opera d'arte «una corsa verso il traguardo», per cui è questo traguardo che ne determina la forma. L'ultimo verso di una poesia è, dunque, un vero e proprio *limen*, oltre il quale nessun altro verso si può aggiungere; leggere una poesia equivale a partecipare della morte e del poeta e delle sue poesie; ma una poesia vorrebbe sempre sopravvivere al suo autore: «Si potrebbe dire, parafrasando il filosofo, che scrivere poesia è un modo, anch'esso, di esercitarsi a morire»³⁸⁸. Brodskij traccia un parallelo inequivocabile tra l'essere filosofo e l'essere poeta; richiama, senza esplicitarlo ma senza ombra di dubbio, il *Fedone* di Platone nel quale si dice che «Fare filosofia è un esercitarsi al morire e all'essere morti»; vede la poesia

quale surrogato della filosofia, il verso poetico quale alternativa al dialogo filosofico.

Note

³⁷⁰ Cfr. S. Pavan, *Un poeta e la lingua*, cit.

³⁷¹ A. F. Losev, *Istorija antičnoj estetiki* (Storia dell'estetica antica), Iskusstvo, Moskva 1969. Questa conoscenza di Brodskij mi è stata, inoltre, testimoniata sia da Jakov Gordin, sia da Lev Losev.

³⁷² Sono debitrice di questa osservazione alla collega Vassiliki Lambrou.

³⁷³ Parmenide di Elea, *Poema sulla natura*, a cura di Giovanni Cerri, Rizzoli, Milano 1999.

³⁷⁴ Cfr. A. Rančín, *Na píru Mnemožiny*, cit.; M. Kreps, *O poezii Iosifa Brodskogo*, cit.

³⁷⁵ Il lemma russo *pero* (penna) ha un significato duplice: la penna dei volatili, la penna come strumento per scrivere; in questa seconda accezione esso richiama il ruolo del poeta e costituisce, al contempo, una metamorfosi creatasi senza alterare la morfologia del lemma stesso. Il sintagma *s prostym licom* può essere una citazione ironica, che sottolinea i volti semplici, da uomo comune, che riportavano i giornali sovietici dell'epoca per esemplificare il buon cittadino sovietico.

³⁷⁶ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 447-674.

³⁷⁷ Cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, III, v. 14, v. 8; Pausania, *Periegesi*, I, *L'Attica*, v. 41, v. 9; esiste anche una interpretazione che scambia la metamorfosi delle due sorelle, ma la mutilazione fonatoria subita da Filomela avvalora il suo divenire rondine. Anche Tereo viene tramutato in un uccello: l'upupa.

³⁷⁸ Cfr. S. Zambon, *Il silenzio parlante di Filomela*, Università di Siena, Seminari per dottorandi, lezione del 24 giugno 2005.

³⁷⁹ Ai *Four Quartets* di T. S. Eliot Brodskij dedica un riferimento polemico nella poesia in inglese *Sextet* del 1983, autotraduzione con l'aggiunta di una sesta parte scritta direttamente in inglese, della poesia in russo *Kvintet* del 1977.

³⁸⁰ Cfr. Plinio, *Naturalis istoria*, X, v. 2.

³⁸¹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XV, vv. 382-407.

³⁸² Cfr. Dante, *Inferno*, XXIV, vv. 107-111.

³⁸³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, II, v. 590.

³⁸⁴ Cfr. J. Brodsky, *The Child of Civilization*, cit.; in questo saggio Brodskij assimila la poesia di Mandel'stam al canto di un cardellino, con le sue subitanee e imprevedibili spirali e impennate.

³⁸⁵ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, vv. 17-151.

³⁸⁶ Cfr. S. Birkerts (a cura di), *Intervista con Iosif Brodskij*, cit.

³⁸⁷ Cfr. J. Brodsky, *The Child of Civilization*, cit.

³⁸⁸ I. Brodskij, *Il figlio della civiltà*, cit., p. 71.



Kentavry I – IV Epitaph for a Centaur Triton

Il ciclo di poesie dedicate ai Centauri si compone di quattro poesie in lingua russa *Kentavry I – IV* (Centauri I – IV) e di una poesia in lingua inglese *Epitaph for a Centaur* (Epitaffio per un centauro), tutte del 1988³⁸⁹. Questo ciclo è, forse, uno tra i più complessi e difficili da decifrare nel loro intertesto, anche perché le sollecitazioni sono innumerevoli.

Irina Kovalëva ne fornisce una lettura parziale, viziata dal fatto che la studiosa prende in considerazione solo le quattro poesie in russo e trascurava quella in inglese, pur contemporanea. Kovalëva ritiene che il ciclo sia da collegare alla consuetudine di Brodskij di sostituire la cosa inanimata a quella animata, creando una sorta di propria e personale mitologia, basata sulla ‘mitologia’ delle cose. Nel ciclo *Kentavry* questa consuetudine si unisce strettamente al tema della metamorfosi, alla trasformazione del passato in presente. Kovalëva, inoltre, nota che l’immagine del centauro è presente già nei versi del 1964-65 *Poët rožok, čtob dat’ mišen’ kentavru* (Canta il corno e dà il bersaglio al centauro) e nel ciclo *Čast’ reči* del 1975-76; in ambedue i casi, il centauro si presenta quale variante dell’auto-ritratto del poeta³⁹⁰.

Come già detto, è difficile orientarsi nella complessità dell’inter-testo del mito dei Centauri; per iniziare da oggetti veramente concreti: una statua raffigurante un centauro si trova nel parco della residenza imperiale di *Pavlovsk*; altre statue, attribuite a Rastrelli e Basso, si trovano ai lati del famoso *Bol’šoj kaskad* (Grande cascata) a *Petergof*; alla Casa Buonarroti a Firenze si conserva il rilievo in marmo di Michelangelo, che raffigura l’episodio della battaglia dei Centauri con i Lapiti. L’oggetto concreto, la statua e la figura del rilievo marmoreo, si ritrova nella seconda poesia del ciclo: «Тело сторевшей спички, / голая статуя, безлюдная танцплощадка / слишком реальны, слишком стереоскопичны, / потому что им больше не во что превращаться» (Il corpo di un fiammifero consumato, / la statua nuda, la sala da ballo deserta, / sono troppo

reali, troppo stereoscopici, / perché non hanno più in cosa mutarsi). L'assenza di elementi aggiuntivi aumenta il rilievo degli oggetti; l'essere bruciato del tutto, la nudità, la mancanza di persone, rendono le cose ancora più reali, in fin dei conti, ne aumenta la concretezza. L'io del poeta prosegue dicendoci che solo le «плоские вещи» (cose banali) possono divenire qualcosa di diverso, unendosi tra loro e in accordo con il tempo; cose banali sono «вода и рыба» (l'acqua e il pesce) che possono divenire «ихтиозавра» (l'ittiosauro). Le «cose banali» sono, evidentemente, gli elementi fondamentali. Ritorna il tema della creazione del mondo, della nominazione delle cose, così come l'assenza di esseri umani richiama la geometria, Pitagora e numerosi versi di poesie precedenti.

I Centauri, quindi, sono l'icona della metamorfosi, esseri ibridi per eccellenza, uomini sino all'ombelico e cavalli per l'altra metà; discendenti di Issione e di Nefele, la nuvola; eccetto il centauro Chirone, figlio di Filira e di Crono, che la tradizione ci consegna quale maestro di Asclepio e di Achille. L'ibridismo caratteristico dei Centauri li fa sembrare una metamorfosi in corso d'opera, una metamorfosi bloccata in un momento del suo verificarsi; i centauri non sono «l'ittiosauro», ma equivalgono ad esso e alla loro origine stanno «cose banali». Questo ibridismo è ampiamente sottolineato in *Kentavry I*, dove: «Наполовину красавица, наполовину софа́, в просторечьи́ Софа́» (Per metà bellezza, per metà sofá, nella lingua parlata Sófa), la metamorfosi è più facilmente comprensibile, ricordando che «Sófa» è il nome dato alla moglie di Boris Švarcman, fotografo ed editore, grande amico di Brodskij negli Stati Uniti; «чьи́ окна́ отчасти́ лица́» (le cui finestre sono in parte volti); «На две трети́ мужчина́, на одну́ легковая́» (Per due terzi uomo, per uno mezzo di trasporto); «эта́ склонность́ мышцы́ к мебели́» (questa tendenza del muscolo a farsi mobile); «склонность́ к трём четвертя́м, к анфасам» (tendenza ai tre quarti, alle foto di faccia). Le metamorfosi sono tendenti alla realtà o, quanto meno, sono una potenziale realtà, rappresentano tutte le potenziali probabilità; le metamorfosi hanno a che fare con il tempo, mentre per le immagini stereoscopiche: «не существует завтра́» (non esiste domani).

Non a caso, i muscoli sono «спрятавшись в пятый угол» (nascosti nel quinto angolo) a teatro. La presenza del teatro si fa pressante in questi anni, non come testi teatrali, bensì come spazio dove ogni cosa può essere altra e dove il tempo obbedisce a leggi che

non sono quelle recepite dall'uomo³⁹¹. Il «quinto angolo» tornerà, infatti, in *Portret tragedii* del 1991.

L'idea stessa di metamorfosi è chiarita in *Kentavry IV*: «Все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг”» (Tutti trapassano l'uno nell'altro con l'aiuto delle parole “all'improvviso”); «Поводок норовит отличить владельцев от их собак» (Il guinzaglio si sforza di distinguere i padroni dai cani).

I Centauri sono legati al tempo e qui, forse, è ravvisabile un accennare a Crono, padre di Chitone, come dice Esiodo nella *Teogonia*. I testi in cui compaiono i Centauri sono numerosi; senza dubbio, Brodskij ne ha trovato traccia nelle *Metamorfosi*, nell'*Odissea*, nell'*Iliade*, nell'*Eneide*³⁹²; interessante che ancora Ovidio, nei *Fasti*, parla del Centauro divenuto costellazione nel cielo non come del Centauro Chitone, bensì come del Centauro Croto, vissuto sul monte Elicona quale prediletto delle sorellastre, le Muse³⁹³.

Il legame con il tempo è espresso nei primi due versi di *Kentavry II*: «Они выбегают из будущего и, прокричав “напрасно!”, / тотчас в него возвращаются; вы слышите их чечетку» (Scappano fuori dal futuro e, al grido di “invano!”, / subito vi ritornano; potete udire il loro tip tap). «Essi» sono i Centauri, «voi» sono gli uomini, in mezzo sta il poeta; i Centauri vivono già nel futuro, essi vivono anche nel passato, ma non possiedono presente; i primi due versi di *Kentavry III*: «Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным / планом. Развитым торсом и конским крупом» (Mescolanza del passato con il futuro, forgiata nella pietra, / primo piano. Torso sviluppato e dorso di cavallo). Chi può dare il presente a questa mescolanza, se non la grammatica? «Либо – простым грамматическим “был” и “буду” / в настоящем продолженном». (Oppure, semplice “fui” e “sarò” della grammatica / continuato nel presente). L'intertesto con la statua di marmo, di cui si è detto sopra, viene esplicitato: l'idea concretizzata nell'oggetto, resa visibile. Solo l'oggetto si colloca nel tempo presente, l'idea ha un passato e al contempo un futuro o, meglio e ricordando *Ix Parmenida*, non è computabile secondo le nostre umane misure del tempo. Rispetto all'idea e all'oggetto, gli uomini sono un di più, un elemento aggiunto, meri spettatori, componenti dello spazio e schiavi della geometria: «Плюс нас, со стороны, на стульях» (Più noi, a parte, sulle seggiole).

Il legame strettissimo con la statua è ribadito in *Epitaph for a Centaur*, dove il poeta riporta le parole del centauro stesso: «He

said, They meant just a monument, but something went astray: / the womb? The assembly line? The economy?» (Disse – Avevano in mente un monumento, ma qualcosa è andato storto: / il ventre? La linea di assemblaggio? L'economia?); nel creare il Centauro essi, gli dei? i poeti?, volevano creare un monumento, ma qualcosa non è andato come previsto ed è risultato solo un altro essere, né uomo né animale o, mezzo uomo e mezzo animale, una sorta di foto che ferma il momento della metamorfosi. La metamorfosi è probabilità: «he was left as it is, presumably to portray / Intransigence, Incompatibility – that sort of things which proves / not so much one's uniqueness or virtue, but probability» (fu lasciato com'era, si presume per raffigurare / Intransigenza, Incompatibilità, quelle cose che provano / non tanto unicità o virtù, ma probabilità). Perché muore un Centauro? Perché la sua parte animale ha una durata nel tempo inferiore a quella umana: «And he died fairly young – because his animal part / turned out to be less durable than his humanity» (È morto abbastanza giovane, la sua parte animale / è risultata meno duratura della sua umanità). È ravvisabile l'intertesto con il mito di Chirone, che ottiene di morire per non dover sopportare in eterno il dolore della ferita provocata dalla freccia di Eracle.

Kentavry III si chiude con versi il cui intertesto è biblico: «мы все одинаковы и страшны насадке, / повторяющей средствами нашей эры / шестикрылую помесь веры и стратосферы» (siamo tutti uguali e spaventosi per la chioccia, / che ripete con i mezzi della nostra era / l'esa-alata mescolanza di fede e stratosfera). Gli esseri dalle sei ali sono i Serafini, arcangeli che appartengono all'ottavo dei nove cori angelici, la più alta delle gerarchie angeliche, che nel Libro del Profeta Isaia vengono detti avere sei ali: con due si coprono il volto, con due si coprono i piedi, con due volano³⁹⁴. I Serafini sono, ovviamente, anche nella *Divina Commedia*: nel *Paradiso* essi sono una delle intelligenze motrici, sono la prima delle nove gerarchie angeliche, come i più vicini a Dio muovono il Primo Mobile³⁹⁵.

L'immagine della chioccia è giustificata dal paragone con cui, nel verso precedente, il poeta assimila gli uomini di fronte alla vita eterna a uova in una rete. Possiamo anche sottolineare che il nome *Serafim* (Serafino) e l'aggettivo *serafimskij* (serafico) compaiono anche negli scritti in prosa di Brodskij, di frequente con valore ironico e riferiti a uomini e comportamenti del KGB³⁹⁶.

Alcuni anni dopo, nel 1994, Brodskij scriverà la lunga poesia *Triton* (Tritone) che presenta una intertestualità marcata con *Kentavry*

I. In quest'ultima leggiamo: «В каждом бедре с пелёнок / сидит эта склонность мышцы к мебели, к выкрутасам / красного дерева, к шкафу, у чьих филёнок, / в свою очередь, склонность к трём четвертям, к анфасам / с отпечатками пальцев» (In ogni coscia dall'infanzia / è racchiusa la tendenza del muscolo ai mobili, alle tortuosità / del mogano, allo scaffale, i cui spigoli, / a loro volta, tendono ai tre quarti, alle foto di faccia, / con le impronte delle dita). In *Triton*: «Тем более если три / четверти. Для волны / суша – лишь эпизод, / а для рыбы внутри – хуже глухой стены: / тот свет, кислород, азот. // При расшифровке “вода”, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / “бесконечность-о-да”; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас» (Tanto più, se tre / quarti. Per l'onda è / la terraferma solo un episodio, / ma per il pesce che è dentro / peggio di un muro cieco sono / la luce, l'ossigeno, l'azoto. // Ad una decrittazione, “acqua”, / svelata la propria sostanza, / darà di profilo o di faccia / “l'infinito-o-sì”; / cioè, che il mondo non / è affatto creato per noi).

Torna l'immagine del «muscolo», della sua propensione a divenire 'cosa', torna il ricorrente, costante tema della metamorfosi. Torna l'immagine di cose e esseri presentati di profilo oppure di faccia, che mutano con il mutare della prospettiva. Torna l'elemento liquido, che è l'unico in grado di svelare ciò che è alla base della metamorfosi: l'infinito. Per fare questo, il poeta si avvale di un'altra ipostasi di metamorfosi: il tritone, metà uomo e metà pesce. Il centauro è il segno della metamorfosi in terra, il tritone della metamorfosi in acqua. Una volta ancora, la mitologia greca fornisce a Brodskij l'immagine e, soprattutto, il nome dell'immagine.

Tritone, figlio di Poseidone e Anfitrite, interviene nelle vicende di Enea e nella spedizione degli Argonauti. Quando costoro giungono al lago Tritonio, in Libia, Tritone dona a Eufemo, compagno di Giasone, una zolla di terra, essa rappresenta il benvenuto per i suoi discendenti in quella terra. La zolla, buttata in acqua, genera l'isola di Tera. Ovidio lo raffigura mentre soffia nella conchiglia cava e le acque obbediscono a questo suono³⁹⁷. Questa capacità di soffiare nella conchiglia cava e con ciò di calmare oppure agitare le onde viene ripresa da Virgilio, nel canto VI dell'*Eneide*, quando descrive la morte di Miseno che osa competere in questa abilità con il semidio³⁹⁸. Ovidio riprende questa abilità di Tritone di calmare le acque nel Libro VII delle *Eroidi*, narmando del desiderio di Enea di lasciare Cartagine e la regina Didone, alla cui vicenda Brodskij ha dedicato una poesia.

Si potrebbe anche ricordare che ancora Ovidio accosta Tritone agli Iperborei e alle donne Scite, il che rimanda alla presenza di questi luoghi nella poetica brodskiana, di cui si è già detto:

Esse viros fama est in Hyperborea Pallene,
qui soleant levibus velari corpora plumis,
cum Tritoniacam noviens subire paludem;
haud equidem credo: sparsae quoque membra venenis
exercere artes Scythides memorantur easdem.

Corre voce che a Pallene, nel paese degli Iperborei, la gente si ritrovi col corpo velato di leggere piume, se nove volte s'immerge nella palude di Tritone. Io però non ci credo. Si racconta che anche le donne di Scizia ottengano lo stesso effetto ungendosi con liquidi incantati.

È questo un altro esempio, dopo quello di Galatea, di un tratto caratterizzante gli ultimi anni di Brodskij, quando i versi sono in larga misura una sorta di compendio, una fittissima rete di rimandi e citazioni di quanto già scritto. La poesia *Triton*, in questo caso, non è forse un intertesto molto forte con la cultura classica ma rappresenta, senza dubbio, una ricezione e ripetizione di quanto già creato, messe in essere per il tramite di una creatura mitologica. Iconograficamente, piace pensare che Brodskij possa in qualche modo essere stato influenzato dalla famosa Fontana del Tritone del Bernini. È molto più probabile che Brodskij ricordi invece i famosi versi del *Mednyj vsadnik* di Puškin:

И вспыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружён.

E Petropoli galleggì come un tritone,
affondato nell'acqua fino alla cintola³⁹⁹.

Il ciclo sui Centauri, qui preso in esame presenta inoltre un intertesto con la Geometria di estremo significato: in *Kentranj I*, dove i «muscoli» sono «спрятавшись в пятый угол» (nascosti nel quinto angolo) del teatro; in *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia) del 1991, dove «Подмышку и нечистоты / помножить на сумму пятых углов и на их кивоты» (Il sudore e l'impurità / moltiplicarli per la somma dei quinti angoli e per le loro icone). La prima osservazio-

ne è che il sintagma «quinto angolo» è legato al teatro; ma questo ancora non spiega cosa significhi. La seconda osservazione è che l'aggettivo «quinto» viene legato al termine «киво́т» che indica una sorta di bacheca dove venivano messe le icone, spesso per poterle trasportare e, quindi, l'angolo in questione sarebbe il *krasnyj ugol*, cioè l'angolo dove stava tradizionalmente appesa l'icona protettrice della casa; questa ipotesi carica l'angolo di un forte significato non solo e non tanto religioso, quanto metafisico.

