

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 13

MICHELE RUSSO

Iosif Brodskij

Saggi di letture intertestuali

Saggi

-13-

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Pier Carlo Bontempelli

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-699-7

Copyright © 2015

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Venezia, Targa in ricordo di Iosif Brodskij presso le Fondamenta delle Zattere.
Fotografia di Valeria Passerini.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
1. I RIFERIMENTI ANGLOSASSONI	17
1.1. I primi contatti con la cultura anglosassone (p. 17) – 1.2. Brodskij-Auden: due poetiche a confronto (p. 23) – 1.3. Il «sottotesto» di Auden e Brodskij: W.B. Yeats e T.S. Eliot (p. 26) – 1.4. Arte e natura tra eredità classica e ipotesto slavo (p. 32) – 1.5. La funzione del modello frostiano (p. 40) – 1.6. I rapporti con la tradizione rinascimentale inglese: John Donne e Andrew Marvell (p. 45) – 1.7. Il destino dell'uomo: la triangolazione Brodskij-Hardy-Frost (p. 49)	
2. SPERIMENTAZIONI LINGUISTICHE: TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE	53
2.1. La traduzione in Brodskij e Nabokov: due casi di bilinguismo (p. 53) – 2.2. Alcuni esempi di autotraduzione (p. 62) – 2.3. Un altro esempio di autotraduzione: «Lullaby» (p. 70)	
3. LETTURE INTERTESTUALI DI BRODSKIJ: FROST E HARDY	77
3.1. Il paradigma naturale (p. 77) – 3.2. Le affinità tematiche e la dimensione ideologica (p. 82) – 3.3. Frost e Brodskij tra Genette e Lotman: «Design» e «The Butterfly» (p. 90) – 3.4. Altre metafore della condizione umana: «An August Midnight» di Hardy e «The Fly» di Brodskij (p. 95)	
4. BRODSKIJ E LA RUSSIA	103
4.1. I rapporti con l'acmeismo: Brodskij e Anna Achmatova (p. 103) – 4.2. Brodskij e Osip Mandel'stam (p. 105) – 4.3. Brodskij e «Tristia» di Mandel'stam (p. 111) – 4.4. Brodskij e Marina Cvetaeva (p. 114) – 4.5. Il tema patriottico tra Russia e Inghilterra (p. 117)	
5. BRODSKIJ E IL TERZO SPAZIO	125
5.1. L'Italia nella poesia di Brodskij (p. 125) – 5.2. Roma, ovvero la libertà (p. 128) – 5.3. Venezia, ovvero l'approdo (p. 135) – 5.4. L'isola e il mare (p. 153)	
Nota bibliografica	159
Indice dei nomi	169

Il presente lavoro ha avuto origine da un progetto di ricerca intrapreso negli Stati Uniti alcuni anni fa, con l'ausilio dei finanziamenti della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara. Dopo la stesura della tesi di dottorato su Vladimir Nabokov, ho ritenuto opportuno spostare i miei interessi su Iosif Brodskij, per avere una panoramica più completa nel vasto campo dell'analisi contrastiva russo-americana. Alla fine di questo percorso, che comunque rimanda, ovviamente, a ulteriori orizzonti di approfondimento, vorrei esprimere la mia gratitudine nei confronti di coloro che l'hanno reso possibile e, molto spesso, assai gratificante. *In primis*, ringrazio il Prof. Andrea Mariani che, col suo tenace supporto, ha seguito il lavoro, fornendomi preziosi consigli, stimoli e un continuo incoraggiamento. Usufruendo in parte dei fondi attribuiti ad alcune ricerche di gruppo da lui coordinate, ho potuto effettuare le indispensabili missioni presso le biblioteche di Harvard e della University of California at Berkeley.