Il «quinto angolo» nasconde, però, anche un intertesto autobiografico, di cui si dirà nell'analizzare *Portret tragedii*.

«Quinto angolo» non può essere sbrigativamente liquidato come qualcosa che non esiste, sottende invece un intertesto molto complesso. Esso può rimandare al famoso 'quinto postulato' di Euclide, non un vero asserto, poiché nella struttura della formulazione che vede la seconda parte iniziare con «se» è implicita la dimostrabilità del teorema. Questo postulato implica che qualcosa si verifichi in regioni all'infinito dello spazio, mentre ciò che deve essere vero all'infinito dello spazio è di per sé fisicamente dubbio. Se valido questo intertesto, abbiamo un «quinto angolo» con valore di 'infinito', di spazio irraggiungibile e forse umanamente inimmaginabile; soprattutto, abbiamo un legame con la poesia *K Uranii* e con i sistemi geometrici non euclidei; la geometria euclidea, infatti, concorda con l'esperienza ordinaria e quindi con una verità relativa, non con una verità assoluta. Esiste la possibilità di scarto, delle probabilità. Il «quinto angolo», però, rimanda anche al pentagramma. Il pentagramma rappresenta il Pentateuco, i cinque Libri della Bibbia; anticamente, ad ogni angolo corrispondeva uno degli elementi metafisici: terra, fuoco, acqua, aria e, appunto il quinto al vertice superiore, il Tutto. I seguaci di Pitagora, e questo ci riporta nuovamente a *K Uranii*, lo chiamavano *Pentalpha*, perché risulta composto da cinque A intrecciate; esso era, quindi, l'unità nella molteplicità. In un caso e nell'altro, siamo condotti a quella che può a buon ragione essere definita 'la categoria della metamorfosi'. Con questo non si vuole asserire che Brodskij sia un seguace di teorie esoteriche o comunque illogiche; Brodskij, molto più semplicemente, è conscio della inadeguatezza della logica. Infine, non va dimenticato che buona parte del Libro XV delle *Metamorfosi* di Ovidio è dedicata a Pitagora⁴⁰⁰.

Note

³⁸⁹ L'immagine del centauro compare anche nella poesia *Poët rožok, čtoby dat' mišen' kentavru* (Canta il corno e dà il bersaglio al centauro) del 1964-65 e nel poema *Polden' v komnate* (Mezzogiorno nella stanza), datato 1974-75; questa datazione compare nella raccolta *Uranija*, autorizzata dal poeta, mentre nella *Sočinenija* compare la datazione 1978. Gli studiosi si augurano che possa al più presto venire pubblicata la biografia di Iosif Brodskij scritta da Lev Losev, in modo da vedere risolti i dubbi di datazione e titolazione.

³⁹⁰ Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemoziny*, in *Kentavry*, cit., pp. 56-57; l'uso delle immagini degli oggetti è ampiamente analizzato nella monografia di V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A Poet for Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, capp. 3, 4.

³⁹¹ Nel 1994 Brodskij compone la poesia *Iz' Al'berta Èjnstejna* (Secondo Albert Einstein) e nel poema *Kolybel'naja Treskogo Misa* (Ninna nanna di Cape Cod) del 1975 c'è il verso: «s lobačevskoj summoj čužich uglov» (con la somma di Lobačevskij degli altri angoli).

³⁹² Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, II, v. 636; IX, v. 191; XII, vv. 219-541; Omero, *Odissea*, XXI; Omero, *Iliade*, II; Virgilio, *Eneide*, VIII.

³⁹³ Cfr. Ovidio, *Fasti*, V, vv. 380 sgg.

³⁹⁴ Cfr. Isaia, 6, vv. 2-6.

³⁹⁵ Cfr. Dante, *Paradiso*, Canti XXVII-XIX.

³⁹⁶ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit.

³⁹⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 330-347.

³⁹⁸ Virgilio, *Eneide*, VI, vv. 156-174.

³⁹⁹ A. S. Puškin, *Il cavaliere di bronzo*, in *Tutte le opere poetiche*, trad. it. di E. Lo Gatto, Mursia, Milano 1959, p. 332.

⁴⁰⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, vv. 60-478.

Vertumn

Il lungo poema in sedici parti *Vertumn* (Vertumno) porta la dedica: «памяти Джанни Буттафавы» (alla memoria di Gianni Buttafava) ed è datato con precisione: «Декабрь 1990 Милан» (Dicembre 1990, Milano). Nessun dubbio, quindi, sul fatto che Brodskij sovrapponga la figura del dio Vertumno all'amico Giovanni Buttafava: traduttore dal russo, critico letterario e soprattutto cinematografico, persino attore in alcuni film di Nanni Moretti, soprattutto amico di Iosif Brodskij. Di questa amicizia ci ha dato una testimonianza diretta Fausto Malcovati, che a sua volta ha conosciuto tutti e due, ha collaborato con Buttafava e ha tradotto Brodskij⁴⁰¹.

Buttafava muore il 10 luglio 1990, Brodskij compone per lui il poema solo pochi mesi dopo, ancora sotto l'impressione di questa morte repentina e precoce anche se, come sottolinea anche Malcovati citando lo stesso Buttafava:

L'opera poetica di Iosif Brodskij [...] si sviluppa [...] come una serie di incontri e di scontri con materiali offerti nei modi più spontanei o artificiali alla sua capacità di elaborazione lirica dal contesto storico e culturale. Ed è una vicenda di rinunce e di sforzi culturali, di dolore, anche, nel rigetto delle tentazioni più facili. [...] Anche dopo l'esilio, quando sembra per un momento aprirsi a toni quasi pubblicitari (rari peraltro), la sua linea è individuale, ferma, implacabilmente coerente con l'esercizio letterario fino a quel punto condotto. Il poeta «è un viaggiatore solitario», confessa. La battaglia con i materiali biografici è la più intransigente e la più vittoriosa di Brodskij⁴⁰².

La lezione che si trae da queste parole di Buttafava è una affermazione dell'*otstranenie* (l'estraniarsi, l'allontanarsi, il farsi da parte), della necessità di estraniarsi dal proprio vissuto personale che ogni poeta deve mettere in atto ed è di conforto nella cautela con cui il critico (se mai è giusto utilizzare questa parola per questa poesia) deve e può avvicinare i versi di Brodskij alla sua personale biografia.

Ciò nonostante, al *Letnij sad* di Pietroburgo si trovano sia la statua di Vertumno che quella di Pomona, ambedue settecentesche

e opera di Francesco Cabianca. Esse sono poste, ovviamente, vicine l'una all'altra. Pomona è nuda, a parte un drappeggio sul basso ventre; il braccio sinistro, piegato, poggia su un tronco con un tralcio di vite; accanto alla gamba destra, lievemente arretrata, ci sono alcune mele. Vertumno pure è nudo con un drappeggio sul basso ventre; il braccio destro poggia su un tronco, mentre il sinistro va ad incrociarsi su di esso e la mano sinistra sorregge dell'uva e delle mele; accanto alla gamba sinistra, lievemente arretrata, ci sono dei fiori, una zucca e una carota; sul capo porta una ghirlanda composta di frutta e fiori. È evidente la specularità delle due statue, dove i personaggi mitologici sono raffigurati prima della metamorfosi di Vertumno. Mentre della divinità maschile non risultano altre statue nella città, Pomona si ritrova accanto a Flora sulla facciata del *Malyj Ėrmitaž* (Piccolo Ermitage).

Vertumno e Pomona sono citati anche nella pièce *Mramor* e l'intertesto con le statue che li rappresentano non è passato inosservato⁴⁰³. Prochorova scrive che, guardando alle statue di Vertumno e Pomona al *Letnij sad*, si vede all'orizzonte la cupola della Moschea di Pietroburgo e, quindi, si vede l'Oriente, di cui essa risulta oggetto/architettura metonimico. Pur ammettendo la presenza sullo sfondo dell'edificio della Moschea, è più importante e significativo sottolineare, invece, come esse si trovino vicinissime alla recinzione del giardino, ad un *limen* da oltrepassare, verso la parte che confina con la *Naberežnaja Kutuzova* (Lungofiume Kutuzov) e la *Ploščad' Suvorova* (Piazza Suvorov); in lontananza l'occhio incontra il *Trojckij most* (Ponte della Trinità) e l'inizio della *Petrogradskaja storona* (Parte di Pietrogrado), che innumerevoli legami uniscono alla cultura dell'inizio del '900 e al recupero del classicismo operato dall'acmeismo.

Per restare nel campo dell'iconografia, Brodskij deve aver visto anche l'affresco del Pontormo alla villa di Poggio a Caiano vicino a Firenze; il famoso ritratto di Arcimboldi a Stoccolma, che ritrae Rodolfo II come il dio Vertumno; forse il quadro di Van Dick a Genova; quasi sicuramente il gruppo scultoreo in marmo di Giovanni Bonazza nel giardino di Villa Pisani a Strà, vicino a Venezia.

Sembra che le origini del dio Vertumno siano etrusche, anche se esso ci viene tramandato soprattutto dalla cultura dell'antica Roma. Il nome *Vertumnus* ha un etimo molto chiaro, che ne spiega la caratteristica e la funzione. *Vertere* in latino ha anche il senso figurato di mutarsi, trasformarsi e Vertumno aveva il dono di mutare se stesso in qualunque cosa, di trasformare se stesso in qualunque

persona. Plauto, nel prologo alla commedia *Anfitrione* usa la parola *versipellis* per indicare colui che è in grado di cambiare appunto pelle, il cambiapelle e, in senso figurato, per indicare colui che è astuto. La presenza della componente metamorfica e mimetica è più che evidente. Per questa sua capacità, Vertumno presiedeva al cambio delle stagioni, affiancato da Pomona che presiedeva alla maturazione dei frutti e alla cultura degli orti e dei giardini, *pōmum* in latino significa frutto e anche albero da frutto.

Per altro, poiché il verbo latino *vertere* può significare anche tradurre da una lingua all'altra, forse Brodskij ha voluto alludere alle doti di traduttore di Buttafava, che egli ben conosceva, anche per ragioni personali. Malcovati elenca le traduzioni che Buttafava ha fatto di poesie di Brodskij sin dal 1964-65 per farle conoscere ai lettori italiani, nonché il lavoro che in tal senso tutti e due hanno svolto assieme nel maggio del 1978⁴⁰⁴, quando Buttafava si reca a New York.

Brodskij ammira la civiltà dalla quale proviene Buttafava e di lui ammira la generosità intellettuale: «“Римское божество” – / гласила выцветшая табличка, / и для меня ты был богом, поскольку ты знал о прошлом / больше, чем нежели я (будущее меня / в те годы мало интересовало)» [“Divinità romana” / diceva una targhetta scolorita, / e per me eri un dio perché sapevi del passato / più di me (il futuro in quegli anni / non mi interessava molto)]⁴⁰⁵. In tal senso, i due versi che concludono la parte II: «“Пойдём”, – произнёс ты, тронув меня за локоть. – / “Пойдём; покажу тебе местность, где я родился и вырос”» (“Andiamo” dicesti sfiorandomi il gomito. / “Ti mostrerò il luogo dove sono nato e cresciuto”). Hanno un intertesto che rimanda agli avvenimenti della biografia di ambedue, quando Brodskij è già in esilio e viene in Italia e, al contempo, hanno un significato metaforico: ti mostrerò il luogo dove io, quale somma della civiltà che mi ha originato, ho attinto questa civiltà.

La parte III del poema indica con estrema evidenza l'intertestato letterario: «Язык оказался смесью / вечнозелёного шелеста с лепетом вечносинних / волн – и настолько стремительным, что в течение разговора / ты несколько раз превратился у меня на глазах в неё. / “Кто она?” – я спросил после, когда мы вышли. / “Она?” – ты пожал плечами. – “Никто. Для тебя – богиня”» / (La lingua risultò un miscuglio / di fruscio sempreverde e balbettio di onde / sempreazzurre – e a tal punto impetuosa che mentre

parlavate / ai miei occhi ti mutasti alcune volte in quella vecchia.
/ “Chi è?” ti chiesi dopo. Quando uscimmo. “Lei?” / ti stringesti
nelle spalle. “Nessuno. Per te una dea”).

Il primo intertesto che viene alla mente è, ovviamente, quello
ovidiano; nelle *Metamorfosi*, dove Vertumno assume sembianze di-
verse per avvicinare Pomona e farsi amare da lei⁴⁰⁶:

O quotiens habitu duri messoris aristas
corbe tulit verique fuit messoris imago!

Oh, quante volte camuffato da robusto mietitore portò spighe
in una cesta, e del mietitore era il vero ritratto!

falce data, frondator erat vitisque putator;
induerat scalas, lecturum poma putares;
miles erat gladio, piscator harundine sumpta;
denique per multas aditum sibi saepe figuras
repperit, ut caperet spectatae gaudia formae.

con una falce in mano era un colono che sfronda e pota le viti;
con una scala in spalla pensavi che andasse a cogliere frutta;
con la spada era un soldato, presa la canna un pescatore;
insomma sotto gli aspetti più diversi trovava sempre il modo
di godersi lo spettacolo della bellezza delle forme.

Le forme da godere sono quelle di Pomona, che lo respinge come
respinge tutti i maschi; Vertumno dà prova della sua abilità di
trasformarsi per amore. Forse, più e oltre che di metamorfosi,
sarebbe in questi casi opportuno parlare di mimesi. Subito dopo,
Ovidio prosegue:

Ille etiam picta redimitus tempora mitra,
innitens baculo, positus per tempora canis,
adsimulavit anum cultosque intravit in hortos,
pomaque mirata est. «Tanto» que «potentior!» inquit.

Un giorno poi, avvolto il capo in una cuffia colorata
e imbiancatis i capelli sulle tempie, appoggiandosi a un bastone,
si camuffò da vecchia, penetrò nelle sue piantagioni e ammi-
randone i frutti, esclamò: «Quanto sei brava!».

La vecchia perora la causa di se stessa, cioè di Vertumno e per convincere Pomona narra anche di un'altra metamorfosi, questa sì definitiva, quella di Anassàrete in statua di pietra, dura come il suo cuore. Torna, quindi, il motivo della statua e, soprattutto, esiste una lampante equivalenza tra l'«anus» di Ovidio e la «starucha» di Brodskij.

In questi anni, le figure mitologiche quali icone della metamorfosi sono frequenti nelle poesie di Brodskij: i *Centauro* nel 1988, *Vertumno* nel 1991 e il *Tritone* nel 1994; la particolare caratteristica del loro uso è data in questi anni più da questa valenza prevalentemente iconografica, che non dall'istanza narrativa. Vertumno-Buttafava parla in prima persona e dichiara chi egli sia: «Не удивляйся: моя специальность – метаморфозы. / На кого я взгляну – станю вятся тотчас мною. / Тебе это на руку. Всѣ-таки за границей» (Non stupirti: la mia specialità sono le metamorfosi. / Appena guardo qualcuno, quello diventa me. A te fa comodo. Sei pur sempre in un paese straniero). Parole di Vertumno che fanno riflettere: il Vertumno ovidiano assume le sembianze di altri, il Vertumno brodskiano dichiara esplicitamente che sono gli altri a divenire lui, se solo li guarda. E a divenire lui è il poeta stesso, nella parte VII: «И я водворился в мире, в котором твой жест и слово / были непререкаемы. Мимикрия, подражанье / расценивались как лояльность. Я овладел искусством / сливаться с ландшафтом, как с мебелью или поторой / (что сказалоь с годами на качестве гардероба)» [E mi insediai nel mondo in cui il tuo gesto e la tua parola / erano inconfutabili. Mimetismo e imitazione / erano tenuti in conto di lealtà. Mi impadronii dell'arte / di fondermi con il paesaggio come con i mobili o una tenda / (cosa che col tempo ha influito sulla qualità del mio guardaroba)].

Vertumno che presiede al cambio delle stagioni è legato al tempo e il progressivo annullarsi di una vera e marcata alternanza di esse, quello stravolgimento del clima di cui tanto si parla, è un fatto positivo, determinato dalla divinità perché: «“Чем банальнее климат”, – как ты заметил, - / “тем будущее быстрее становится настоящим”» (“Più è banale il clima”, come osservasti tu una volta / “più in fretta il futuro diventa presente”). Con evidente autoreferenzialità: il futuro ha inizio con la morte di un uomo, tanto più ciò è vero se muore un dio, il quale lascia che il dialogo venga continuato da chi rimane, erede di: «Эти метаморфозы, / теперь оставшиеся без присмотра, / продолжаютя по инерции.

Другие предметы, впрочем, / затвердевают в том качестве, в котором ты их оставил, / отчего они больше не по карману / никому» (Queste metamorfosi / rimaste adesso senza sorveglianza / si perpetuano per inerzia. Altri oggetti, del resto, / si apprendono così come tu li hai lasciati, / di modo che non sono più alla portata / di nessuno).

Le statue di Pietroburgo, la geografia di Pietroburgo, i quadri e gli affreschi, le personali biografie, Ovidio, forse anche le *Satire* di Orazio, sono intertesti presenti, ai quali va aggiunto Properzio. I primi sono i più evidenti, ma Properzio non va tralasciato, visto anche il debito che Ovidio stesso ha nei suoi confronti. Di Properzio nella poetica di Brodskij si è già detto; si è analizzato quanto egli dice del poeta latino nel saggio *Letter to Horace*; l'intertesto con il poema *Vertumn* è duplice. È all'elegia di Properzio⁴⁰⁷ che dobbiamo soprattutto le notizie sulla statua bronzea di Vertumno al Foro Romano, e questo si riallaccia al motivo della statua. Molto più significativo che Brodskij stesso, nella già citata intervista *La casa Italia* parli in questo modo di Giovanni Buttafava:

Parlare con lui era come spettegolare sulla civiltà. Properzio, Ovidio, Orazio, Sassetta, Petrarca, Machiavelli, Donizetti, Piero della Francesca, Bellini, Manzoni, Ungaretti, Saba, sant'Agostino, Sbarbaro, Leopardi, Boccioni, Severini, De Chirico, Tomasi di Lampedusa, Ariosto, Aretino, Giambattista Marino, Giotto, Pasolini, D'Annunzio. Lui li conosceva tutti e per questo tutti lo conoscevano: ne era la loro somma. Per me, selvaggio, non vi era al mondo piacere più grande che discorrere con lui, senza contare poi le sue traduzioni delle mie poesie in italiano.

Buttafava, quale Vertumno, è la somma di tutti i rappresentanti della sua cultura di origine, può diventare loro perché li conosce e, soprattutto, perché anche loro lo conoscono.

Note

⁴⁰¹ A Fausto Malcovati si deve la traduzione in italiano della pièce *Mramor*. I. Brodskij, *Marmi*, Adelphi, Milano 1995.

⁴⁰² F. Malcovati, *Gianni, il dio Vertumno*, in S. Pescatori, A. Niero (a cura di), *Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture*, cit., pp. 17-26.

⁴⁰³ Cfr. È. V. Prochorova, *Pis'ma russkogo putešestvennika. Geografija v tekstach Iosifa Brodskogo* (Lettere di un viaggiatore russo. La geografia nei testi di Iosif Brodskij), in "Filosofskij vek. Al'manach", 10, 1999, pp. 178-91.

⁴⁰⁴ Cfr. F. Malcovati, *Gianni, il dio Vertumno*, cit., pp. 22-23.

⁴⁰⁵ I. Brodskij, *Vertumn*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, t. IV, cit., pp. 82-90; *Vertumno*, in *Poesie italiane*, trad. it. di S. Vitale, cit., pp. 88-104. Della propria ammirazione per Buttafava Brodskij parla apertamente nell'intervista a R. Cirio, *La casa Italia*, "L'Espresso", 17 marzo 1991, pp. 92-98.

⁴⁰⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, vv. 622-771.

⁴⁰⁷ Cfr. Propertio, *Elegie*, IV, v. 2.



Podražanie Goraciju Aere perennius

Podražanie Goraciju (Ad imitazione di Orazio) è un'ode del 1993, del 1995 è *Aere perennius*; a quegli anni si può datare anche la traduzione *Goracijskaja oda na vozvrašćenie Kromvelja iz Irlandii* (Ode oraziana per il ritorno di Cromwell dall'Irlanda) dall'originale inglese di Andrew Marvell *The boratian ode upon Cromwell's return from Ireland*; il saggio in lingua inglese *Letter to Horace* è pure del 1995.

Ad un primo giudizio, questi ultimi anni di Brodskij appaiono fortemente e indiscutibilmente segnati da Orazio. L'intertesto generale non può essere negato; a Brodskij interessa Orazio autore dell'*Ars poetica* e dei *Carmina* dalla frequente impostazione allocutiva; ammira di Orazio l'abilità di contaminare categorie liriche diverse in un medesimo componimento; lo sente vicino nell'importanza attribuita al motivo della vocazione poetica; ne condivide la perfezione dello stile: la raffinatezza, il rifuggire dalla ridondanza, il lessico asciutto tanto da sembrare talvolta prosastico, la cautela nell'utilizzo degli strumenti della retorica. Nel saggio Brodskij scrive chiaramente che Ovidio, in fatto di immaginazione, era superiore ad Orazio, il quale primeggiava invece nella metrica e questo soprattutto nei *Carmina*; *Epodi*, *Epistole*, *Satire* e anche l'*Ars poetica* sono quasi sempre distici, «solo onesti esametri», «Somiglierà a una qualsiasi pagina di poesia latina. Somiglierà – se proprio devo usare questa parola odiosa – a un testo», «Perché è solo nei *Carmina* che ti sbizzarrisci con la metrica, caro Flacco»⁴⁰⁸. È soprattutto la varietà di metri dei *Carmina*, e non i singoli temi e motivi, che vedono Brodskij debitore di Orazio; se Orazio era debitore degli amati greci, Brodskij si sente debitore di Orazio in tal senso:

In un modo o nell'altro ho sempre fatto capo a te, specialmente quando uso i trimetri giambici. E ora continuo,aggiungendoci una lettera. Chi sa, forse riuscirò a chiamarti accanto a me, forse potresti materializzarti, alla fine, più di quanto tu abbia già fatto nei miei versi. Per quello che ne so, i logaedi dattilici funzionano meglio delle sedute spiritiche d'altri tempi. [...] Una volta che il ritmo di un classico entra

nel sistema mentale, anche il suo spirito si fa strada. E tu sei un classico, Flacco, mi sembra, in più di un senso; e già questo complica le cose non poco⁴⁰⁹.

Se Brodskij ammette di essere entrato nello spirito stesso di Orazio per il tramite della metrica, gli rimprovera per converso la povertà di immaginazione; perché è questa povertà di immaginazione che apre la strada al rifiuto dei miti, della pluralità di idee, del dialogo che ci obbliga al confronto, al rifiuto del dubbio in nome del desiderio di un qualcosa di più coerente e umanamente accettabile. Viceversa, Brodskij ammira l'immaginazione libera, oltre ogni limite, di Ovidio; il difetto di equilibrio e di sistema di Ovidio; il suo non lasciarsi frenare né da scoperte né da dottrine religiose e filosofiche; solamente la monotonia del metro, soprattutto del distico elegiaco, ha potuto essere di freno all'immaginazione ovidiana. Orazio e Ovidio assieme, la mescolanza dell'uno con l'altro, il poeta in realtà non esistito, è il modello ideale. Dovendo scegliere? Non è possibile, e forse è questa unione ideale che Brodskij persegue, in modo sempre più consapevole con il passare del tempo.

Podražanje Goraciju sembra, quindi, voler condensare all'interno dei trimetri giambici la ricchezza di immaginazione del poeta; le cose e i luoghi coagulano in sé le forme metamorfiche che le hanno precedute, le voci degli altri poeti. Già il primo verso è denso di intertestualità: «Лети по воле волн, кораблю» (Vola al volere dell'onde, navicella).

Vengono subito alla mente Dante:

Ahi, serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!⁴¹⁰

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vassel ch'ad ogni vento
Per mare andasse al voler vostro e mio;⁴¹¹

Il *Canzoniere* di Petrarca:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla e Cariddi; et al governo

siede il signore, anzi 'l nimico mio;
 a ciascun remo un penser pronto e rio
 che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
 la vela rompe un vento umido, eterno,
 di sospir, di speranze, e di desio;
 pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
 bagna e rallenta le già stanche sarte,
 che son d'error con ignoranza attorto.
 Celansi i duo mei dolci usati segni;
 morta fra l'onde è la ragion e l'arte,
 tal ch'?' ncomincio a desperar del porto⁴¹².

La poesia *Post aetatem nostram* con la disamina dell'immagine della nave già effettuata; la nave nella poesia *La città* di Kavafis.

La metafora della nave condiziona l'intero sistema di immagini di questa poesia ed è strettamente collegata a quelle della tempesta che pure, a sua volta, deve guardarsi dalla pallottola errante che può colpire chiunque della terza strofe di *Podražanie Goracijju*: «Лети кораблик, не бойся бури. / Нейстовой, но бесцельней пули, / она и сама не знает, в ту ли / сторону ей // кинуться, или в эту. Или / в третью. Их вообще четыре» (Vola, navicella, non temere la tempesta, / la pallottola violenta, ma inutile. / Lei stessa non sa dove scagliarsi, / se da questa o da quella parte. / O da una terza. Ce ne sono quattro); in questo caso l'intertesto autoreferenziale è con il saggio *Profile of Clio* (Profilo di Clio) del 1991.

L'«Iperborea» che appare nella quarta strofe: «Ты в этом смысле почти в квартире; / владелец – Гиперборей» (In questo senso, sei quasi a casa; / la padrona è Iperborea) è già stata esaminata, sia nel suo intertesto storico sia in quello dichiaratamente autobiografico.

Il bambinello che l'io poetico ha avuto «с туземкой» (con l'indigena) della sesta strofe è legato al personaggio di Telemaco, con tutto ciò che questo implica: «письма, обвязанные тесёмкой, / вам продаёт, изумляя синькой / взора, прижитое с туземкой / ласковое дитя» (le lettere, legate da un cordoncino, / venderà a voi, meravigliandovi con il turchino / dello sguardo, il dolce fanciullo / avuto dall'indigena). Il verbo «прижить» significa, in russo, avere un figlio fuori del matrimonio ed è generalmente riferito alla donna; il verbo stesso, quindi, indica e Marina Basmanova e il figlio Andrej. In questi versi serpeggia anche una sottile vena di ironia, il definitivo distacco dal precedente dolore, poiché nel 1993 Brodskij

è felicemente sposato con Maria Sozzani, dalla quale ha avuto la figlia Anna.

L'invito che l'io poetico rivolge all'amico nella settima strofe è un invito che fa riflettere: «Не верь, дружок, путеводным звёздам, / схожим вообще с офицерским съездом» (Non credere, amico mio, alle stelle che ti indicano il cammino, / esse sono simili a un consesso di ufficiali). L'io del poeta invita l'amico a non credere a un cammino già tracciato, indicato e apparentemente certo; esso è la mancanza di immaginazione che apre le porte alla diminuzione di libertà.

Questo conduce all'immagine dell'onda, presente già nel verso di apertura, e che domina nelle tre strofe finali. Le onde sono democratiche, uguali per tutto e tutti, affatto diverse dalla pallottola errante: «Верь только подлинной постоянной / демократии волн» (Credi solo alla vera e immutabile / democrazia delle onde); l'immagine dell'onda ci ricollega alle poesie precedenti di Brodskij e nella strofe seguente serve a ribadire la messa in dubbio della geometria euclidea, riassunta nella sineddoche: «Другие – чтоб насолить Эвклиду» [Altre (si allontanano) per dare noia a Euclide]; al contempo, le onde che si allontanano si debbono ricollegare all'immagine dell'orizzonte, di un limite acqueo che apre le porte ad un mondo diverso e coesistente, un mondo metafisico. L'ultima strofe, dove l'io poetico invita la navicella a volare sulle onde per diventare essa stessa parte del mare-acqua, si riallaccia alla prima con un movimento bustrofedico.

L'immagine delle onde è, inoltre, un ulteriore probabile intertesto oraziano, nel *Carpe diem*:

seu plures hiemes, seu tributis Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare Thyrrhenum

se molti inverni Giove ancor ti conceda
o ultimo questo che contro gli scogli fiacca le onde del
mare Tirreno⁴¹³

Il tempo è collegato alle onde, e alle onde è collegata la vita. In Orazio l'invito a godere è unito e motivato dalla consapevolezza della momentaneità della vita dell'uomo, non la banalità del piacere, ma la coscienza dell'ineluttabilità del destino. Brodskij, in questo caso, non soverte affatto il significato dell'immagine, ma la rende più complessa, carica di innumerevoli echi e rimandi⁴¹⁴.

È del 1995 la poesia *Aere perennius*, il cui titolo è la seconda parte del primo verso dell'*Exegi monumentum* di Orazio⁴¹⁵. Orazio, con questo famosissimo *carmen*, ha voluto asserire l'immortalità dei suoi versi in contrasto con la mortalità dell'uomo e la fugacità della vita. Il poeta è immortale, poiché i suoi versi, ciò che egli ha composto sono immortali:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.

Ho portato a termine un monumento più
duraturo del bronzo, più alto della regale mole
delle piramidi, che non la pioggia che corrode,
non il vento aquilonare che non è padrone di sé possono
diroccare o l'infinita serie degli anni e
la fuga delle stagioni.

L'eternità del monumento Orazio la spiega con chiarezza:

Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex umili potens,
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos.

Si dirà di me che, là dove l'Ofanto
violento strepita e dove Dauno regnò povero
d'acque su popoli agresti, da umile divenuto
potente, per primo ho trasferito la lirica eolica ai ritmi italici.

Orazio conclude invocando la musa Melpomene, affinché gli cinga il capo con 'l'alloro delfico'. Orazio è consapevole della tradizione poetica dalla quale discende, ma è altrettanto consapevole dell'assoluta originalità di quanto egli ha composto; consapevole della *imitatio* e con orgoglio consapevole del proprio contributo all'ars poetica italica.

L'*imitatio* oraziana pertiene anche a Brodskij quale poeta, consapevole del contributo di coloro che lo hanno preceduto e altrettanto orgogliosamente consapevole di quanto di originale egli ha

scritto per rinnovare questo contributo. *L'imitatio* è, per Brodskij, complicata dal tempo trascorso, dai poeti che hanno vissuto, dai versi che sono stati scritti; Orazio vive nel periodo del classicismo augusteo e pensa alla poesia ellenica, Brodskij scrive nella seconda metà del XX secolo e pensa a tutti i poeti che lo hanno preceduto: russi, inglesi, francesi, americani, polacchi, italiani, neogreci, latini e greci, in un elenco che molti ne tralascia. Orazio invoca Melpomene, e la musa della tragedia è una presenza ingombrante negli ultimi versi di Brodskij, sia per la sua funzione nell'ambito dei miti, sia per un'ovvia ragione autoreferenziale.

L'Aere perennius di Brodskij è, per altro, un particolare caso di intertestualità, dove la presenza oraziana si avverte ma, al contempo, essa si avverte per essere sovvertita. Orazio ha sottolineato l'eterna durata del proprio «monumento», la poesia di Brodskij inizia con quello che appare un dubbio sulla positività di tale durata poiché in essa ci sono sempre e comunque «i giorni inutili»: «Приключилась на твёрдую вещь напасть: / будто лишних дней циферблата пасть / отрыгнула назад, до бровей сыта / крупным будущим, чтобы считать до ста» (Alla solida cosa è successo un guaio: / quasi le fauci del quadrante dei giorni inutili / avessero vomitato, colme sino alle sopracciglia / dell'enorme futuro, incapaci di contare sino a cento). I versi di Brodskij mettono in dubbio la capacità della «solida cosa», un'ovvia variante del monumento, di affrontare il futuro, troppo ingombrante nella sua assenza di un limite da immaginare. Nei versi del poeta russo si leggono un'ironia e un dubbio, assenti nei versi del poeta latino. La «solida cosa» brodskiana chiede ai giorni inutili di lasciarla in pace: «Не замай меня, лишних дней толпа!» (Lasciami stare, folla dei giorni inutili!); ma la «solida cosa» finisce per ammettere che le ossa e la pietra di cui è fatta hanno nostalgia di questi giorni inutili; che il solco di queste ossa e di questa pietra, sostanza della sua bellezza, è più lungo nei secoli di quello lasciato dai giorni inutili. Dall'ironia iniziale, la cosa ritorna ad essere un monumento che sfida l'eternità⁴¹⁶.

Il monumento, quale segno che rappresenta la poesia va unito al motivo della statua nella poetica di Brodskij, sul quale getta un evidente significato generale di materia, o forse sarebbe meglio dire *morphè*, che sfida il tempo. La statua, o per meglio dire la pietra, sfida il tempo e sfida anche l'acqua: «forma condensata del tempo», il che ci riporta a Pietroburgo e all'architettura, alla loro presenza e al loro significato, già ripetutamente esaminati, nella poetica di Brodskij. Anche *Aere*

perennius rappresenta, come *Podražanie Goracijū*, un condensato di temi costanti, una sorta di compendio di intrecci intertestuali.

Limitare l'intertesto al solo Orazio è, per altro, scorretto, poiché il motivo dell'*Exegi monumentum* è diffuso nella cultura e nella letteratura russa, in special modo nella poesia. È necessario ricordare, anche se questa materia esula dai confini di questo lavoro, che Lomonosov, Deržavin, Kapnist, Fet, Brjusov hanno composto odi il cui primo verso richiama immediatamente l'ode di Orazio e sicuramente Brodskij ne è consapevole. Soprattutto, è necessario ricordare che una poesia russa sopravanza tutte le altre e per bellezza e per il valore quale testo di riferimento, si tratta della famosa ode di Puškin: *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj*, che cita il verso iniziale di Ovidio.

Note

⁴⁰⁸ I. Brodskij, *Lettera ad Orazio*, cit., p. 59.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 62.

⁴¹⁰ Dante, *Purgatorio*, Canto VI, vv. 76-78.

⁴¹¹ Dante, *Rime*, X.

⁴¹² F. Petrarca, *Canzoniere*, CLXXXIX.

⁴¹³ Orazio, *Carmina*, I, 11.

⁴¹⁴ Andrebbe ricordato e analizzato anche l'intertesto con A. S. Puškin, nei cui versi ricorre di frequente l'immagine delle onde, ma esso rimane al di fuori dei limiti di questo lavoro e merita uno studio particolareggiato. A puro titolo di esempio, possiamo ricordare: i versi dall'*Engenij Onegin*: «Oni sošlis'; volna i kamen', / Stichi i proza, led i plamen'. / Ne stol' različny mež soboj» (Tra il ghiaccio e il fuoco, tra lo scoglio e l'onda, / tra la prosa e i versi, è men profonda / che non fosse tra lor, la differenza), *Engenij Onegin*, trad. it. di E. Lo Gatto, Mondadori, Milano 1976, p. 45; i versi dalla *Skazka o care Saltane*: «Ty, volna moja, volna! Ty gul'liva i vol'na» («O tu, onda, tu onda mia! / tu sei vagabonda, libera»), *Fiaba dello zar Saltan*, in C. G. De Michelis (a cura di), *Fiabe in versi*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 73-75; le poesie: «V sinem more volny pleščut. / V sinem nebe zvezdy bleščut» (Nel mare azzurro gli spruzzi delle onde, / nel cielo azzurro il bagliore delle stelle); «Kto, volny, vas ustanovil...» (Chi, onde, vi ha fermato...).

⁴¹⁵ Orazio, *Carmina*, III, v. 30.

⁴¹⁶ A proposito dell'ironia propria a Brodskij, Igor' Efimov ne individua gli antecedenti e le similarità in Puškin, Goethe, Shakespeare e, seguendo la definizione di Thomas Mann, ne parla come di una «ironia epica»; cfr. I. Efimov, *Nobel'skij tunejadec*, cit., pp. 160-61.



Portret tragedii Chram Mel'pomeny Teatral'noe

Il lungo poema in dodici strofe di sette versi ciascuna *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia), del 1991, segna un periodo particolare nella poesia di Brodskij. Egli dimostra un particolare interesse per il teatro e per il costruito teatrale, sia per il monologo che per il dialogo; ciò che importa è la presenza del teatro e, principalmente, del genere tragico. La tragedia viene personalizzata nella musa che ad essa sovrintende nella mitologia greca: Melpomene, e questo permette al poeta di usare l'immagine del «portret» (ritratto), che può avere valenza diretta oppure metaforica.

A proposito dell'interesse per il teatro, nel 1984 Brodskij ha già portato a termine la pièce *Mramor* (Marmi), di cui si è detto, e nel 1990 ha scritto la prima versione in un solo atto della pièce *Demokratija!* (Democrazia!) che nel 1992 diventa in due atti. Nel 1990 traduce in russo come *Rozenkranc i Gil'denstern mertvy* dall'inglese *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Rosencrantz e Guildenstern sono morti) di Tom Stoppard; probabilmente, su questa decisione di tradurre il dramma ha influito il fatto che proprio in quell'anno il film, basato sul dramma di Stoppard, vince il Leone d'Oro alla mostra del cinema di Venezia; va anche ricordato che Tom Stoppard è di origine ceca e che il suo nome in origine era Tomas Straussler; interessante, infine, che Brodskij utilizzi la famosa traduzione dell'*Amleto* di Lozinskij per le scene tratte dalla tragedia shakespeariana. Negli ultimi anni, nel 1995, compare la traduzione in russo *Govorja o verëvke* (Parlando della corda) del dramma *The Quare Fellow* (L'impiccato di domani) del drammaturgo irlandese Brendan Behan; Brodskij cambia totalmente il titolo nella traduzione, pur mantenendo il senso della morte e dell'impiccagione.

In questi ultimi anni, il tema della morte è costante nella poetica brodskiana con evidente autoreferenzialità. Egli, però, vede nella morte un fenomeno complesso e pressoché indecifrabile: probabilmente una fine ma, forse, non perenne poiché il fenomeno della metamorfosi fa sì che ogni cosa e ogni essere assuma un'altra for-

ma; senz'altro una sottrazione, una perdita, ma solo dall'egoistico punto di vista umano; uno spostamento in uno spazio diverso e in un tempo che senza dubbio alcuno non è quello della storia degli uomini⁴¹⁷.