Ringrazio poi il Direttore del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne, Prof. Pier Carlo Bontempelli, che non mi ha mai fatto mancare il suo sostegno. Ringrazio il Prof. Carlo Consani, direttore della presente Collana, che ha favorevolmente accolto il progetto della mia pubblicazione, le Prof. Carla Solivetti e Maria Zalambani, che mi hanno ben orientato per quanto riguarda il settore slavistico della ricerca, e le colleghe e amiche Emanuela Ettore ed Eleonora Sasso, sempre prodighe di utili suggerimenti. Il Prof. Joe Pestino e la Prof. Monica Weis del Nazareth College di Rochester (N.Y.) mi hanno guidato nella ricerca presso le biblioteche americane, mentre per l'aiuto in occasione delle ricerche a Mosca devo essere grato al Dott. Jurij Čěrnjy.

Last, but not least, ringrazio gli amici che, pur non essendo coinvolti direttamente nel mio progetto, hanno contribuito alla sua realizzazione, grazie all'affetto che ci lega da sempre. Infine, dedico questo libro ai miei genitori, senza i quali non avrei potuto realizzare né questo, né alcun altro progetto.

Pescara, 01.09.2014

INTRODUZIONE

PREMESSA

Per lunghi anni la critica ha sviluppato e approfondito i più svariati temi della produzione di Brodskij, ma i canali di ricerca hanno seguito in genere una direzione monoculturale e monolinguistica. Per quanto poeta appartenente a due sponde culturali diverse, gli studiosi hanno privilegiato l'analisi degli aspetti tipici delle rispettive culture di appartenenza e di adozione, fornendo spesso un quadro non integro di quella dimensione internazionale che caratterizza l'autore russo-americano. Dopo alcuni anni di ricerche svolte sia sul versante slavo sia su quello americano, pensai di presentare un intervento sull'autore al Convegno organizzato dalla College English Association a Pittsburgh (U.S.A.) nel 2009. Dopo tale Convegno, ho ritenuto necessario ampliare il mio lavoro e sviluppare ulteriori punti riguardanti la poetica brodskijana. Gli studi condotti successivamente presso alcune biblioteche americane e il materiale della critica slava fornitomi gentilmente dalle stesse biblioteche, mi hanno portato a scrivere questo volume. Il mio lavoro è stato finalizzato, fin dalla sua prima ideazione, a trovare punti di contatto tra le tematiche inerenti i due – e più – mondi entro i quali si è mosso Brodskij, per ottenere un mosaico coerente di aspetti variegati ed eterogenei.

LA PRODUZIONE SAGGISTICA E POETICA; I RAPPORTI COL MONDO SLAVO E ANGLO-AMERICANO

Tra i diversi artisti che hanno subito gli effetti di governi totalitari e sono stati costretti a lasciare il proprio paese d'origine per trovare un approdo nelle terre della democrazia, Brodskij viene considerato una sorta di gemello di Vladimir Nabokov, data la notevole analogia dei percorsi da essi

attraversati. Entrambi hanno infatti lasciato la propria terra d'origine per gli Stati Uniti, soggiornando, prima di emigrare nel nuovo mondo, in Europa. Ma non solo. Dopo lunghi anni negli *States*, i due dissidenti sono stati seppelliti, per quanto in circostanze diverse, in Europa; Nabokov in Svizzera, dove era rientrato prima di morire, e Brodskij in Italia. Tuttavia, iniziare questa ricerca proponendo il rapporto tra Nabokov e Brodskij (che comunque cela parecchie differenze), sarebbe stato, a mio avviso, scontato; invece mi è sembrato opportuno lavorare sui primi contatti con la cultura anglosassone, oltre che con quella sovietica, per formulare un quadro multiprospettico e coerente allo stesso tempo, fin da principio. La portata internazionale di questo studio ha profilato una serie di questioni di tipo letterario e traduttologico, che è stato necessario affrontare analizzando teorie afferenti alla sfera semiotica e metaletteraria. La complessa opera di Brodskij va esaminata non solo attraverso le tematiche dell'esilio e dell'emigrazione, ma anche «sfruttando» i concetti di teorici della letteratura come Lotman, che ha studiato i rapporti tra scritture in lingue e culture diverse, illustrando i contatti e gli effetti che seguono a questa prolifica commistione di elementi interculturali. Il presente lavoro tratta in modo privilegiato la produzione poetica di Brodskij, ma non trascura quella saggistica, più volte analizzata a supporto del suo pensiero. Durante gli anni più difficili della sua vita, Brodskij visse in esilio in Siberia, in quanto giudicato dissidente dalle autorità sovietiche.