Portret tragedii insiste sulla presenza concreta della tragedia; essa ha un ritratto perché ha un corpo; su questo presupposto il poeta costruisce il poema⁴¹⁸. L'incarnazione della tragedia è la musa Melpomene, figlia di Zeus e Mnemosine, che trae il proprio nome da *melpain* (cantare) e *mèlpomai* (celebro col canto), la mitologia ce la consegna quale Musa della tragedia e del canto. L'iconografia la raffigura con un volto pensoso e spesso triste, portamento nobile, lungo peplo, in una mano lo scettro o la corona, nell'altra una maschera tragica o, talvolta, un pugnale insanguinato, indossa i coturni che erano i calzari propri degli attori greci. Quasi sicuramente, Brodskij ha visitato a Roma la celebre 'camera delle Muse' a Villa Medici; forse ha visto il famoso dipinto di Gustave Moreau *Esiodo e la Musa*, dove la musa è Melpomene, conservato al Musée d'Orsay a Parigi; sicuramente ha visto l'affresco che ritrae Melpomene a Pompei e sicuramente ha visto le raffigurazioni di Melpomene nella natia Leningrado: sulla facciata dell'*Aleksandrinskij teatr* e all'interno della sala cinematografica *Parnas* sul *Neuskij prospekt*, sala molto famosa tra i giovani leningradesi degli anni Sessanta del XX secolo.

Il primo verso recita: «Заглянем в лицо трагедии» (Guarderemo in faccia la tragedia). La «tragedia» di Brodskij si discosta dalla tradizione iconografica, sovvertendola: è rugosa, ha il naso adunco e barba da uomo, pupille dilatate che ricordano l'obiettivo di una macchina fotografica che inquadra l'individuo, i suoi denti vengono paragonati ai tasti di un pianoforte e sono indeboliti dallo scorbuto, l'uomo può ficcarle le dita in bocca per vedere meglio cosa ci sia dentro, la sua capigliatura ricorda i serpenti sul capo della Gorgona, gli abiti sono fuori moda, le carni sfatte, la si può violentare, emana un odore fetido di sudore e sporcizia; questi particolari negativi del ritratto occupano le prime sei strofe.

La quinta si apre con un verso dall'intertesto complesso: «Пухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа!» (Cadremo tra le braccia della tragedia con la prontezza del lovelace!). Lovelace, che Brodskij scrive con la lettera minuscola, nella lingua russa è una sineddoche che può essere tradotta come 'donnaiolo'; la sineddoche viene dal nome del personaggio Lovelace del romanzo *Clarissa* di Samuel Richardson. È, però, presente anche un'altra referenza: il

poeta metafisico inglese Richard Lovelace; Brodskij ama e apprezza la poesia di questi poeti inglesi tra la fine Cinquecento e la prima metà del Seicento, nella sua biblioteca ci sono volumi di raccolte delle loro poesie, traduce in russo alcune poesie di John Donne, al quale dedica nel marzo del 1963 la famosa *Bol'saja èlegija Džonu Donnu*. Dell'importanza dei metafisici nel formarsi della poetica di Brodskij si è già scritto; quasi trent'anni dopo questa traduzione, egli ribadisce di aver preso le mosse dalla poesia metafisica inglese, di esserne stato influenzato, per poi superarla secondo una personale e originale rielaborazione poetica e, soprattutto, nell'ottica di un interesse ben più vasto nei confronti dell'intera cultura del barocco.

Nella strofe sesta si trova un'autocitazione: «Подмышку и нечистоты / помножить на сумму пятых углов и на их кивоты» (Il sudore e le impurità / moltiplicarli per la somma dei quinti angoli e per le loro icone). Torna l'immagine del quinto angolo, già presente in *Kentavry I* del 1988. Il quinto angolo, a sua volta, cita le geometrie non euclidee che hanno preso le mosse dal non dimostrato e famoso 'quinto postulato' di Euclide; Lobačevskij, in particolare, mette in crisi la certezza che la geometria euclidea fosse l'unica ad essere valida e sul piano dell'esperienza ordinaria e sul piano della logica. Secondo Lobačevskij, il quinto postulato è valido sul piano dell'esperienza ordinaria, ma se ne può fare a meno sul piano della logica; in tal modo, egli getta le basi di una successiva distinzione per cui il concetto di 'illimitatezza' non va confuso con il concetto di 'infinità' dello spazio, il primo si riferisce all'estensione ed è quindi qualitativo, il secondo si riferisce alla misura ed è quindi quantitativo. La distinzione è rapportabile alla categoria spaziale brodskiana, che è principalmente illimitata e, solo in conseguenza a ciò, infinita. Il quinto angolo, come già osservato, richiama inoltre la figura del pentagramma, densa di simbologia: basti pensare che per gli ebrei essa rappresenta il *Pentateuco* e per Pitagora e i suoi discepoli il *Pentalpha*, ovvero la prima lettera dell'alfabeto greco intrecciata cinque volte il che, per i pitagorici, sta a indicare l'unità nella molteplicità.

Non ci sono citazioni esplicite di Pitagora e dei pitagorici nei versi e negli scritti in prosa di Brodskij, il cui interesse per i numeri e per il loro significato filosofico è invece diffuso. Oltre a ciò, Aristotele parla dei pitagorici nel Libro I della *Metafisica*, uno degli intertesti già più volte indicato. Aristotele scrive dell'interesse dei pitagorici per la matematica e, soprattutto, scrive dei pitagorici, senza distinguere tra Pitagora e i suoi discepoli. Bisogna tenere presente

che Aristotele si riferisce, probabilmente, a Filolao e, quindi, alla comunità di seguaci di Pitagora riorganizzatasi a Tebe, dopo la distruzione della comunità di Crotone, siamo circa nel IV sec. a. C. Platone dedica alla dottrina di Pitagora il *Timeo*. Infine, Ovidio scrive di Pitagora, della sua filosofia e dei suoi seguaci nel Libro XV delle *Metamorfosi*⁴¹⁹:

Vir fuit hic ortu Samius; sed fugerat una
 et Samon et dominos, odioque tyrannidis exul sponte erat.
 Isque licet caeli regione remotos,
 mente deos adiit et, quae natura negabat
 visibus humanis, oculis ea pectoris hausit.
 Cumque animo et vigili perspexerat omnia cura,
 in medium discenda dabat, coetusque silentum dictaque
 mirantum magni primordial mundi
 et rerum causas, et quid natura, docebat,
 quid deus, unde nives, quae fulminis esset origo, Iuppiter an
 venti discussa nube tonarent,
 quid quateret terras, qua sidera lege mearent,
 et quodcumque latet. Primusque animalia mensis arguit
 inponi, primus quoque talibus ora
 docta quidem solvit, sed non et credita, verbis.

Qui viveva in volontario esilio, per odio verso la tirannide, un uomo nativo di Samo, ma che era fuggito da quest'isola e dai suoi despoti. Costui si alzò con la mente sino agli dei, pur così remoti negli spazi celesti, e ciò che la natura nega alla vista umana, lo comprese con l'occhio dell'intelletto. E dopo aver sviscerato ogni cosa col pensiero e attento studio, insegnava alla gente, e a schiere di discepoli, che silenziosi pendevano dalle sue labbra, spiegava i principi dell'universo, il senso delle cose e l'essenza della natura, di dio, come si forma la neve, qual è l'origine dei fulmini, se è Giove o il vento a provocare i tuoni squarciando le nubi, che cosa scuote la terra, per quale legge vagano le stelle, e ogni altro mistero. Per primo biasimò che s'imbandissero animali sulle mense; per primo, ma rimase inascoltato, schiuse la sua bocca a questo discorso pieno di saggezza⁴²⁰.

In Ovidio, Pitagora parla del continuo mutare di ogni cosa e del carattere effimero di ogni apparizione; di come tutto si evolva, senza distruggersi; di come la natura crei da una struttura un'altra struttura e come tutto nell'universo cambi aspetto; di Iperborea e

delle donne di Scizia; della geografia conosciuta; dei popoli e delle loro vicende; di come sia giusto spaziare fra gli astri e divenire un abitante del cielo, in russo un *nebožitel'*. *Razgovor s nebožitel'em* (Dialogo con un abitante del cielo) è il titolo di una poesia di Brodskij ancora del 1970, pervasa dall'ansia di unirsi con Dio, altro nome dell'illimitata infinità.

«P'jatyj ugol» (quinto angolo) nasconde anche un intertesto autobiografico. *P'jat' uglov* (I cinque angoli) è il titolo del primo romanzo di Sergej Dovlatov, che indica la denominazione comunemente data al punto di San Pietroburgo dove il vicolo *Černyšev* e le vie *Raz' ezžaja* e *Rubinštejn* confluiscono nella prospettiva *Zagorodnyj*. È un punto della città che rappresenta anche un *topos* letterario, legato soprattutto ai romanzi di Dostoevskij. Non è una denominazione facile da trovare nelle carte topografiche della città, non è propriamente ufficiale, ma appartiene alla cultura della città e dei suoi abitanti. Nel caso specifico, inoltre, è il *topos* dei giovani artisti e intellettuali della Leningrado degli anni Sessanta, esso individua il periodo della loro giovinezza e, in tal senso, è agevole definirlo cronotopo. Brodskij non viveva allora in quella parte della città, ma lì erano Sergej Dovlatov, Ljudmila Štern, Anatolij Najman, Èra Korobova, Evgenij Rejn, tralasciando molti altri nomi. Jakov Gordin viveva non lontano, come lo stesso Brodskij. A casa di Evgenij Rejn, in via Rubinštejn, si ritrovavano spesso tutti per serate dedicate alla poesia, propria e altrui. Sulla *Raz' ezžaja* si trovava un tempo una fabbrica di pane, la *Čblebopěška* che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, era diventata un cinematografo dove tutti loro andavano a vedere film soprattutto americani; Brodskij più di una volta ricorda che il personaggio di Tarzan era, allora, una sorta di eroe da imitare, un modello di vita libera e indipendente⁴²¹.

La settima strofe di *Portret tragedii* apre la seconda parte, che potremmo definire di elogio alla tragedia: «Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна» (Grazie, tragedia, perché sei sincera); la tragedia non mente, essa si dichiara apertamente. E prosegue: «за то, что не требуешь времени, что – мгновенна» (perché non hai bisogno del tempo e duri un momento); queste parole dell'io poetico sono il punto cruciale: la tragedia quale negazione della durata temporale; il conflitto tra durata e momentaneità, tra storia e tempo, viene poi ripetuto e amplificato in *Teatral'noe* tre anni dopo.

Nell'ottava e nell'undicesima viene indicato il tema della metamorfosi, la cosa viene definita immateriale e la tragedia è «жанр

irrorata» (genere del risultato, genere del tirare le somme), l'uomo è egli stesso una cosa che la tragedia può mutare in un pantano, e questo pantano non possono ripulire né il Padre, né il Figlio, né lo Spirito Santo.

La tragedia sopravanza il divino, ma il divino della religione cristiana, poiché basta che essa sorrida perché cominci l'infelicità dell'uomo: «Давай, трагедия, действуй!» (Avanti, tragedia, datti da fare). La tragedia è il fato.

Un'ulteriore intertestualità: Brodskij conosce Nietzsche, cita il filosofo e le sue opere in alcune interviste e nel saggio *A Commencement Address* (Un discorso di laurea) del 1984, il cui punto focale è il *Discorso della montagna* dal Vangelo secondo Matteo⁴²². Nel 1871 Nietzsche pubblica *La nascita della tragedia*, dove troviamo la famosa distinzione tra apollineo e dionisiaco, compresenti nella tragedia attica. Nietzsche rileva la coincidenza degli opposti, la loro coesistenza e la sintesi dialettica dei contrari, che è il perno stesso della tragedia e, soprattutto, supera la visione tradizionale di classicità che riflette anche la civiltà greca della decadenza, per recuperare il fulcro dell'originaria cultura antico-greca. Accettando questo intertesto, si deve accettare un Brodskij che negli ultimi anni vede nella tragedia greca non solamente uno spettacolo da guardare, bensì un veicolo per avvicinarsi all'essenza del mondo, una originale mescolanza di filosofia e filologia. Va subito detto che l'intertexto nietzschiano rimane, comunque, in secondo piano ed è di secondaria importanza rispetto alla *Poetica* di Aristotele, come si vedrà più avanti.

È del marzo 1994 la poesia in cinque strofe di quattro versi ciascuna *Chram Mel'pomeny* (Il tempio di Melpomene). La presenza della Musa della tragedia perdura, ma in questi versi il tono ironico è quello dominante. Non appare alcun preciso riferimento alla cultura classica, salvo il nome della Musa nel titolo. Questi versi sono, comunque, un interessante enigma intertestuale: il personaggio femminile, «завернувшись в шаль» (avvolta nello scialle) rimanda ad Anna Achmatova e allo scialle di cui si è detto; un personaggio femminile, avvolto in uno scialle, è però anche nella poesia di Robert Frost *Home Burial* (Sepoltura in casa), analizzata in dettaglio da Brodskij⁴²³.

Il personaggio dell'uomo morente, mentre fuori infuria la tempesta, può essere un poeta morente e, quindi, ipostaticamente Puškin; il nome francese dell'uomo morente «Michel» coincide invece con il russo «Michail» e, quindi, con Lermontov. Tutti questi

possibili riferimenti vengono, però, annullati dalle parole dell'eroina: «Прошло двести лет!» (Sono trascorsi duecento anni!).

Considerato che *Cbram Mel'pomeny* è del 1994, le parole ci riporterebbero al 1794. L'eroina stessa, però, subito dopo annulla il concetto di tempo trascorso: «не столь / важно даже, что двести! Важно, что ваша роль / сыграна!» (non è tanto / importante che siano duecento! Importante è che il vostro ruolo è terminato!); il riferirsi delle parole dell'eroina al ruolo di tutti i poeti è più che probabile: Puškin, Lermontov e lo stesso Brodskij. Michel risponde all'eroina e le sue parole tracciano il parallelo tra la vita e il teatro: «Если бы не театр, никто бы не знал, что мы / существовали! И наоборот!» («Se non fosse per il teatro, nessuno saprebbe / che siamo esistiti! E viceversa!»).

A proposito della musa Melpomene, della sua presenza nelle *Metamorfosi* di Ovidio si è già scritto e, forse, non è così peregrino ricordare come una tradizione mitologica ce la consegna quale madre delle sirene. Melpomene è citata anche da Orazio nell'ultimo verso dell'ode *Exegi monumentum*, il che ci rimanda alla poesia di Brodskij *Aere perennius* e al complesso intertesto poetico che le soggiace, nonché alla tradizione statuaria nelle culture poetiche occidentali. Orazio invoca Melpomene anche nell'ode 24 del Libro I, il che ci rimanda anche a Virgilio; l'ode, infatti, venne composta per la morte del letterato Quintilio Varo, amico di Virgilio; Virgilio viene nominato in questa ode come colui che blandisce il Tracio Orfeo. Orazio inizia anche l'ode 3 del Libro IV con una invocazione a Melpomene, che ha visto nascere davanti a sé il poeta lirico di Roma.

Nel 1994-95 Brodskij scrive *Teatral'noe* (Cose di teatro), un lungo poema in ottantadue terzine; esso ha una struttura formalmente teatrale, con personaggi che dialogano tra loro; il poema, inoltre, rispetta le tre unità aristoteliche di tempo, di luogo e di azione, se si prescinde dalla loro interpretazione quali norme ferree e indefettibili, retaggio dell'interpretazione degli umanisti del Cinquecento; la presenza del coro riesce ad ovviare alla conoscenza delle parti mancanti. Irina Kovalëva definisce *Teatral'noe* una sorta di quintessenza della cultura antica nella poesia di Brodskij e rileva, in generale, un intertesto con Euripide e nel personaggio principale del poema una probabile mescolanza di Edipo e Tiresia⁴²⁴. Kovalëva non aggiunge altro e non spiega questo accennare a Edipo e Tiresia; per quanto concerne Euripide, Kovalëva ricorda la traduzione di *Medea*, di cui si è già detto, e nota la predilezione per la forma drammatica degli

ultimi anni di Brodskij, la studiosa ritiene che questa predilezione sia appunto nata in questi ultimi anni; quest'ultima osservazione non sembra sostenibile, basti pensare a quanto osservato per *Post aetatem nostram* e a *Mramor*.

La figura di Tiresia porta con sé la figura dell'indovino. Tiresia è il celebre indovino tebano, divenuto cieco secondo una duplice versione del mito: per aver visto Atena nuda, mentre si bagnava nella fonte Ippocrene; per aver suscitato l'indignazione di Era, asserendo che nell'amore la donna prova più piacere dell'uomo. Tiresia arresce questo dopo avere vissuto per sette anni come donna ed essere poi tornato uomo. Era, indignata, lo rende cieco; Zeus, soddisfatto della risposta, gli dona invece il potere della veggenza. Cecità e capacità di divinare sono, nel mito, strettamente interconnesse. Se fosse vera la presenza di Tiresia, bisognerebbe dipanare la complessità intertestuale. Dante pone Tiresia all'inferno, nella quarta bolgia riservata agli indovini⁴²⁵. Una delle fonti di Dante è la *Tebaide* di Stazio che, a sua volta, si trova in *Purgatorio*, nella quinta cornice riservata a avari e prodighi. Ben più significativa, la fonte delle *Metamorfosi*⁴²⁶. Ovidio segue la versione della cecità provocata dallo sdegno di Era e della preveggenza provocata dall'opposta soddisfazione di Zeus. L'indovino Tiresia è personaggio dell'*Antigone* e dell'*Edipo re* di Sofocle, delle *Baccanti* di Euripide, dei *Sette contro Tebe* di Eschilo. Tiresia compare anche nell'*Odisea*, quando Ulisse scende nell'ade per volere della maga Circe e lo interroga per conoscere la propria sorte. È, quindi, più che probabile che Brodskij conosca la figura di Tiresia e, in effetti, il personaggio del poema presenta alcune caratteristiche riconducibili all'indovino: un atteggiamento profetico, la capacità di vedere e riferire con chiarezza, l'uso della parola che egli usa per riportare senza lacune quanto vede nella sua cecità. Di conseguenza, l'intertesto fondamentale sarebbe la tragedia di Sofocle dove Edipo, una volta conosciuta la gravità del crimine commesso, a sua volta perde la vista. La tragedia di Sofocle quale tragedia della ricerca della verità ontologica dell'essere e delle cose, quale tragedia fortemente filosofica. Se tralasciamo il termine 'ontologia', entrato nell'uso solo nel Seicento, torniamo alla *Metafisica* e a Aristotele, all'indagine sull'essere in quanto tale, alla ragione logica, all'essenza di ogni cosa; è l'indagine che sottende alla poetica brodskiana nella sua interezza.

Il personaggio principale di *Teatral'noe* non è, però, cieco; non ha nome, nel senso che il suo nome non viene pronunciato perché

sconosciuto agli altri personaggi e tale rimane anche per il lettore; egli è senza dubbio un estraneo: «одет не по-нашему» (vestito non alla nostra maniera). Nelle prime dieci terzine le voci dal coro avanzano ipotesi: non è un greco, né un persiano; forse è un profeta; forse è un eroe; senza dubbio è uno *strannik* (un pellegrino, un viandante) che viene da Tebe o da Troia. In realtà, l'identificazione con Tiresia è più che giustificata, se non fosse per la presenza di Troia e per le terzine dalla undicesima alla tredicesima, nelle quali viene riportato il discorso diretto dello sconosciuto: «Увы, нарушивший ваш покой, / тот, кого вы трогаете рукой, / не знает, кто он такой. // Я не знаю, кто я, где моя родня. / И даже местоимение для меня - / лишнее. Как число для дня. // И мне кажется: я – никто, / вода, текущая в решето. [...]» (Ahimè, colui che ha turbato la vostra calma, / quello che toccate con mano, / non sa chi è. // Io non so chi sono, dov'è la mia patria. / Finanche il pronome per me / è inutile, come il numero per il giorno. // E mi sembra di essere: nessuno, / acqua che scorre nel setaccio. [...]). Io sono «nessuno» è evidente intertesto omerico; Odisseo che dice al Ciclope che il suo nome è «Nessuno», *oudeis* in greco, ritorna nei versi di Brodskij, benché con connotazioni più complesse e sempre velate da ironia. Il personaggio di questi versi presenta sia caratteristiche proprie a Tiresia, sia a Odisseo; una volta di più, l'intertesto brodskiano è composito. Il personaggio, con un raffinato gioco di parole, definisce se stesso: «Я – просто буква, стоящая после Ю // на краю алфавита, как бард сказал» (Io, sono soltanto la lettera che è dopo la JU // al limite dell'alfabeto, come ha detto il bardo). Il gioco di parole è dato dal fatto che «Я» (Ja) in russo indica il pronome personale: io, ma è anche l'ultima lettera dell'alfabeto moderno e viene appunto dopo la lettera «Ю» (Ju). Il personaggio afferma di non sapere dove sta andando: «Думаю, что иду // в Царство Теней» (Penso di andare // nel Regno delle Ombre); e pochi versi dopo il coro dice che egli sembra trovarsi: «по дороге в Аид!» (In cammino verso l'Adel!). Queste parole richiamano l'*Odissea* e il viaggio di Ulisse nell'Ade dove incontra Tiresia, e al contempo rimanda anche a Dante. I riferimenti intertestuali, ipotizzati come probabili, sono tutti presenti. Ne azzardiamo un altro: lo straniero che deve essere toccato è Cristo che Tommaso deve toccare per essere certo che ancora esista, non il Cristo Figlio di Dio, ma il Cristo come la più famosa delle vittime del potere e della barbarie. Un'ultima notazione, l'autoreferenzialità è presente assieme alla consapevolezza dell'aggravarsi dei disturbi

cardiaci e della necessità di un'ulteriore operazione. Brodskij non riuscirà a sottoporsi a questo terzo intervento, perché morirà il 28 gennaio 1996.

Nelle altre terzine il coro resta sullo sfondo, in secondo piano, e si svolge un dialogo diretto tra lo storico e il viandante. Non è importante denominare la città, sia essa Pietroburgo-Leningrado, Roma, Tebe, Troia o Firenze; è una città che ha avuto un secolo d'oro e che ora vive un secolo buio. Il tema dominante in questo dialogo è appunto la storia: una storia che si nutre degli uomini, che non è debitrice di niente a nessuno, che non va confusa né con il tempo come categoria né con lo scorrere del tempo. La storia è un palcoscenico, dove si recita una tragedia: «И для вас / это – трагедия и сюжет для ваз: / сценка, где человек увяз // в истории» (Per voi, / è tragedia e soggetto per i vasi, / una scenetta, dove l'uomo è invischiato // nella storia). Si avverte una vaga eco dal *King Lear* di Shakespeare. Tutto ciò avviene: «Ибо театр – храм / искусства» (Perché il teatro è tempio / dell'arte); «Трагедия – просто дань / настоящего прошлому» (La tragedia è solo il tributo / del presente al passato); «Узилнице, по существу, ответ / на жажду будущего пролезть / в историю» (La prigione, in sostanza, è la risposta / alla brama del futuro di strisciare / nella storia).

Il motivo della torre-prigione torna ripetutamente e lega *Teatral'noe* sia a *Post aetatem nostram*, sia alla pièce *Mramor*. Il nostro personaggio, infatti, viene anch'egli condannato ad essere imprigionato, con un verdetto dell'Areopago, che entra in scena quale personaggio collettivo o, secondo retorica, come sineddoche; non importa se egli è senza colpa, l'essenziale è mantenere il numero di reclusi all'interno della torre. *Teatral'noe* ci chiarisce, finalmente, la causa di questo numero: l'angolo della torre determina i giorni e il loro scorrere e la sua pendenza il numero dei reclusi. Forse, il «quinto angolo» di *Kentavry I* e *Portret tragedii* è l'angolo di pendenza della torre-prigione.

Il coro di *Teatral'noe* afferma che importante è la massa e non il singolo individuo, perché: «Но он - единица. А единица – ноль» (Ma egli è l'unità, e l'unità è niente). Il viandante ha affermato di essere nessuno e quindi, con buona pace di Omero, è solo un'unità senza valore di fronte alla massa. Per converso, il coro disprezza anche la massa in una rappresentazione parodistica del potere: «Люди вообще дерьмо. / В массе – особенно. Что есть главный закон тюрьмо- / динамики» (In generale, gli uomini sono

merda, / soprattutto come massa. È la prima legge della carce- / dinamica)⁴²⁷.

Il coro conclude il poema, nella penultima terzina definisce la storia: marmo senza chiodi; un blocco unico di materia eterna, che: «Не пройдёт!» (Non passerà!). Al pubblico il compito di salvare il marmo-storia: «И вам, чтобы его спасти, / пришлось бы забраться на сцену и разнести / историю в щепки. Эй, стража! Закрой ворота и опусти занавес» (E voi, per salvarlo, dovrete / salire sulla scena e disperdere / la storia in tante schegge. Ehi, guardiano! Chiudi le porte e cala il sipario).

Note

⁴¹⁷ Particolarmente significativa è, in tal senso, la poesia in inglese *To My Daughter* del 1994, che Brodskij dedica alla figlia Anna.

⁴¹⁸ Ringrazio Ljudmila Štern che nel mese di maggio 2005 ha autorizzato la visione di una sua personale cassetta, dove è registrata una lettura pubblica di Brodskij davanti ad un pubblico di russi a New York, poco prima della morte. Brodskij legge alcuni suoi versi e, tra questi, buona parte di *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia); sentirlo leggere, aiuta nella percezione del significato stesso dei versi. La videocassetta è stata mostrata nel contesto della mostra dedicata all'esposizione dello studio americano di Brodskij al Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome e alla contemporanea mostra fotografica della Leningrado letteraria degli anni Sessanta del XX secolo, nel mese di maggio 2005.

⁴¹⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, XV, vv. 60-479.

⁴²⁰ Ivi, vv. 684-687.

⁴²¹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, cit.; L. Štern, *Dovlatov – dobryj moj prijatel'*, cit. Per i cambiamenti della toponomastica della città cfr. G. Ju. Nikitenko (a cura di), *Gorodskie imena segodnja i včera* (I nomi cittadini oggi e ieri), D.O.L.K., Leningrad 1990.

⁴²² Matteo, vv. 6-28. *A Commencement Address* viene pubblicato con questo titolo sulla "New York Review", vol. 31, August 16, 1984, pp. 7-8; con lo stesso titolo ma in versione ampliata viene pubblicato nella raccolta di saggi *Less Than One*, cit., pp. 384-92. Il saggio, però, nasce nel 1984 come discorso ai laureati dello Williams College e con il titolo di *Misquoted Verse*. I. Brodskij, *Per citare un versetto*, in *Il canto del pendolo*, cit., pp. 11-20.

⁴²³ Cfr. J. Brodsky, *On Grief and Reason*, cit.

⁴²⁴ Cfr. I. Kovalëva, *Na piru Mnemožiny*, in *Kentavry*, cit., pp. 58-59.

⁴²⁵ Dante, *Divina Commedia*, *Inferno*, Canto XX, vv. 40-45.

⁴²⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 316-355.

⁴²⁷ Il verso contiene un gioco di parole intraducibile in italiano: *tjur'mo-dinamika* è parola composta da *tjur'ma* = carcere e *dinamika* = dinamica; a sua volta, però, *tjur'ma* richiama per omofonia *termo* = termo.



Korneliju Dolabelle

Korneliju Dolabelle (A Cornelio Dolabella) è datata all'autunno 1995 ed è una delle ultime poesie scritte da Brodskij. Egli scrive questi versi mentre si trova a Roma, come esplica la datazione: «Hotel Quirinale, Roma».

L'intertesto è con la storia di Roma, probabilmente con Cesare; il motivo dominante è quello della statua, del conflitto tra materia e spirito, del conflitto tra storia e esistenza.

Un problema si pone sin dal primo verso: «Добрый вечер, проконсул или только-что-принял-душ» (Buona sera, proconsole ovvero esco-adesso-dalla-doccia)⁴²⁸. Nella storia di Roma esistono due proconsoli Cornelio Dolabella, ambedue legati a Cesare.

Gneo Cornelio Dolabella fu proconsole della Macedonia e vicino a Silla. Cesare, alla morte di Silla, tornò a Roma e intraprese il cammino pubblico; nel 77 a.C., in veste di avvocato, accusò di concussione Gneo Cornelio Dolabella e pronunciò la famosa orazione con la quale si è appunto soliti far iniziare la sua vera carriera politica. L'orazione è andata perduta, delle orazioni cesariane restano solo alcuni titoli e qualche frammento, ma ne abbiamo un'unanime testimonianza favorevole in Svetonio, Cicerone, Quintiliano e Tacito⁴²⁹; Cesare maestro di oratoria, appresa da Molone di Rodi e quindi distante da ogni ridondanza ed eccesso virtuosistico. Brodskij interessato all'arte oratoria è più che accettabile.

Ma esiste un altro proconsole, Publio Cornelio Dolabella, divenuto proconsole di Siria dopo le idi di marzo in seguito all'accordo tra Cicerone e Marco Antonio, che riteneva valide le nomine fatte da Cesare anche dopo la sua morte. Publio Cornelio Dolabella è anche l'uccisore di uno dei cesaricidi: Caio Trebonio, nonché genero di Marco Tullio Cicerone. In verità, poco dopo, Cicerone pronuncia la sua XI orazione filippica, proprio contro il genero per impedirgli di divenire proconsole e in favore di un altro cesaricida: Caio Cassio Longino, dopo aver ottenuto che Publio Cornelio Dolabella fosse proclamato dal Senato nemico dello Stato. Il Senato, però, cambia posizione e l'orazione rimane senza esito. Anche questo Cornelio Dolabella è, quindi, legato all'arte oratoria.

Nei versi, Brodskij indica una statua del proconsole: «Полотенце из мрамора чем обернулась слава. / После нас – ни законов, ни мелких луж. / Я и сам из камня и не имею права / жить. Масса общего через две тыщи лет» (Un asciugamano di marmo: bella fine ha fatto la tua gloria! / Dopo di noi – né leggi, né pozze d'acqua in terra. / Sono io stesso di pietra, e non ho il diritto / di vivere. Quante cose in comune dopo duemila anni!). L'io poetico traccia un ideale evidente parallelo tra la statua del proconsole o, per meglio dire, il materiale di cui è fatta la statua e se stesso; la materia ostacola il diritto a vivere.

Mentre Platone parla di idee, Aristotele parla di forma: *морфê*, e quando utilizza il termine *eidōs*, idea, che è anche in Platone, a differenza di questi la cala nella realtà. In questi versi appare netto l'intertesto aristotelico, che appare dominante con il passare del tempo. In questo caso, con la *Metafisica*, con il progetto di abbracciare l'intera realtà per individuarne i principi: l'idea da sola non esiste, esiste *ousia*, la sostanza specifica la singola cosa determinata, caratterizzata da una struttura specifica; materia e forma immanente sono inscindibili. È il binomio che Aristotele chiama *synolon*, sinolo; tutto, e principalmente l'uomo, è un sinolo, un binomio e, quindi, quando una componente del binomio viene a mancare, l'uomo muore. «И мрамор сужает мою аорту» (E il marmo restringe la mia aorta) è il verso che chiude questa poesia, dove è anche evidente l'elemento autobiografico di una malattia che si è fatta gravissima. Non è stato, sino ad oggi, notato un passo della *Metafisica*, che crea un intertesto particolarmente interessante con il ricorrere dell'immagine della statua nella poetica di Brodskij; scrive Aristotele: «Intendo indicare, per esempio, come materia il bronzo, come forma la figura rappresentata, come composto di entrambe la statua, cioè il sinolo»⁴³⁰.

La materia individua la forma ed è la materia che muore, la forma, *морфê*, rimane ma in altra e differente materia, non 'quella'. La materia priva di forma è un concetto puramente teoretico, la materia individua la forma, è *upokeimenon*, sostrato. 'Essere' ha un significato che dipende dall'aver conseguito la specifica configurazione e finalità; siamo ormai lontani dagli universali di Platone.

Al contempo, siamo ormai lontanissimi dalla filosofia aristotelica, così come percepita dal futurismo russo. Nel 1930 viene pubblicato il saggio di David Burljuk *Entelechizm. Edikt ob entelechičeskom stichosložēnii* (Entelechismo. Editto sulla versificazione secondo entelechia), dove si analizza il portato filosofico dei procedimenti

poetici nella loro piena attività, come dice il titolo stesso: *en télei ékbein*. Brodskij ripulisce *entelécheia* dalle incrostazioni di lettura mirata ad opporsi al simbolismo, che le hanno attribuito i futuristi; restituisce alla speculazione aristotelica il suo puro valore di pensiero filosofico.

Un'ultima notazione: torna in questa poesia del 1995 la citazione a Mandel'stam di cui si è detto: «Но ничего не набрать, чтоб звонком извлечь / одушевлённую вещь из недр каменоломни» (Ma non esiste il numero che può estrarre con squilli / qualcosa di animato dalla cava di pietra). Il telefono suona a vuoto, la «одушевлённую вещь» (cosa animata) non può essere «извлечь» (tirata fuori) «из недр каменоломни» (dai nuclei della cava di pietra). Si sente, una volta di più, anche l'eco del sinolo aristotelico *morfé-eidos* e materia.

Note

⁴²⁸ I. Brodskij, *Korneliju Dolabelle*, in Ja. A. Gordin (a cura di), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, t. IV, cit., p. 199; I. Brodskij, *A Cornelio Dolabella*, in *Poesie Italiane*, trad. it. di S. Vitale, cit., pp. 120-21.

⁴²⁹ Cfr. Svetonio, *De vita Caesarum*; Cicerone, *Philippics II*; Quintiliano, *Institutio oratoria*; Tacito, *Dialogus de oratoribus*.

⁴³⁰ Aristotele, *Metafisica*, VII, 3, 1029a, vv. 1-5.



Conclusioni

I riferimenti alle culture greca e latina sono, dunque, numerosissimi nei versi di Brodskij e, in logica conseguenza, essi vanno minuziosamente ricercati verso per verso. Tali riferimenti intertestuali appaiono con poeti, storici e filosofi, con singole opere e con l'intera summa delle idee che a queste opere sovrintendono, con singoli eroi e la tradizione culturale che questi hanno generato. Non a caso gli intertesti greci e latini conducono a intertesti italiani, neogreci, inglesi, tedeschi e francesi, oltre che ovviamente russi.

Nel periodo che Brodskij trascorre in Russia, gli anni sino all'esilio del 1972, i riferimenti sono in prevalenza letterari e a opere spesso ben individuabili, ma l'esilio sembra imprimere una svolta anche all'intertesto con le culture antiche. L'intertesto si sposta principalmente verso il campo della filosofia, al dialogo con i poeti si sovrappone il dialogo con i filosofi. Il pensiero e il dipanarsi del pensiero si fa struttura portante, la riflessione diviene generale e il poeta pone in modo deciso, a se stesso e al suo lettore, le domande alle quali da sempre l'uomo cerca di dare una risposta, le domande sul senso dell'esistenza e sul significato dell'uomo nell'esistenza: le sue origini, i suoi scopi, la nascita, la morte e la vita che c'è tra questi due punti del segmento. I riferimenti a fatti e persone, opere e personaggi ben precisi cedono il passo a una visione sempre più ampia, dove il problema fondamentale si fa con estrema chiarezza quello dell'opposizione alla barbarie, nonché allo scadimento dei costumi, alla povertà culturale, all'avanzare della demagogia che la barbarie porta con sé. La poesia, la parola della poesia, diviene in modo inequivocabile l'unico veicolo per privilegiare la civiltà, la bellezza e, quindi, anche la democrazia e la bontà; le categorie estetiche precedono e supportano quelle etiche.

L'ironia permane costante ad evitare gli eccessi, pur dovendo notare che la tragedia, con le regole che le pertengono, si fa col tempo genere privilegiato; ma anche la materia della tragedia va guardata con distacco e resa estranea, in modo da renderla avvicicabile e comprensibile. Sembrerebbe difficile comprendere per quale ragione Brodskij si limiti, invece, a tradurre in russo solo alcune parti della

Medea di Euripide. Viceversa, la posizione è comprensibilissima. Pensiamo a Aristotele e alla *Poetica*:

Delineatesi dunque la tragedia e la commedia, i poeti si indirizzarono all'una o all'altra secondo la propria natura; gli uni diventarono scrittori di commedie anziché di giambi, gli altri tragici anziché epici, giacché queste nuove forme avevano maggiore importanza e credito. Indagare se la tragedia nelle sue strutture abbia o no già portato a termine il suo compimento, sia in assoluto sia in rapporto al pubblico, è un altro discorso. Entrambe nacquero dall'improvvisazione: la tragedia da quelli che intonavano il ditirambo, la commedia dalle processioni falliche che tuttora restano in uso in molte città. Poi la tragedia crebbe a poco a poco, mano a mano che i poeti ne sviluppavano le manifestazioni, e dopo avere attraversato molti mutamenti si stabilizzò, avendo raggiunto la propria natura. Eschilo fu il primo a portare gli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a rendere protagonista la parola; Sofocle introdusse il terzo attore e la decorazione della scena. Inoltre, la grandezza: partendo da trame brevi e da un linguaggio scherzoso dovuto all'elaborazione dell'elemento satiresco, la tragedia acquistò col tempo solennità, e il metro da tetrametro si trasformò in giambo. All'inizio usavano il tetrametro perché la composizione era satiresca e orientata verso la danza; ma quando si affermò il parlato, fu la natura stessa a trovare il metro idoneo: il giambo è infatti il metro più colloquiale, come prova il fatto che nella nostra conversazione ci capita di fare molti giambi e pochi esametri, e solo quando ci si allontana dal ritmo discorsivo. Ancora, per il numero degli episodi e la sistemazione di ciascuno degli altri elementi, restiamo a quello che si è detto, perché discutere ogni punto sarebbe forse troppo impegnativo⁴³¹.

Aristotele vede l'origine del modo drammatico in una lirica corale, nella quale il corifeo, identificabile per Brodskij nel poeta, è in opposizione al resto del coro. Il corifeo diviene quindi una sorta di primo attore, che per Brodskij coincide con il poeta. Con l'uso anormativo del termine *eidōs* Aristotele si riferisce ai sei elementi che costituiscono la tragedia, piuttosto che a una definita tipologia di diverse forme tragiche⁴³². I sei elementi sono: il *mythos* da cui il poeta attinge la materia, la sistemazione dei fatti, la trama; i caratteri che devono essere rappresentati con intima coerenza; il pensiero che i

personaggi devono esprimere; la elocuzione, lo stile dei personaggi e del coro; lo spettacolo scenico; la composizione musicale.