La permanenza in quei territori di confino si rivelò, tuttavia, molto proficua dal punto di vista intellettuale, non solo per le letture di autori russi e anglosassoni, ma anche perché le sofferenze sopportate durante l'esilio costituirono il nucleo dei numerosi saggi scritti negli anni successivi. In tale contesto, come si vedrà, l'autore pose le basi per una mescolanza di elementi linguistico-culturali, che formeranno il terreno della sua scrittura, e che accosta e mette in relazione «biunivoca» lo spazio sovietico e quello anglosassone. La raccolta *Less than One* include saggi sulle tirannie e sulle conseguenze sociali delle dittature europee, tra cui «Less than One», «On Tyranny», «Catastrophes in the Air», «In a Room and a Half». Nei suoi scritti in prosa, Brodskij dichiara in modo esplicito la sua inclinazione per scrittori e poeti di altre letterature. Nel saggio «On 'September 1, 1939' by W.H. Auden», ad esempio, l'autore esprime il suo amore per la poesia di Auden e, nel contempo, tratta tematiche apocalittiche, sulla base dei testi di Auden stesso. Tra i maggiori poeti di area anglosassone, egli annovera anche Yeats, le cui teorie di eco vichiana sui corsi e ricorsi storici condizionarono enormemente la sua poetica. Ulteriori influenze sulla produzione brodskijana sono evidenti in «Wooing the In-

animate», saggio dedicato alla poesia di Thomas Hardy, con cui condivide diversi aspetti ideologici. Il tempo, l'onnipresenza di una potenza avversa, già percepita attraverso la poetica di Yeats, sono elementi paradigmatici della poesia di Brodskij, in gran parte ereditati da Hardy. Ma, soprattutto, sono il risultato di un processo costante di interazione culturale che crea nuovi spazi letterari entro i quali l'autore sviluppa tematiche e linguaggi, attraverso una prospettiva che passa da una dimensione unica e singola ad una più ampia e multilivellare, pur senza perdere una sua identità.

La lettura dei saggi ci pone nella condizione di individuare un filo conduttore che, dalle tematiche apocalittiche, correlate ai fatti storici, conduce alle questioni metafisiche del tempo, della morte e dell'esilio. Sui primi due aspetti, è rilevante l'influsso di Frost, specie per il discorso riguardante la tematica del *design*, ovvero «piano», «progetto» assegnato da un essere superiore alle creature terrene, compreso il mondo naturale e animale. In merito a queste ultime tematiche, il presente lavoro sposta l'accento sulle poesie di carattere entomologico, come «The Butterfly» e «The Fly», di cui vengono proposti paralleli con Frost e Hardy, per analizzare il significato quintessenziale degli insetti, questi esseri portatori di arcani messaggi, nonché di storie parallele, che si svolgono nel microcosmo del mondo faunistico.

L'accostamento tra Frost e Brodskij verrà anche proposto in chiave, di nuovo, lotmaniana, specie per quanto riguarda una possibile sovrapposizione semiotica dei componimenti «Design» e «The Butterfly», come ipotetici spazi culturali legati da un rapporto costante di intersemiosi. Applicando la teoria di Lotman dei cerchi concentrici, è possibile dimostrare che il componimento di Frost rappresenta una base per il nutrimento di elementi linguistici e culturali, che alimentano ed arricchiscono di continui significati e plusvalori il testo di Brodskij. Ne consegue un mosaico di simboli ed associazioni dalla portata spesso misteriosa, che tuttavia stabilisce uno schema simmetrico ben bilanciato di forze e stati d'animo, che si arricchisce con l'equilibrio precario ma costante del movimento degli insetti. L'osservazione di un insetto che vola e si schianta contro un oggetto può rappresentare, per il poeta, numerosi significati, veicolati, a loro volta, dai colori, dalle coincidenze che hanno determinato l'incontro tra il poeta e l'animale o tra due animali. Così come la presenza di un ragno con una preda, genera una serie di interrogativi e misteri sul senso dell'esistenza. In questo rapporto di comunicazione intersemiotica generato dai minuscoli animali delle poesie, si inserisce il filo conduttore rappresentato dal concetto del palinsesto genettiano, ovvero di un rapporto di transtestualità tra i due componimenti. Questi sono accomunati