L'imitazione', che per Aristotele è alla base dell'arte poetica, è meglio definirla con la parola greca *mimesis*, per evitare ogni sfumatura ed equivoco di posizione subalterna rispetto al reale. L'imitazione' possiede un piacere cognitivo che l'arte poetica trasmette a chi la crea e a chi ne fa uso. La trattazione del *mythos* definisce le tre unità e, soprattutto, dalla trattazione dell'unità di azione e della falsa unità di azione delle narrazioni epiche, Aristotele fa derivare la superiorità della poesia sulla storia, poiché la poesia ha una vocazione universale.

La trattazione del quarto elemento della tragedia: la elocuzione, la dizione dei personaggi e del coro, presenta un esame della struttura del linguaggio e di quella che Aristotele chiama «metafora» nel capitolo 21 della *Poetica* con sorprendenti analogie con la poetica di Brodskij.

Aristotele si distacca, differenziandosi, da Platone e intende la forma come immanente nelle cose, per cui ogni imitazione della realtà sensibile può avere significato spirituale in quanto tesa a fissare l'aspetto formale della sensibilità stessa. Questo è il compito dell'imitazione artistica, questo è il concetto di *poiesis*. Questa è la conseguenza della generale concezione metafisica aristotelica.

Non è forse possibile, e tanto meno necessario, esaminare nella sua interezza il rapporto tra la poetica di Brodskij e la *Poetica* di Aristotele, le coincidenze appena elencate sono solamente le più marcate ed evidenti; ma l'esistenza di questo rapporto è incontrovertibile e lascia dedurre anche un progressivo e sempre più marcato allontanarsi dall'intertesto platonico. Aristotele usa il termine 'poetica' come 'concernente la produzione', come arte che concerne la poesia e con la sua opera il termine entra per sempre nel linguaggio dell'uomo. Oggi è forse più frequente l'utilizzo del termine in un senso individuale, riferito al singolo poeta, ma per Brodskij 'poetica' coincide, secondo Aristotele, con quanto concerne la produzione dell'arte della poesia.

Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti, e quant'altro appartiene alla medesima disciplina, cominciando dapprima, secondo un ordine naturale, dai principi⁴³³.

La distinzione tra poesia drammatica, che attribuisce la responsabilità della narrazione ai personaggi, e poesia narrativa, che attribuisce al narratore tutta la responsabilità della narrazione, è netta; Aristotele la definisce la «terza differenza» e la riprende dalla distinzione già avanzata da Platone nella *Repubblica*⁴³⁴. Ma per Aristotele esiste una forma mista di poesia dove, come nell'epica omerica, il narratore spesso delega ai personaggi la responsabilità della narrazione. Brodskij sembra, col trascorrere degli anni, avvicinarsi sempre più a questa forma mista in cui la narrazione ospita discorsi diretti, superando e la poesia drammatica e la poesia narrativa, persino nei versi programmaticamente 'teatrali'.

Filosofia e letteratura sono strettamente interconnesse, il verso diviene l'espressione attraverso la quale si esprime la presa di coscienza del mondo nella sua interezza e una possibile via di conoscenza. Per chiarire meglio, si può richiamare quanto uno studioso di filosofia, Sergio Givone, ha detto in un'intervista: dopo aver ricordato che Plotino sostiene che al momento della creazione accanto al Demiurgo c'era *Sigè*, il silenzio, Givone interpreta il silenzio nel senso che la realtà è libera, non corrisponde a schemi prestabiliti e non ha bisogno di suggeritori. Le voci degne di essere ascoltate non si esauriscono nel messaggio apparente, possiedono invece valenze e risonanze «che non si lasciano tradurre in parole». Le voci degne di essere ascoltate hanno, quindi, un profondo rapporto con il silenzio che le ispira: «esse non solo scaturiscono dal silenzio, ma si trattengono presso il silenzio». Le voci degne di essere ascoltate sono le infinite voci del mondo, che parlano di noi, che ci regalano «il tessuto della vita» e «lo spartito di un senso possibile». Prosegue: «Tropo a lungo la filosofia ha inseguito il sogno e anzi l'illusione di una parola ultima e definitiva, parola che ha consumato e ridotto a nulla il silenzio»; da qui il tentativo di rivolgersi alla parola romanzesca che, pur restando narrazione e non interpretazione argomentata, come è invece la filosofia, autorizza un progetto filosofico che abbandoni la *hybris* dell'assoluto e presti ascolto alle infinite voci del mondo⁴³⁵. Brodskij, a sua volta, sembra essere conscio che accanto al Demiurgo c'era *Sigè* e che si deve prestare ascolto alle infinite voci del mondo; egli, però, dà alla parola poetica la capacità di indagare ed esprimere «il tessuto della vita» e «lo spartito di un senso possibile»; la parola poetica racchiude in sé l'eco delle infinite voci del mondo, non perché sia in grado di fornire una parola ultima, bensì perché è in grado di ritrovare, in

mezzo a queste infinite voci, quella che è stata la parola prima: «In principio era il Verbo».

Note

⁴³¹ Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma 2001, pp. 8-11.

⁴³² Cfr. G. Paduano, *Note*, in Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 72-73.

⁴³³ Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 2-3.

⁴³⁴ Cfr. Platone, *Repubblica*, vv. 392 e sgg.

⁴³⁵ Intervista di Anna Benedetti a Sergio Givone, "La Nazione", 4 ottobre 2005, p. X.



Bibliografia

- Brodskij, I., *Bol'saja kniga interv'ju* (Il grande libro delle interviste), Zacharov, Moskva 2000.
- , *Čast' reči* (Parte del discorso), Ardis, Ann Arbor 1977.
- , *Dramaturgija* (Drammaturgia), a cura di Ja. A. Gordin, izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001; ha come altro titolo *Vtoroj vek posle našej èry* (Il secondo secolo dopo la nostra era).
- , *Kentavry* (Centauri), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001.
- , *Konec prekrasnoj èpochi* (La fine di una splendida epoca), Ardis, Ann Arbor 1977.
- , *K Kotlovanu Platonova* (Prefazione al Kotlovan di Platonov), in A. Platonov, *The Foundation Pit*, Ardis, Ann Arbor 1973, pp. IX-XII.
- , *Novyje stansy k Avguste* (Nuove stanze per Augusta), Ardis, Ann Arbor 1983.
- , *Ostanovka v pustyne* (Fermata nel deserto), Ardis, Ann Arbor 1970.
- , *Pejzaž s navodnieniem* (Paesaggio con inondazione), Ardis, Ann Arbor 1996.
- , *Pamjati Karla Proffera* (In ricordo di Carl Proffer), in “Zvezda”, 4, 2005, pp. 122-23.
- , *Razgovor s nebožitelem. Stichotvorenija i poèmy* (Dialogo con un abitante del cielo. Poesie e poemi), Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2001.
- , *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), a cura di Ja. A. Gordin, tt. I-VII, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg MCMXCVIII- MMI.
- , *Uranija* (Urania), Ardis, Ann Arbor 1987.
- , *V ožžidanii Varvaron. Mirovaja poèzija v perevodach Iosifa Brodskogo* (In attesa dei barbari. La poesia del mondo tradotta da Iosif Brodskij), a cura di Ja. A. Gordin, izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001.
- , *Dall'esilio*, trad. it. di G. Buttafava, G. Forti, Adelphi, Milano 1988.
- , *Dolore e ragione*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1998.
- , *Fondamenta degli incamabili*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1996.

- , *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987.
- , *Il canto del pendolo*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987.
- , *Marmi*, a cura di F. Malcovati, Adelphi, Milano 1995.
- , *Poesie*, a cura di G. Buttafava, Adelphi, Milano 1986.
- , *Poesie di Natale*, a cura di A. Raffetto, Adelphi, Milano, 2004.
- , *Poesie italiane*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1996.
- , *Profilo di Clio*, a cura di A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2003.
- , *Sulla poesia di Robert Frost*, in A. Francini, F. Stella (a cura di), *Lezioni di poesia*, cit., pp. 55-83.
- , *Sulla poesia di W. H. Auden*, in A. Francini, F. Stella (a cura di), *Lezioni di poesia*, Firenze 2000, pp. 35-53.

- Brodsky, J., *Less than One*, Farrar Straus & Giroux, New York 1986.
- , *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1995.
- , *Remember Her*, in “Times Literary Supplement”, 22 September 1995, p. 19.

- Amusin, M., *La città incorniciata dalla parola*, editrice pisana, Pisa 2003.
- Anciferov, N. P., *Iz dum o bylom* (Dai pensieri sul passato), Feniks, Moskva 1992.
- Androsov, S. O., *Antičnye mify v kamne i bronze* (Antichi miti in pietra e bronzo), LIK, Sankt-Peterburg 2003.
- Apollodoro Ateniese, *I miti greci: Biblioteca*, a cura di M. G. Ciani, P. Scarpi, Mondadori, Milano 1996.
- Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di J. G. Frazer, G. Guidorizzi, Adelphi, Milano 1995.
- Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, a cura di M. Fusillo, G. Paduano, Rizzoli, Milano 1998.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, R. Radice, Rusconi, Milano 1999.

- Baratynskij, E. A., *Polnoe sobranie stichotvorenij* (Raccolta completa delle poesie), t. I, Sovetskij pisatel', Leningrad 1936.
- Bargellini, P., *Mille Santi del giorno*, Vallecchi, Firenze 1977.
- Batkin, L., *Tridcat' tret'ja bukva. Zametki čitatelja na poljach stichov Iosifa Brodskogo* (La trentatreesima lettera. Note di un lettore a

- marginie dei versi di Iosif Brodskij), Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moskva 1997.
- Berdjaev, N. A., *Smysl istorii* (Il senso della storia), Nauka, Moskva 1991.
- Bethea, D., *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Billington, J. H. (a cura di), *Joseph Brodsky reading Poems of Anna Akhmatova*, Archive of Recorded Poetry and Literature, Library of Congress, Washington 1993.
- Birkerts, S., *Intervista con Iosif Brodskij*, Edizioni minimum fax, Roma 1996.
- Bitov, A. G., *Pjatoe izmerenie: na granice vremeni i prostranstva* (La quinta dimensione, al confine tra il tempo e lo spazio), izd. Nezavisimaja gazeta, Moskva 2002.
- Bočarov, S. G., *Liričeskij mir Baratynskogo* (Il mondo lirico di Baratynskij), Moskva 1985.
- Cardona, G., *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino 1981.
- Civ'jan, T. V., *Analiz stichotvorenija K. Kavafisa Na korable* (Analisi della poesia di K. Kavafis *A bordo*), in *Lingvističeskie osnovy balkanskoj modeli mira* (Fondamenta linguistiche del modello balcanico del mondo), Nauka, Moskva 1990, pp. 194-203.
- , *Brodskij i Kavafis* (Brodskij e Kavafis), in “Russian Literature”, XLVII, 2000, pp. 261-72.
- Conte, G. B., *Letteratura latina*, Le Monnier, Firenze 1997.
- , *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino 1974.
- Dante, *Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, T. Casini, S. Barbi, Sansoni, Firenze 1977.
- Drawicz, A., *La letteratura degli anni Settanta e dei primi Ottanta*, in E. Etkind et al. (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991, pp. 757-84.
- Eco, U., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002.
- Efimov, I. M., *Nobelevskij tunejadec* (Il parassita che ha ricevuto il Nobel), Zacharov, Moskva 2005.
- Erofeev, V. V., *Poëta daleko zavodit reč'. Iosif Brodskij: svoboda i vera* (Il discorso conduce il poeta lontano. Iosif Brodskij: la libertà e la fede), in V. V. Erofeev, *V labirinte prokljatych slov* (Nel labirinto delle parole maledette), Moskva 1990, pp. 206-21.

- Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Rizzoli, Milano 1984.
- Etkind, E., *Zapiski nezagovorščika – Notes of a non-conspirator*, Overseas Publ. Int., London 1977.
- Euripide, *Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti *et al.*, Einaudi, Torino 2002.
- , *Oreste*, a cura di L. Meridier, F. Chapouthier, Les Belles Lettres, Paris 1959.
- Faryno, J., Ja pomnju (čudnoe mgnoven'e...) i Ja (slovo) pozabyl... (*Ricordo il meraviglioso istante... e La parola, io l'ho dimenticata...*), in "Wiener Slawistischer Almanach", Band 16, Wien 1985.
- Fokin, A. A., *Novye zametki dlja pamjatnika: o stichotvorenii I. Brodskogo Aere perennius* (Nuove osservazioni per il monumento. La poesia di Iosif Brodskij *Aere perennius*), in "Textus", vyp. 5, Stavropol', Sankt-Peterburg 1999, pp. 72-79.
- Gasparov, M. L., *Očerki istorii russkogo sticha* (Compendio di storia del verso russo), Nauka, Moskva 1984.
- , *Slovar' rym Iosifa Brodskogo* (Vocabolario delle rime di Iosif Brodskij), izd. Ju. Mandriki, T'jumen' 1998.
- Genis, A. A., *Dovlatov i okrestnosti* (Dovlatov e dintorni), Vagrius, Moskva 1999.
- Glazunova, O. I., *Iosif Brodskij: amerikanskij dnevnik. O stichotvorenijach, napisannykh v èmigracii* (Iosif Brodskij, il diario americano. Le poesie scritte durante l'emigrazione), Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2005.
- Gordin, Ja. A. (a cura di), *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba* (Iosif Brodskij. L'opera, la personalità, il destino), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 1998.
- (a cura di), *Iosif Brodskij i mir. Metafizika, antičnost', sovremennost'* (Iosif Brodskij e il mondo. Metafisica, antichità e contemporaneità), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2000.
- (a cura di), *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'* (Il mondo di Iosif Brodskij. Guida), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2003.
- *Delo Brodskogo* (Il caso Brodskij), in "Neva", 2, 1989, pp. 134-66.
- , *Pereklička vo mrake. Iosif Brodskij i ego sobesedniki* (Richiami nelle tenebre. Iosif Brodskij e i suoi interlocutori), Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 2000.

- , *V storonu Stiksa. Bol'soj nekrolog* (Dalla parte dello Stige. Grande necrologio), izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005.
- Graves, R., *I miti greci*, Longanesi, Milano 1955.
- Graziadei, C., *Anžanbeman kak figura. Bitva v predstavlenii A. Al'tdorfera i I. Brodskogo* (L'enjanbement come figura. La battaglia nella raffigurazione di A. Altdorfer e I. Brodskij), in "Slavica Tergestina", 8, 2000, pp. 93-110.
- Havelock, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Laterza, Roma - Bari 1973.
- Heller, L., *La letteratura di massa in Unione Sovietica*, in E. Etkind et al. (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991, pp. 695-712.
- Ičin, K., *Brodskij i Ovidij* (Brodskij e Ovidio), in "Novoe literaturnoe obozrenie", 19, 1996, pp. 227-49.
- Igino, G. G., *Fabulae*, a cura di P. K. Marshall, K. G. Saur, Lipsia 2002.
- Il'inskaja, S. B. (a cura di), *Russkaja Kavafiana* (Studi russi su Kavafis), O.G.I., Moskva 2000.
- Ivanov, B. I., Roginskij, B. A. (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura di Leningrado senza censura: 1950 – 1980), DEAN, Sankt-Petersburg 2000.
- Ivanov, V. V., *O Džonne Donne i Iosife Brodskom* (John Donne e Iosif Brodskij), in "Inostrannaja literatura", 9, 1988, pp. 180-81.
- , *Brodskij i metafizičeskaja poèzija* (Brodskij e la poesia metafisica), in "Zvezda", 1, 1997, pp. 194-99.
- Jucht, V., *K probleme genezisa statuarnogo mifa v poèzii Iosifa Brodskogo (1965-1971gg.)* (Il problema della genesi del mito statuario nella poesia di Iosif Brodskij. 1965 – 1971), in "Russian Literature", XXXIV-IV, 1993, pp. 409-32.
- Juganov, I., Juganova, F., *Russkij žargon 60 – 90-ch godov. Opyt slovarja* (Il gergo russo degli anni '60 – '90. Un tentativo di vocabolario), Pomovskij i partnery, Moskva 1994.
- Kavafis, K., *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Mondadori, Milano 1972.
- , *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992.

- Komarov, G. F. (a cura di), *Iosif Brodskij razmerom podlinnika* (Iosif Brodskij: un originale), Tallin 1990.
- Kreps, M., *O poëzii Iosifa Brodskogo*, Ardis, Ann Arbor 1984.
- Kullè, V. A., *Iosif Brodskij: Novaja Odissea* (Iosif Brodskij. La nuova Odissea), t. I, Sankt-Peterburg MCMXCVIII, pp. 283-97.
- , *Poëtičeskij dnevnik' I. Brodskogo 1961 goda*, <<http://www.liter.net/=Kulle/dnevnik.htm>>, 08/11/2005.
- Kumpan, E. A., *Bližnij podstup k legende* (L'accesso più vicino alla leggenda), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2005.
- Kušner, A. S., *Kniga stichov* (Il libro dei versi), in "Voprosy literatury", 3, 1975.
- , *Zdes', na zemle ...*, <<http://folioverso.spb.ru/imena/6/5.htm>>, 11/01/2006.
- Kuz'mina-Karaeva, E. J., *Naše vremja ešče ne razgadano* (Il nostro tempo non ancora decifrato), izd. Volodej, Tomsk 2000.
- Lebedev, E. N., *Trižna. Kniga o Baratynskom* (Il banchetto funebre. Intorno a Baratynskij), Sovremennik, Moskva 1985.
- Levickij, A., *Deržavin, Goracij, Brodskij* (Deržavin, Orazio, Brodskij), in "XVIII vek", sbornik 21, Sankt-Peterburg 1999, pp. 260-67.
- Li, Čži En, *Konec prekrasnoj èpochi. Trončestvo Iosifa Brodskogo: tradicii modernizma i postmodernistskaja perspektiva* (La fine di un'epoca splendida. L'opera di Iosif Brodskij: la tradizione del modernismo e la prospettiva postmodernista), Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2004.
- Loseff, L., Polukhina, V. (a cura di), *Brodskij's Poetics & Aesthetics*, St. Martin's Press, New York 1990.
- (a cura di), *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, The Macmillan Press, London 1988.
- Loseff, L., *Brodsky in Florence*, in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 giugno 2003)*, Firenze 2003, pp. 121-30.
- Losev, A. F., *Istorija antičnoj èstetiki* (Storia dell'estetica antica), izd. Iskusstvo, Moskva 1969.
- Losev, L., Polukhina, V. (a cura di), *Kak rabotaet stichotvorenje Brodskogo. Iz issledovanij slavistov na Zapade* (Come funziona la poesia di Brodskij. Dalle ricerche degli slavisti in Occidente), izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.

- Losev, L., Vajl', P. (a cura di), *Iosif Brodskij: Trudy i dni* (Iosif Brodskij. Le opere e i giorni), izd. Nezavisimaja gazeta, Moskva 1998.
- Losev, L. (a cura di), *Poëtika Brodskogo* (La poetica di Brodskij), Èrmitaž, Tenafly 1986.
- Losev, A., [Losev, L.], *Niotkuda s ljubov'ju... Zametki o stichach Brodskogo* (Da nessun dove con amore... Note sui versi di Brodskij), in "Kontinent", 14, 1977, pp. 307-31.
- Losev, L., *Iosif Brodskij*, in E. Etkind *et al.* (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991, pp. 877-94.
- , *La Venezia di Iosif Brodskij*, in V. Strada (a cura di), *I Russi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 217-26.
- , *Tulupy my* (Noi, uomini con il tulup), in "Novoe literaturnoe obozrenie", 14, 1995, pp. 209-22.
- Lotman, Ju. M., Lotman, M. Ju., *Meždu vešč'ju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poëtikoju sbornika Iosifa Brodskogo* (Tra la cosa e il vuoto. Osservazioni sulla poetica della raccolta di Iosif Brodskij *Urania*), in *Puti razvitija russkoj literatury* (Le vie dello sviluppo della letteratura russa), Mežvuz, Tartu 1990, pp. 170-87; riedito in Lotman, Ju. M., *O poëtach i poëzii. Izbrannye stat'i* (Dei poeti e della poesia. Saggi scelti), t. 3, Tallin 1993, pp. 294-307.
- Lotman, Ju. M., *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in "Trudy po znakovym sistemam", 18, Tartu 1984 (trad. it., *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio Editori, Venezia 1985, pp. 225-43).
- Lotman, M. Ju., *Na beregach Lety* (Sulle rive del Lete), in L. Loseff, V. Polukhina (a cura di), *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, The Macmillan Press, London 1988.
- Mac Fadyen, D. W., *Joseph Brodsky and the Baroque*, Liverpool Univ. Press, Liverpool 1996.
- Mariotti, S., *La carriera poetica di Ovidio*, in "Belfagor", XII, 6, 1957.
- Martinelli, S., *Iosif Brodskij traduce Konstantinos Kavafis*, tesi di laurea, Università di Firenze 2004.
- Marziale, M. V., *Epigrammi*, Garzanti, Milano 1979.

- Najman, A. G., *Rasskazy o Anne Achmatovoj* (Racconti su Anna Achmatova), Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1989.
- Nemirovskij, A. I., *Mify drevnosti. Èllada* (I miti dell'antichità. L'Ellade), Labirint, Moskva 2000.
- Nikitenko, G. Ju. (a cura di), *Gorodskie imena segodnja i včera* (I nomi cittadini oggi e ieri), D.O.L.K., Leningrad 1990.
- Ogryzko, V. V., *Pokolenija šestidesjatinikov* (La generazione di quelli dei Sessanta), Literaturnaja Rossija, Moskva 2004.
- Omero, *Iliade*, a cura di M. S. Mirto, G. Padano, Einaudi-Gallimard, Torino 1997.
- Ong, W., *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Orazio Flacco, Quinto, *I cinque libri delle Odi*, a cura di G. Federzoni, Sansoni, Firenze 1983.
- , *Le opere*, a cura di E. Cetrangolo, A. La Penna, Sansoni, Firenze 1988.
- Ovidio Nasone, Publio, *Fasti e frammenti*, a cura di F. Stok, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1999.
- , *Metamorfosi*, voll. 1-2, introduzione e commento di M. Ramous, note di L. Biondetti, M. Ramous, Garzanti, Milano 1999.
- Palazzoli, D. (a cura di), *La fotografia vista da Iosif Brodskij. L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini*, Bompiani, Milano 1989.
- Parmenide di Elea, *Poema sulla natura*, a cura di G. Cerri, Rizzoli, Milano 1999.
- Pausania, *Periegesi, Libri I-VIII*, a cura di D. Musti *et al.*, Mondadori, Milano 1982-2003.
- Pavan, S., *Riflessioni su un poeta*, in S. Pescatori, A. Niero (a cura di), *Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture*, MG, Milano 2002, pp. 197-224.
- , *Presenze, ovvero Iosif Brodskij a Firenze*, in "Semicerchio. Rivista di letteratura comparata", vol. XXVIII, 2003/1, pp. 4-14.
- , *Un poeta e la lingua: Iosif Brodskij*, in "Quaderni del Dipartimento di Linguistica", 12, 2002, pp. 151-68.
- , *About the Concept of 'Muse' in Brodskij's Poetics*, in A. Alberti, M. Garzaniti, S. Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti*, Giardini, Pisa 2003, pp. 515-39.

- , *Poseščenija. Iosif Brodskij vo Florencii*, in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 giugno 2003)*, Firenze 2003, pp. 159-86.
- Pescatori, S., Niero, A. (a cura di), *Iosif Brodskij. Un crocevia fra culture*, MG, Milano 2002.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, a cura di G. Contini, D. Ponchioli, Einaudi, Torino 1991.
- Petrušanskaja, E. M., *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo* (Il mondo della musica di Iosif Brodskij), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2004.
- Pikač, A. N., *I ot čego my bol'se daleki?* (Da che cosa siamo più lontani?), <<http://www.ruthenia.ru/60s/>>, 01/03/2005.
- Pil'šikov, I., *Debitata Venus. Dva stichotvorenija E. A. Baratynskogo o starosti i kerazote* (Debitata Venus. Due poesie di E. A. Baratynskij sulla vecchiaia e la bellezza), in *V čest' 70-letija professora Ju. M. Lotmana* (Per i 70 anni del professor Ju. M. Lotman), Ėjdos, Tartu 1992, pp. 108-21.
- Piretto, G. P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.
- Pitkethly, L. (a cura di), *Joseph Brodsky a Maddening Space*, [video], London 1988; [registrazione] con D. Walcott, New York 1989.
- Platone, *Dialoghi filosofici*, voll. I-II, a cura di G. Cambiano, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1970-1981.
- , *Dialoghi politici e lettere*, a cura di F. Adorno, UTET, Torino 1988.
- Plinio Secondo, Gaio [Il vecchio], *Storia naturale*, a cura di G. B. Conte et al., Einaudi, Torino 1982-1988.
- Polieno, E., *Stratagemmi*, a cura di V. Bianco, Dell'Orso, Alessandria 1997.
- Polivanov, K. (a cura di), *Anna Achmatova i eë okruženie* (Anna Achmatova e la sua cerchia), Progress, Moskva 1991.
- Poluchina, V., *Pleasing the Shadow* (Brodsky's Debts to Puškin and Dante), in S. Pavan, A. Alberti (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 giugno 2003)*, Firenze 2003, pp. 131-58.
- , *Iosif Brodskij glazami sovremennikov. Kniga vtoraja* (1996-2005) (Iosif Brodskij con gli occhi dei contemporanei. Libro secondo: 1996-2005), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg, 2006.

- Polukhina, V., *Joseph Brodsky. A Poet for Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- (a cura di), *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, St. Martin's Press, New York 1992.
- , *Joseph Brodsky. Special Issue*, in "Russian Literature", XXXVII – II/III, 1995.
- Pomerancev, I., *Cbleb poèzii v vek razbroda* (Il pane della poesia nel secolo della confusione), <<http://www.ruthenia.ru/60s>>, 01/03/2005.
- Prochorova, È. V., *Pis'ma russkogo putešestvennika. Geografija v tekstach Iosifa Brodskogo* (Lettere di un viaggiatore russo. La geografia nei testi di Iosif Brodskij), in "Filosofskij vek. Al'manach", 10, 1999, pp. 178-91.
- Properzio, Sesto, *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Sansoni, Firenze 1988.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, a cura di R. Faranda, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1972.
- Rančín, A. M., *Rimskij tekst Iosifa Brodskogo* (Il testo romano di Iosif Brodskij), in "Russian Literature", XXXIV-IV, 1993, pp. 471-86.
- , *Na piru Mnemoziny. Interteksty Brodskogo* (Al banchetto di Mnemosine. Gli intertesti di Brodskij), izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001.
- Reale, G., *Storia della filosofia antica*, Vita e Pensiero, Milano 1989.
- Rejn, E. B., *Zametki marafona. Nekanoničeskie memuary* (Note di un maratoneta. Memorie non canoniche), U-faktorija, Ekaterinburg 2003.
- , *Iosif Brodskij. Čelovek v pejzaže* (Iosif Brodskij. L'uomo nel paesaggio), <<http://www.ruthenia.ru/60s>>, 01/03/2005.
- Rigsbee, D., *Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy*, Greenwood Press, Westport 1999.
- Rosati, G., *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Ovidio, *Lettere di eroine*, Garzanti, Milano 1989.
- Sedych, A., *Iz vospominanij o A. M. Remizove* (Dai ricordi su A. M. Remizov), in *Dal'kie, bližkie* (Lontani, vicini), Moskovskij rabočij, Moskva 1995.

- Semënov, V., *Iosif Brodskij v severnoj sylke: poëtika avtobiografizma* (Iosif Brodskij durante il confino al Nord. La poetica dell'autobiografismo), Tartu University Press, Tartu 2004.
- Senofonte, *Anabasi*, a cura di A. Barbino, M. R. Cataduella, Garzanti, Milano 1992.
- Shtern, L., *Brodskij: A Personal Memoir by Ludmila Shtern*, Baskerville Publishers, Fort Worth Texas 2004.
- Sindalovskij, N. A., *Legendy i mify Sankt-Peterburga* (Leggende e miti di San Pietroburgo), Norint, Sankt-Peterburg 1996.
- , *Slovar' peterburžca* (Vocabolario del pietroburghese), Norint, Sankt-Peterburg 2003.
- Sofocle, *Aiace*, Garzanti, Milano 1991.
- Štern, L., *Osja Iosif Joseph*, izd. Nezavisimaja gazeta, Moskva 2001.
- , *Dovlatov – dobryj moj prijatel'* (Dovlatov, il mio caro amico), Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2005.
- Strada, V., *Dal «disgelo» al «dissenso»: la nuova emigrazione*, in E. Etkind et al. (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991, pp. 815-24.
- Striževskaja, N., *Pis'mena perspektivy* (Scritture della prospettiva), izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.
- Svetonio Caio, Tranquillo, *De vita Caesarum, Le vite dei dodici Cesari*, a cura di G. Vitali, vol. I, Zanichelli, Bologna 1951.
- Tacito, Publio Cornelio, *Dialogus de oratoribus*, a cura di F. Dessì, L. Lenaz, Rizzoli, Milano 1993.
- , *Annales*, a cura di B. Cesa, C. Questa, voll. I-II, Rizzoli, Milano 2004.
- Tjutčev, F. I., *Stichotvorenija* (Poesie), Moskva-Leningrad 1962, riedito in *Polnoe sobranie stichotvorenij* (Raccolta completa delle poesie), Sovetskij pisatel', Leningrad 1987.
- Ufljand, V. I., *Esli Bog pošlet mne čitatelej...* (Se Dio mi manderà dei lettori...), BLIC, Sankt-Peterburg 1999.
- Uspenskaja, A., *Iosif Brodskij i antičnosť* (Iosif Brodskij e l'antichità), in *Gumilëvskie čtenija* (Lezioni gumilëviane), Sankt-Peterburg 1996, pp. 83-90.

- Vajl', P. L., *Genij mesta. Inostrannoe delo* (Genius loci. Essere straniero), in "Inostrannaja literatura", 6, 1997.
- Val'ran, V. N., *Leningradskij andergraund* (L'underground a Leningrado), izd. N. I. Novikova, Sankt-Peterburg 2003.
- Venclova, T., *Brodskij o Mandel'stame* (Brodskij parla di Mandel'stam), in "Russian Literature", XLVIII, 2000, pp. 357-367.
- , *Poëtika Iosifa Brodskogo* (La poetica di Brodskij), Tverskoj Gosudarstvennyj Universitet, Tver' 2003, pp. 386-396.
- , *Stat'i o Brodskom* (Saggi su Brodskij), Baltrus, Moskva 2004.
- Verchej'l', K., *Tanec vokrug mira. Vstreč' s Iosifom Brodskim* (La danza intorno al mondo. Incontri con Iosif Brodskij), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2002.
- Vigdorova, F. A., *Sudilišče* (La farsa legale), a cura di A. Raskina, note di Č. Beznosova, introduzione di L. Čukovskaja, in "Ogonëk", 49, 1988, pp. 26-31.
- Virgilio Marone, Publio, *Eneide*, a cura di M. Ramous, G. B. Conte, G. Baldo, Marsilio, Venezia 2004.
- , *Georgiche*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 1991.
- Vjazemskij, P. A., *Staraja zapisnaja kniga* (Il vecchio taccuino), Leningrad 1929.
- Volkov, S., *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), izd. Nezavisimaja Gazeta, Moskva 2000.
- Vorob'ëva, A. N., *Vozvraščënnnye imena russkoj literatury* (I nomi restituiti della letteratura russa), Samarskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Institut, Samara 1994.
- Zambon, S., *Il silenzio parlante di Filomela*, Università di Siena, Seminari per dottorandi, lezione del 24 giugno 2005.
- Žirmunskij, V. M., *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* (L'opera di Anna Achmatova), Leningrad 1973.
- Žolkovskij, A. K., *Ja vas ljubil... Brodskogo* (Io vi amavo... di Brodskij), in *Blužďdajuščie sny* (Sogni vaganti), Nauka, Moskva 1994, pp. 205-24.
- Zubova, L. V., *Sovremennaja russkaja poëzija v kontekste istorii jazyka* (La poesia russa contemporanea nel contesto della storia della lingua), izd. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2000.
- , *Stichotvorenje Brodskogo Odissej Telemaku* (La poesia di Brodskij *Odisseo a Telemaco*), in "Staroe literaturnoe obozrenie", 2, 2001, pp. 64-74.

Indice dei nomi

| | |
|--|---|
| Achille 48, 49, 86, 88 n., 157, 224, 270 | Apolodoro di Pergamo 139, 174 n., 267 n., 316 |
| Achmatova, A. A. 10, 13-15, 22, 24, 25, 27, 29 n., 32 n., 36, 55, 56, 61, 71, 74 n., 77, 84, 86, 87, 88 n., 91, 108, 109, 127, 128, 178, 198, 200, 201, 206, 210, 246 n., 298, 322, 323, 326 | Apollonio Rodio 106, 174 n., 316 |
| Aci 253 | Apuleio di Madaura 234, 235 |
| Admoni, V. G., 25 | Archimede di Siracusa 15, 16, 23, 253 |
| Afrodite 105, 174 n., 249 | Arciboldi, G. 278 |
| Agamennone 61, 160, 168 | Ar dov, V. E. 51 |
| Ageev, L. M., 35 | Aristotele 10, 23, 26, 28, 44, 131, 167, 173 n., 190, 203, 208 n., 242, 260, 264-266, 295, 296, 298, 300, 306, 307 n., 310, 311, 312, 313 n., 316 |
| Aiace, T. 49, 157, 158, 173 n., 224, 325 | Armstrong, L. 42 |
| Al'tman, N. I. 77, 201 | Arriano di Nicomedia 243 |
| Alessandro Magno 243, 244, 245 | Ascanio 84 |
| Algarotti, F. 246 n. | Asclepio (Esculapio) 270 |
| Alighieri, D. 25, 39, 40, 44, 45 n., 46 n., 58, 84, 86, 120, 124 n., 136, 141, 142, 149, 151 n., 156, 201, 208 n., 219, 220, 221 n., 228, 263, 267 n., 276 n., 286, 291 n., 300, 301, 303 n., 317, 323 | Atlante 216, 217 |
| Amurskij, V. 186, 209 n. | Auden, W. H. 53, 54n, 86, 90, 127, 241, 246 n., 316 |
| Anchise, 84 | Augusto 56, 78, 84, 86, 138, 139, 140, 150 n., 161, 236, 237, 255 |
| Anciferov, N. P. 147, 151 n., 316 | Azadovskij, M. K. 55 |
| Andromaca 47, 48 | Babenyšev, A. 55 |
| Anfitrite 273 | Bacchilide di Ceo 260 |
| Annenskij, I. F. 147 | Bach, J. S. 178 |
| Apollo 17, 48, 58, 59, 60, 61, 180, 214, 215, 235, 249, 252, 254 n. | Balanchine, G. (Balančivadze G. M) 249, 254 n. |
| | Baratynskij, E. A. 10, 13-18, 30 n., 36, 80, 146, 147, 192, 209 n., 254, 316, 317, 320, 323 |

- Baryšnikov, M. N. 170, 254 n.
 Basmanova, M. P. 35, 73, 75, 80, 81, 211 n., 238, 287
 Batalov, A. V. 77
 Behan, B. 293
 Belyj, A. (Bugaev B. N.) 108
 Berdjaev, N. A. 108, 109, 125 n., 317
 Berkovskij, N. Ja. 24, 25
 Bethea, D. 207, 211 n., 317
 Birkerts, S. 11 n., 31 n., 45 n., 74 n., 211 n., 267 n., 317
 Blake, W. 239 n.
 Blok, A. A. 18, 25, 77, 81 n., 107, 108, 109, 178
 Bobyšev, D. V. 13, 14, 21, 74 n., 75, 211 n.
 Brežnev, L. I. 127
 Brodskij, I. A. (Brodsky J.) 2-5, 7, 9, 11, 11 n., 13-29, 29 n., 30 n.-33 n., 35-43, 45, 45 n., 46 n., 47, 49-53, 54 n., 55-63, 64 n., 65-68, 67 n., 71-73, 74 n., 75-81, 81 n., 83-88, 88 n., 89-100, 102, 104-107, 109, 110, 112, 115-118, 120, 121, 123, 124 n.-126 n., 127-129, 131-133, 136-143, 147-149, 150 n., 151 n., 153-167, 169-173, 173 n., 174 n., 175-179, 181-197, 199-208, 208 n., 209 n., 210 n., 211 n., 213-215, 217, 219, 220 n., 221 n., 223-226, 228, 229, 229 n., 230 n., 231-238, 238 n., 239 n., 241-245, 246 n., 247-250, 252, 254, 254 n., 256, 258, 258 n., 259, 260, 261-266, 267 n., 269-275, 276 n., 277-279, 281, 282, 282 n., 283 n., 285-291, 291 n., 293-295, 297-302, 303 n., 305-307, 307 n., 309-312, 315, 317-326, 333
 Brodsky, M. 11, 32 n.
 Buonarroti, M. 38, 269
 Buttafava, G. 32 n., 80, 173 n., 211 n., 230 n., 236, 239 n., 277, 279, 281, 282, 283 n., 315, 316
 Cacciaguida 40, 219, 220
 Calasso, G. 19
 Callimaco di Cirene 129, 137, 235, 236
 Calliope 43, 58, 251, 252
 Canaletto (Canal A.) 250
 Caronte 60, 160
 Carpaccio, V. 250
 Castore 104, 105, 125 n.
 Catone, M. P. 23, 85, 86
 Cattaneo, A. 254 n., 316
 Catullo, G. V. 13, 129, 139, 235, 236
 Cedalion 66
 Celso 23
 Centauri 6, 269-271, 274, 281, 315
 Cerbero 60, 68
 Cerri, G. 267 n., 322
 Cesare, C. G. 56, 90, 111, 113, 135, 136, 140, 237, 243, 255, 305
 Charms, D. (Juvačev D. I.) 24
 Chirisofo 100
 Chirone 270, 272
 Chitone 271
 Chlebnikov, Velimir Vladimirovič, (Viktor) 24, 94, 115, 125 n., 184, 185
 Chopin, F. F. 176, 177
 Cicerone, M. T. 118, 137, 237, 249, 254 n., 305, 307 n.
 Cinzia 80, 81, 124 n., 235-237, 239 n.