dalla radice che riporta il lettore nel campo dell'entomologia e, come tali, si arricchiscono di ulteriori simboli e significati mediante una sovrapposizione reale e figurata. Le due poesie veicolano i molteplici e mutevoli messaggi degli insetti, in un incessante gioco di movimenti e colori. I testi vengono riscritti sulle tracce di una cultura *altra*, in modo che gli stessi si configurano come palinsesti, come germogli nati e ramificatisi da una radice più profonda.

L'analisi del mondo entomologico, così sintomaticamente presente anche negli scritti di Nabokov, si riallaccia al macrocosmo animalistico delle poesie di Frost. A questo punto, la prospettiva sul mondo si fa sempre più ampia, ed include «Two Look at Two» e «The Mountain» di Frost, in cui il rapporto tra l'uomo e la natura viene strutturato sulla base degli spazi che essi occupano, in una sorta di contrasto che vede l'uomo invadere gli spazi naturali, abitati da animali come i cervi, in cerca di un dialogo, ma a rischio di sconfinamento, intrusione, inquinamento. Nel contesto di quello che oggi viene chiamato *ecocriticism*, sia Frost sia Brodskij possono essere considerati dei precursori significativi.

GLI APPROCCI ERMENEUTICI RAPPORTATI ALL'ESILIO

Un altro dei temi principali di questo volume è il motivo dell'esilio, presente in saggi come «The Condition we Call Exile, or Acorns Aweigh» e «After a Journey», e in una sezione molto ampia delle poesie di Brodskij. L'approccio metodologico proposto, di nuovo, segue le teorie di stampo multiculturale che analizzano, come spiegato, i processi di scambi intersemiotici tra testi, generando un intenso dialogismo intertestuale. La trattazione dell'esilio prende forma, ovviamente, dal parallelo con la condizione di Nabokov. Riprendendo la teoria di Lotman ed applicandola al macrotesto di Nabokov e di Brodskij, emerge che le rispettive opere sono collocabili sul duplice piano dei cerchi concentrici e delle modellizzazioni spazio-temporali lotmaniane. Attraverso l'analisi contrastiva delle poesie di Brodskij e degli autori che ne costituiscono la fonte, è possibile scorgere un costante scambio di elementi semiotici tra lo spazio interno della cultura d'origine e quello esterno della cultura di arrivo, in un processo osmotico che vede un influsso reciproco di segni e parole diversi. Tale scambio si attua in virtù di un incontro e scontro di apporti linguistici e culturali, che conduce ad una sorta di «esplosione» generatrice di nuovi sensi e orizzonti multiculturati. Gli apporti si integrano, pertanto, con le poetiche di

Auden, Yeats, Eliot, Hardy in un scambio continuo di messaggi, che parte spesso dalla dimensione comune dell'estraneamento e dell'emigrazione.

Un altro aspetto molto importante della produzione brodskijana è rappresentato dalla traduzione, in quanto strumento di comunicazione interlinguistico, che riguarda parimenti una vasta produzione della letteratura su Nabokov. Il processo di «rimpasto», che sembra in realtà rispondere ad un principio di autoconservazione della cultura d'origine, si manifesta nel lavoro di traduzione e autotraduzione della produzione brodskijana. Dopo le prime elaborazioni delle teorie sulla traduzione, impostate da Nabokov, Brodskij continua il lavoro del suo predecessore, traducendo svariati componimenti del mondo letterario slavo e anglosassone, un fenomeno piuttosto insolito nel contesto dei poeti emigrati. Dall'analisi comparata di passi tratti da *Lolita* di Nabokov e di alcune poesie di Brodskij, come «Elegy» e «Lullaby», emerge che i due autori-traduttori hanno adottato approcci diversi, per rispondere ad esigenze di tipo fonico e culturale. Seguendo gli insegnamenti di studiosi come Newmark, che teorizza la traduzione di tipo semantico e comunicativo, riscontriamo che le operazioni di Brodskij e di Nabokov possono essere lette fondamentalmente come atti creativi, rispondenti alle esigenze del testo di partenza e del contesto della lingua di arrivo. A seconda delle caratteristiche culturali e foniche del testo originale, la traduzione si fa letterale ed orientata ad esso o, viceversa, può mirare ad esplicitare il contesto della lingua di arrivo, con variazioni lessicali e sintattiche anche notevoli. Brodskij e Nabokov, in pratica, riscrivono le rispettive opere letterarie, adeguandosi, a seconda delle circostanze, alle esigenze dettate dal momento storico. Attraverso la traduzione, Brodskij percorre la sua condizione di *in-betweenness*, navigando tra i linguaggi dei suoi luoghi di appartenenza.

Il percorso dell'autore tra confini, lingue e culture si articola nell'ambito di una modellizzazione spazio-temporale che lo vede, dunque, sempre figura «in transito» in una determinata realtà. Come tale, Brodskij ripercorre e rilegge i diversi contesti culturali da prospettive parallele che, seppur diverse, tendono ad inglobare certe peculiarità, che si propagano e si mescolano in un gioco di riflessi. I riflessi dell'intertestualità creano realtà alternative, talvolta irraggiungibili, ma tutte accomunate da una serie di caratteristiche linguistico-culturali. Come si sa, l'immenso contesto dei testi tradotti e germogliati da palinsesti genera, a sua volta, un labirinto di ulteriori testi, una sorta di mondo speculare, che è possibile leggere ed interpretare attraverso la lente di Foucault. Il mondo di Brodskij è spesso costellato di elementi utopici, che rimandano ad un luogo apparentemente migliore, più o meno inattingibile. Nel suo costituirsi, questo mondo

rappresenta, proprio come per Foucault, una dimensione eterotopica, una realtà collocata su un asse diverso, alla stregua dell'immagine riprodotta da uno specchio. Questo effetto rifrangente viene, in Brodskij, amplificato dai numerosi elementi simbolici attribuiti agli oggetti che popolano i versi, e moltiplica la sensazione di ambiguità, nel mancato raggiungimento della dimensione finale, linguistica e geografica, attraverso la sfera sensoriale. È la moltiplicazione di questi specchi che guida il percorso foucaultiano dell'opera di Brodskij, veicolando un senso di eterno inappagamento. Gli approcci proposti nella seconda parte del volume alle poesie di carattere allegorico e simbolista non si perdono, tuttavia, nelle pagine successive, riguardanti altri aspetti della produzione dell'autore. Come si vedrà, verranno ripresi nella sezione conclusiva sotto un taglio bachtiniano. Prima di giungere a ciò, era comunque indispensabile rivedere i rapporti dell'autore con il suo terreno d'origine, per configurare meglio l'equilibrio tra i vettori di forze multiculturali della sua poetica.