- Circe 44, 161, 164, 300
 Ciro il Giovane 100
 Cleopatra 57, 243
 Climene 78, 216
 Clio 19, 26, 37, 40, 54 n., 83, 85, n., 211 n., 238 n., 246 n., 291
 88 n., 92, 93, 99, 176, 209 n., n., 317
 226, 227, 241-243, 246 n., 251, Ejenštejn, S. M. 221 n.
 252, 254 n., 287, 316
 Coronide 263
 Cratilo 110, 193, 265, 266
 Croce B., 44, 46 n.
 Crono 20, 168, 217, 270, 271
 Croto 271
 Ćukovskaja, L. K. 31 n., 127, Eracle (Ercole) 66-68, 105, 252,
 326 272
 Ćukovskij, K. I. 201 Eraclito di Efeso 23, 290, 293,
 Cvetaeva, M. I. 10, 13, 22, 25, 265, 266
 128, 130, 167, 174 n., 198, 200, Erato 254 n.
 201, 206 Ermes (Ermete) 39, 43, 58, 59,
 61, 84, 160
 David, J. L. 195 Erodoto di Alicarnasso 13, 129,
 Del'vig, A. A. 14 139, 146, 249
 Deržavin, G. R. 10, 25, 33 n., 64 Erofeev, V. V. 24, 32 n., 317
 n., 130, 291, 320 Eschilo di Eleusi 78, 79, 82 n.,
 Didone 5, 83-87, 88 n., 215, 273 118, 139, 263, 300, 310
 Diomede 44 Esiodo di Ascrea 13, 20, 29, 31
 Dobužinskij, M. V. 108, 241 n., 57, 79, 82 n., 105, 191, 216,
 Dolabella, G. C. 6, 305, 307 n. 217, 220 n., 249, 254 n., 271,
 Dolabella, P. C. 6, 305, 307 n. 294, 318
 Donne, J. 18, 30 n., 31 n., 42, 55, Etkind, E. G. 25, 125 n., 317-
 209 n., 295, 319 319, 321, 325
 Dovlatov, S. D. 174 n., 246 n., Ettore 47-49, 158
 297, 303 n., 318, 325
 Druso, C. N. 237, 255
 Dvizova, I. 11
 Eadro 58
 Eco 116
 Eco, U. 117
 Ecuba 48
 Edipo 139, 154, 169, 299, 300
 Efesto 79
 Efigenia (Ifigenia) 25, 61
 Efimov, I. M. 55, 71, 74 n., 174
 n., 211 n., 238 n., 246 n., 291
 n., 317
 Ejenštejn, S. M. 221 n.
 Elena di Troia 105, 158
 Eliot, G. 263, 267 n.
 Enea 5, 83-87, 88 n., 215, 239 n.,
 273
 Epimeteo 79
 Era (Giunone) 39, 116, 300
 Eracle (Ercole) 66-68, 105, 252,
 272
 Eraclito di Efeso 23, 290, 293,
 265, 266
 Erato 254 n.
 Ermes (Ermete) 39, 43, 58, 59,
 61, 84, 160
 Erodoto di Alicarnasso 13, 129,
 139, 146, 249
 Erofeev, V. V. 24, 32 n., 317
 Eschilo di Eleusi 78, 79, 82 n.,
 118, 139, 263, 300, 310
 Esiodo di Ascrea 13, 20, 29, 31
 n., 57, 79, 82 n., 105, 191, 216,
 217, 220 n., 249, 254 n., 271,
 294, 318
 Etkind, E. G. 25, 125 n., 317-
 319, 321, 325
 Ettore 47-49, 158
 Euclide 23, 253, 275, 288, 295
 Eufemo 273
 Euridice 43, 55, 58, 60, 64 n., 84
 Eurimedonte 78
 Euripide di Salamina 13, 39, 78,
 139, 174 n., 232, 299, 300, 310,
 318
 Euristeo 68

- Evandro 252
- Falconet, E. M. 204
- Faryno, J. 173 n., 318
- Fëdorov (Roščin), N. Ja. 92, 260
- Fet (Šenšin), A. A. 130, 291
- Filira 270
- Filolao di Crotone 296
- Filomela 116, 262, 263, 267 n., 326
- Fitzgerald, E. 42
- Flora 278
- Foroneo 59
- Frost, R. 90, 99, 120, 124 n., 149, 151 n., 298, 316
- Galatea 253, 254, 274
- Ganimede 38, 39, 41
- Gasparov, M. L. 30 n., 318
- Gerone 16
- Giapeto 79, 216
- Giasone 105, 105, 273
- Ginzburg, L. Ja. 25
- Ginzburg-Voskov, G. 55
- Gippius, Z. N. 108
- Giulia (figlia di Agrippa) 133, 236, 237, 239 n.
- Giulio, R. (Pippi G.) 214
- Givone, S. 312, 313 n.
- Glauco 253
- Glaucone 181, 207
- Goethe, J. W. 237
- Golyšev, V. 55
- Gordin, Ja. A. 11, 21, 30 n., 31 n., 32 n., 35, 55, 69 n., 124 n., 150 n., 151 n., 159, 174 n., 209 n., 210 n., 211 n., 220 n., 229 n., 230 n., 239 n., 246 n., 254 n., 267 n., 283 n., 297, 307 n., 315, 318
- Gorodnickij, A. M. 35
- Graziadei, C. 42, 46 n., 319
- Grinberg, M. 71, 74 n.
- Guardi, F. 250
- Gumilëv, N. S. 14, 15, 33 n., 77, 108, 325
- Haendel, G. F. 72
- Hammurabi 183, 184
- Hardy, T. 149
- Hemingway, E. 248, 254 n.
- Hobbes, T. 23
- Ićin, K. 30 n., 65, 69 n., 319
- Igino 161, 173 n., 174 n., 214, 220 n., 319
- Ingres, J. A. D. 195
- Ipsipile, 105, 106, 155
- Issione 270
- Ivanov V. I., 107-109
- Ivanov, B. 22, 30 n., 31 n., 45 n., 319
- Korobova, È. B. 297
- Kosteljanec, B. 25
- Kovalëva, I. 65, 66, 68, 69 n., 74 n., 123, 124 n.-126 n., 131, 135, 137, 150 n., 151 n., 171, 226, 229, 229 n., 230 n., 239 n., 252, 253, 254 n., 269, 276 n., 299, 303 n.
- Kullè, V. 30 n., 87, 88 n., 211 n., 320
- Kumpan, E. A. 24, 25, 32 n., 174 n., 246 n., 320
- Kušner, A. S. 21, 30 n., 320
- Kuz'mina-Karaeva, E. Ju. 108, 109, 125 n., 320
- Kuzmin, M. A. 245, 246
- L'vov-Rogačevskij, V. 109
- La Fontaine (de), J. 263
- Lambrou, V. 11, 267 n.

- Laocoonte 5, 205, 213-216, 220
 Latona 61, 66
 Lejkin V. A., 35
 Lesbia (Saffo) 90, 195, 237
 Lessing, G. E. 214
 Licaone 180, 181
 Linejckaja, È. 25
 Lino 249, 252
 Livia, D. C. 232, 236, 237
 Lobačevskij, N. I. 23, 208 n., 210
 n., 276 n., 295
 Lomonosov, M. V. 27, 130 179,
 291
 Longino, C. C. 305
 Loseff, L. (Losev L.) 11, 14, 21,
 23, 29 n., 32 n., 33 n., 74 n., 88
 n., 109, 127, 151 n., 173 n., 210
 n., 239 n., 267 n., 270, 276 n.,
 320, 321
 Losev, A. F. 260, 267 n., 320,
 321,
 Lotman, Ju. M. 25, 27, 32 n., 33
 n., 112, 208 n., 211 n., 217, 221
 n., 230 n., 321, 323
 Lotman, M. Ju. 26, 27, 28, 32 n.,
 33 n., 63 n., 125 n., 208 n., 209
 n., 211 n., 217, 218, 221 n., 321
 Lovelace, R. 294, 295
 Lozinskij, M. L. 40, 201, 293
 Luciano di Samosata 79, 82 n.
 Lucilio, G. 148
 Lunačarskij, A. V. 108

 Machiavelli, N. 52, 132, 150 n.,
 256, 282
 Majakovskij, V. V. 24
 Maksimov, D. E. 25
 Malevič, K. S. 23
 Mandel'stam, O. È. 10, 11, 13-
 15, 22, 25, 27, 43, 56, 64 n., 65,
 68, 69 n., 75, 91, 96, 100, 127,
 146, 147, 151 n., 156, 162, 165,
 167, 185, 186 188, 198, 203, 206,
 209 n., 229, 251, 266, 267 n.,
 307, 326
 Mantegna, A. 248
 Maramzin (Kancel'son), V. R. 74
 n., 127
 Marcello, M. C. 255
 Marco, A. 305
 Martinelli, S. 4, 11, 133, 142, 150
 n., 151 n., 321
 Martynov, L. N. 24
 Mecenate, G. C. 80, 90, 129, 234,
 235
 Mejerchol'd, V. È. 108
 Mejlach, M. B. 55
 Meletinskij, E. M. 25
 Melpomene 6, 62, 247, 289, 290,
 293, 294, 298, 299
 Menelao 105, 160, 168
 Merežkovskij, D. S. 108
 Merope 66
 Metastasio, P. 84, 86
 Minc, Z. G. 25,
 Minosse 66, 264
 Minotauro 67, 69 n., 72, 101
 Mnemosine 69 n., 208 n., 249,
 251, 294, 324
 Montale, E. 16
 Mosé 184
 Musorgskij, M. P. 178

 Najman, A. G. 13, 14, 21, 32 n.,
 71, 87, 88 n., 210 n., 238, 297,
 322
 Narciso 114-116
 Nefele 270
 Nemesi 115, 234
 Nestore 162, 167

- Nietzsche, F. W. 298
 Niobe 232
 Nittimo 181
 Nyctimene 263

 Odisseo (Ulisse) 5, 35-37, 40-45, 49, 72, 79, 84, 85, 122, 128, 153-156, 158-162, 164-173, 173 n., 224, 232, 264, 300, 301, 326
 Odoevceva, I. V. 77, 81 n.
 Olejnikov, N. M. 35
 Omero 45 n., 48, 69 n., 78, 90
 Orazio (Flacco Q. O.) 6, 13, 39, 45 n., 61, 64 n., 78, 81 n., 90, 118, 124 n., 125 n., 129, 131, 134, 138, 139, 140, 147, 148, 150 n., 151, 171, 189, 225, 226, 229 n., 230 n., 234, 235, 282, 285, 286, 288-291, 291 n., 295, 299, 320, 322
 Orfeo 5, 39, 43, 55, 58-63, 64 n., 68, 84, 105, 106, 120, 122, 125 n., 148, 164, 249, 252, 299
 Orione 66-68
 Osiride 249, 254 n.
 Ovidio (Nasone P. O.) 13, 26, 37, 39, 43, 45 n., 49, 55-57, 60, 63 n., 64 n., 65-68, 69 n., 71-73, 74 n., 78-80, 82 n., 90, 105, 115, 116, 125 n., 128, 129, 132, 136, 138-141, 143, 146, 149, 150 n., 157, 158, 173 n., 189, 197, 199, 200, 203, 209 n., 210 n., 217, 221 n., 227, 232, 234-237, 239 n., 251-253, 254 n., 262, 263, 267 n., 271, 273-275, 276 n., 280, 282, 283 n., 285, 286, 291, 296, 299, 300, 303 n., 319, 321, 322, 324
 Padano, G. 322
 Palamede 168, 169
 Pandora 79

 Papini, M. C. 11
 Parmenide 6, 13, 23, 259-261, 264-266, 267 n., 322
 Pasternak, B. L., 13, 22, 24, 61, 130, 200
 Patroclo 48
 Pausania 125 n., 249, 254 n., 267 n., 322
 Pavan, S. 32 n., 45 n., 46 n., 54 n., 63 n., 64 n., 124 n., 125 n., 126 n., 151 n., 173 n., 320, 322, 323
 Persefone 68, 69 n., 165
 Petrarca, F. 137, 156, 263, 282, 286, 291 n., 323
 Petrušanskaja, E. 87, 88 n., 151 n., 177, 179, 209 n., 323
 Piero della Francesca 250, 282
 Pietro il Grande 204, 243-245
 Piranesi, G. B. 206, 211 n.,
 Pitagora 57, 253, 270, 275, 295, 296
 Platone 5, 10, 23, 28, 39, 110, 118, 137, 151 n., 173 n., 175-177, 179, 180-182, 190, 191-193, 206-208, 208 n., 209 n., 210 n., 229, 254 n., 259, 260, 263-266, 296, 306, 311, 312, 313 n., 319, 323
 Platonov (Klimentov), A. P. 92, 124 n., 315
 Plauto (Maccio T. P.) 279
 Plinio il Vecchio 59, 64 n., 148, 267 n., 323
 Plino il Giovane 148
 Plotino di Licopoli 312
 Plutarco di Cheronea 243
 Polideuce (Polluce) 104, 105, 125 n.
 Polifemo 101, 162, 253

- Poluchina, V. (Polukhina V.) 11, 33 n., 46 n., 151 n., 239 n., 246 n., 276 n., 320, 321, 323, 324
 Pomona, 158, 277-281
 Pontormo (Carrucci J.) 278
 Poseidone 37, 66, 161, 162, 163, 174 n., 215, 273
 Prochorova, E. V. 26, 278, 283 n., 324
 Procne 262, 263
 Prokof'ev, A. A. 51
 Prometeo 78, 79, 82 n., 216
 Properzio S., 13, 39, 45 n., 80, 81, 90, 124 n., 139, 229, 234-237, 239 n., 282, 283 n., 324
 Protagora di Abdera 137, 191, 192, 229
 Prževal'skij, N. 250
 Purcell, H. 84, 86, 87, 88 n.
 Puškin, A. S. 10, 14, 18, 25, 30 n., 36, 46 n., 83, 124 n., 128, 130, 151 n., 156, 177, 183, 198, 204, 230 n., 274, 276 n., 291, 291 n., 298, 299, 323
 Quarenghi, G. 105
 Quasimodo, S. 16, 29 n., 30 n.
 Quintiliano, M. F. 305, 307 n., 324
 Radonežskij, S. 197
 Raffaello, S. 248, 254
 Raffetto, A. 81 n., 316
 Ramous, M. 54 n., 63 n., 322, 326
 Rastrelli, B. C. 269
 Rejn, E. B. 13, 14, 21, 32 n., 36, 71, 83, 89, 109, 179, 297, 324
 Respighi, O. 147, 232
 Richardson, S. 294
 Rilke, R. M. 43, 58, 61
 Rimskij-Korsakov, N. A. 178
 Roginskij, M. A. 31 n., 42, 45 n., 319
 Rozanov, V. V. 207
 Rufo, V. 77, 78, 90, 131, 138
 Rufo, C. 237
 Saba, U. 11, 44, 153, 154, 171-173, 282
 Šachmatov, O. 36, 41, 45 n., 47
 Salustio, 19
 Santayana, G. 10, 133
 Scilla 165, 253, 264, 266
 Sedych, A. (Cvibak Ja. M.) 201, 210 n., 324
 Seferis, G. 242
 Semënov, G. S. 325
 Senofonte 13, 99, 100, 124 n., 137, 161, 325
 Sergeev, A. Ja. 61, 75, 89, 90, 124 n., 125 n., 127
 Shakespeare, W. 120, 291 n., 302
 Sil'man, T. 25
 Simonide di Ceo 13, 137, 191, 228, 229, 244, 260
 Simplicio 259
 Sluckij, B. A. 24
 Šmakov, G. G. 95, 112, 118, 153, 213, 220 n., 246
 Socrate 179, 180, 191, 192, 207, 264, 265
 Sofocle 50, 173 n., 214, 300, 310, 325
 Sologub, F. (Teternikov F. K.) 108
 Somov, K. A. 108
 Spender, S. 87, 127
 Stazio, P. P. 300
 Stevens, W. 133

- Stoppard, T. 293
 Stravinskij, I. F. 249
 Šubinskij, V. I. 24, 32 n.
 Svetonio, G. T. 13, 256, 305, 307 n., 325

 Tacito, C. (Cornelio P.) 52, 148, 237, 239 n., 256, 305, 307 n., 325
 Tarkovskij, A. A. 200
 Tarutin, O. A. 35
 Tennyson, A. 44
 Teocrito di Siracusa 118, 224
 Tereo 262, 267 n.
 Teseo 59, 67, 68, 69 n., 72, 260
 Tiberio, C. N. 6, 233, 237, 241, 246 n., 255-257, 258 n.
 Tibullo, A. 229, 234, 235
 Tindareo 104
 Tiresia 115, 116, 299-301
 Tito, L. 51, 52, 132, 150, 243
 Tjutčev, F. I. 25, 32 n., 147, 325
 Traiano, U. 77, 148, 255, 256
 Trebonio, C. 305
 Tricorni, P. 105
 Tritone 6, 272, 273, 274, 281

 Umanskij, A. 36, 41, 45 n., 47, 48
 Urania 6, 14, 19, 26, 33 n., 37, 40, 72, 75, 76, 83, 92, 93, 98, 118, 121 n., 176, 199, 208 n., 226, 227, 230 n., 241, 243, 247, 248, 249, 251-253, 254 n., 255, 257, 315, 321
 Vaginov, K. K. 24
 Van Dick, A. (Anthony) 278
 Varrone, M. T. 249, 254 n.
 Venantius, F. 177
 Venclova, T. 11, 75, 86, 88 n., 125 n., 174 n., 252, 326

 Verdi, G. 178, 179
 Verkhejl, K. 87, 88 n., 326
 Vertumno 6, 80, 158, 236, 277-282, 282 n., 283 n.
 Vespasiano, T. F. 102
 Vesuvio 102, 103, 117, 142, 148
 Vigdorova, F. A. 55, 71, 210 n., 326
 Virgilio (Marone P. V.) 7, 13, 39, 44, 45 n., 84-87, 88 n., 90, 124 n., 129, 139, 141, 174 n., 189, 215, 220 n., 223-226, 228, 230, 234-236, 248, 254 n., 273, 276 n., 299, 326
 Vitale, S. 220 n., 246 n., 283 n., 307 n., 316
 Vjazemskij, P. A. 14, 16, 25, 32 n., 326
 Volkov, S. M. 29 n.-32 n., 45 n., 54 n., 81 n., 88 n., 110, 124 n., 151 n., 173 n., 174 n., 178, 193, 209 n., 210 n., 211 n., 220 n., 239 n., 246 n., 276 n., 303 n., 326
 Walcott, D. 223, 323
 Zambon, S. 267 n., 326
 Zenone di Elea 264
 Zeus (Giove) 16, 39, 41, 61, 78, 79, 104, 162, 168, 180, 216, 217, 232, 249, 251, 294, 300
 Zinov'eva-Annibal, L. D. 107, 108
 Žirmunskij, V. M. 14, 29 n., 31 n., 32 n., 326
 Žolkovskij, A. K. 23, 32 n., 326
 Zubova, L. V., 153, 154, 156, 158, 159, 162, 165, 167, 173 n., 174 n., 326

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

TITOLI PUBBLICATI

STEFANIA PAVAN, LEZIONI DI POESIA. JOSIF BRODSKIJ E LA CULTURA CLASSICA: IL MITO, LA LETTERATURA, LA FILOSOFIA, 2006.