I RAPPORTI CON LA TRADIZIONE LETTERARIA RUSSA

Nel continuo dialogo tra elementi letterari anglosassoni e slavi, il presente studio propone rimandi alla tradizione dell'acmesimo russo, in quanto, pur senza invadere il campo della slavistica, è parso indispensabile fornire certe linee essenziali riguardanti la poetica di alcuni artisti russi che ispirarono Brodskij, come Anna Achmatova, Osip Mandel'stam e Marina Cvetaeva, anch'essi perseguitati dal regime sovietico. In tale contesto, il lavoro propone l'analisi di alcune poesie russe, nonché di traduzioni brodskijane di componimenti come «Tristia» di Mandel'stam, «Seeing off the Beloved Ones, I», scritta da Cvetaeva a Mandel'stam, «I Will Win You away from Every Earth, from Every Sky», di Cvetaeva, e alcune lettere che Cvetaeva scrisse durante l'esilio. Gli accostamenti ai poeti russi, seppur sintetici, servono ad inquadrare il contesto di provenienza di Brodskij, in un momento storico incline a censurare qualunque manifestazione ritenuta eversiva o non conformista. A tal fine si analizzano alcuni versi dalla raccolta *Requiem* di Achmatova, il cui sfondo è caratterizzato da simboli oscuri di oppressione e morte. Ma gli elementi che mi sono parsi più significativi nell'accostamento con questi poeti sono rappresentati dai simboli culinari, per il loro potere vitale che li configura come rimedi salvifici contro le forze del male e dell'oblio. In particolare, il miele si presenta come elemento primario nel contrasto vita/morte in «Just for Joy, Take

from My Palms» di Mandel'stam, ed è un simbolo altrettanto importante in certe poesie di Brodskij come «Zamerzšij kisel'nyj bereg», ovvero «Riva ghiacciata di puro miele». L'analisi dei simboli afferenti alla sfera alimentare viene proposta alla luce delle teorie antropologiche di Propp, che studiano il significato del cibo nella fiaba e nelle antiche mitologie orientali. Esaminando un altro componimento di Brodskij, «Cabbage and Carrot», vengono analizzati i significati ultimi dei due protagonisti che danno il nome alla poesia. Nella loro personificazione, il cavolo e la carota costituiscono, similmente al miele, gli elementi vitali che manifestano la propria forza vitale sullo sfondo di un contesto costantemente tetro e minaccioso. Essi sono anche, come si vedrà, allegorie sessuali, la cui forza rigeneratrice verrà paradossalmente spenta dalla fiamma che li cuoce, come simbolo, a sua volta, di una purificazione ultima orientata al sacrificio degli uomini.

Il confronto con i colleghi del mondo slavo risponde anche all'obiettivo di individuare certi eventi positivi nella vita di Brodskij, che compensarono, almeno in parte, il vuoto creato dall'amara espulsione dal suo paese. L'autore russo-americano non poté più tornare in patria, né rivedere i propri genitori, ma fu accolto in seno alla cultura dell'Occidente (che gli fruttò, fra l'altro, il premio *Nobel*) proprio come ambasciatore della ricchezza di una tradizione nobile e affascinante, la cui eredità culturale aveva saputo «travasare» e tradurre.

IL TERZO SPAZIO DELL'ITALIA

Il lavoro sposta infine l'obiettivo d'indagine su un contesto più vicino alla nostra realtà di Italiani, che personalmente ho sentito la necessità di sviluppare, proponendo un modello prospettico diverso per contestualizzare le poesie di Brodskij dedicate all'Italia. La critica ha studiato a fondo le poesie incentrate sulle città monumentali italiane, come Firenze, Roma e Venezia. Ricollegandoci al tema dell'esilio, come fattore che spinge Brodskij a confrontarsi con un ennesimo contesto straniero, il paragone con le città italiane risponde innanzitutto alla necessità di delineare un quadro spaziale e sentimentale dai contorni pietroburghesi, ma non mancano ulteriori ragioni. I numerosi saggi dedicati al rapporto tra il poeta e l'Italia non mi pare possano esaurire la nostra curiosità di scoprire le ragioni profonde che lo hanno indotto a cantare la bellezza del Bel Paese. Perché Brodskij scrive tante poesie sulle città e sulle isole italiane? Perché esse appaiono particolarmente ben riuscite e funzionali al discorso del macrotesto?

Il capitolo finale si propone l'obiettivo di indagare questo aspetto, oltre i limiti determinati dalla pura esigenza di celebrare, secondo la più antica e nobile tradizione, la bellezza della nostra terra, anzi collegando questi testi al fatto del mancato ritorno di Brodskij nella terra natia. Proprio il ritorno del tema dell'esilio, probabilmente, spinse l'autore a ricercare, attraverso i suoi versi «italiani», un ulteriore luogo di appartenenza. Sapendo che non sarebbe più rientrato in Russia, il poeta sembra ritrovare nell'Italia, in particolare a Venezia, un terzo spazio di emigrazione, lo spazio della sua sepoltura. In proposito, l'identificazione di un ulteriore cerchio concentrico, ricollegabile con i menzionati cerchi lotmaniani, si pone nella prospettiva di individuare un terzo codice linguistico. Esaminando l'atteggiamento di Brodskij in «Venetian Stanzas I», «Venetian Stanzas II», nonché nel suo lungo saggio dedicato alla città lagunare, «Watermark: An Essay on Venice» (in seguito «Watermark»), non si può non cogliere una certa dose di «italianità» nel poeta. Il lessico brodskijano negli scritti sul nostro paese abbonda di termini italiani, che spaziano dalla sfera puramente culturale e artistica, a quella quotidiana, rivelando una conoscenza non trascurabile della lingua del terzo spazio di emigrazione.

A questo proposito, lo sguardo d'indagine di questa ultima parte del lavoro intende proporre una nuova classificazione, più ampia, del poeta, che lo inserisce, seppur tangenzialmente (ma non episodicamente, né superficialmente) nel contesto della cultura italiana arricchita dal genio straniero. Tale ipotesi prende forma attraverso approcci d'interpretazione affini a quelli precedentemente indagati, ma di natura più marcatamente linguistica, come la teoria dell'ibridismo linguistico e letterario di Bachtin. Attribuendo al nostro paese, in particolare alla città lagunare, la funzione di terzo contesto culturale come momento «generativo» di una nuova identità linguistica e poetica, si perviene ad una visione completa e internazionale dell'opera brodskijana, che si manifesta, come su un palcoscenico, in tutte le sue forme eterogenee, ma che acquistano un senso nuovo quando vengono messe in scena nel gran «teatro» dell'Italia. Si scorgono, quindi, elementi plurilinguistici che derivano da un macrocosmo polifonico e che conferiscono un tono di pluridiscorsività all'opera di Brodskij. Voci, suoni, musiche, rumori, esclamazioni onomatopoeiche: tutto questo concorre a completare il percorso di un autore complesso e sfuggente, che viene restituito alla critica sotto le vesti di una multiculturalità già universalmente riconosciuta, ma ulteriormente giustificata dall'esigenza di identificare un contesto finale, che possa essere strutturato secondo i denominatori comuni della cultura di origine, di emigrazione e di approdo finale.

1.

I RIFERIMENTI ANGLOSASSONI

1.1. I PRIMI CONTATTI CON LA CULTURA ANGLOSASSONE

Le più grandi figure intellettuali sovietiche, tra le quali Iosif Brodskij*, dovettero fare i conti con i rigidi controlli delle autorità e cercare di mascherare il proprio impegno artistico e poetico sotto le vesti di certe attività talora «affini» e ideologicamente in armonia con l'orientamento del regime. Fu così che si affermò in quegli anni nell'Unione Sovietica la figura del poeta-traduttore che, lavorando sulle orme della cultura occidentale, portava alla luce opere letterarie straniere mai lette dal pubblico¹. Tali opere destavano i sospetti della censura poiché considerate come «vasi di pandora», come scatole dal contenuto spesso ignoto e gravido di messaggi in contrasto con il regime². La traduzione, tuttavia, aveva la «virtù» di porre il poeta in una zona «neutrale» e non controversa agli occhi delle autorità, consentendogli, nel contempo, di navigare in un mondo nuovo e scoprire e allargare i propri orizzonti verso un contesto culturale diverso.

* La grafia ufficiale del cognome del poeta viene traslitterata in maniera diversa dagli slavisti e dagli americanisti. Se tra i primi ricorre «Brodskij», tra i secondi è comune «Brodsky». In questo volume, pur con l'intento di analizzare il poeta sotto un profilo prevalentemente anglosassone, si è scelta la grafia usata dagli slavisti, perché ritenuta più fedele alla riproduzione del suono originale, caratterizzato dalla «i» breve, oltre che ad essere rispondente alla traslitterazione italiana. Di conseguenza, è stata usata anche la traduzione russa del nome, Iosif, anziché la versione inglese, Joseph.

¹ Cfr. Klots 2011, 188-189.

² Quanto allo stato dispotico che «immobilizzava» gli intellettuali sovietici, è interessante ciò che scrive Brodskij nel suo saggio «Less than One»: «[...] the only way for a boy to fight his imminent lot would be to go off the track. This was hard to do because of your parents, and because you yourself were quite frightened of the unknown. Most of all, because it made you different from the majority, and you got it with your mother's milk that the majority is right. A certain lack of concern is required, and unconcerned I was» (Brodsky 1986, 10).

Il poeta-traduttore costituisce, pertanto, il prodotto della censura sovietica, nel contesto di un regime autoritario, e rappresenta la figura dell'intellettuale che, perfezionando l'arte della traduzione, trasmette in modo apparentemente neutrale il messaggio sospeso di certi poeti e scrittori dell'Occidente nella cultura del proprio paese.

Brodskij tradusse diverse opere straniere da diverse lingue, affinando, allo stesso tempo, la propria arte poetica. A parte le traduzioni di alcune opere polacche e cubane, tramite le quali il poeta avviò i primi passi nello scenario letterario internazionale, la critica dispone di ampie testimonianze circa il dialogo intertestuale che il poeta russo instaurò con certi poeti inglesi del rinascimento, come John Donne, già prima del suo esilio forzato nel 1964, quando, coinvolto nel «mercato nero» della letteratura occidentale, Brodskij lesse per la prima volta, nel 1963, le sue poesie in un'antologia ricevuta da un americano in visita a Leningrado³.

La traduzione è sicuramente un atto meccanico che, nella sua «neutralità» (almeno agli occhi del regime), non può prescindere dall'espansione di punti di contatto con sempre nuovi testi e personalità poetiche, configurandosi come strumento di omaggio e ammirazione per l'arte del poeta tradotto. Fu probabilmente negli anni più tenebrosi della sua formazione che Brodskij scoprì numerosi canali comunicativi che lo univano, in particolare, alla cultura anglosassone. La «scoperta» di Donne non può essere stata casuale o, meglio, nella sua casualità, è stata dettata da un destino che univa i due poeti per varie ragioni. Da una prospettiva biografica, Donne e Brodskij operarono per diversi anni in uno stato di emarginazione politico-sociale. Il primo era cresciuto in una famiglia cattolica nel periodo elisabettiano, per poi convertirsi all'anglicanesimo; il secondo destava profondi sospetti in seno alle alte sfere per la sua vena artistica «trasgressiva» e occultamente filo-occidentale. Più in particolare, la poesia di Brodskij, lungi da qualunque attacco verso le autorità, non era da queste apprezzata proprio perché priva di allusioni o elogi alle stesse⁴. In altre parole, ignorava del tutto la classe politica, veicolando un silenzioso disprezzo per il proprio paese. Sul piano della poetica, i due poeti sembrano stabilire un rapporto di continuità nei versi d'amore e nell'uso di

³ Brodsky ha tradotto più di settanta autori da diciassette lingue (cfr. Campagnoli 2004, 3, e Klots 2011, 190, 192). Nel 1963 egli scrisse una famosa elegia dedicata al poeta inglese «Bol'shaja èlegija Džonu Donnu» («Elegy for John Donne»), in seguito analizzata (cfr. Auden - Kline 1973, 39-45).

⁴ Cfr. Campagnoli 2004, 4.

certe immagini intense e ricercate, che spesso riportano in auge il gusto metafisico per il *conceit*⁵.

A differenza di Donne, che grazie alla sua conversione all'anglicanesimo godette dei favori dell'autoritario re James I ed evitò eventuali persecuzioni, Brodskij fu condannato ad un esilio di cinque anni e ai lavori forzati nel 1964 in un villaggio della Russia settentrionale, Norenskaja, perché accusato di un recidivo «parassitismo sociale»⁶. Il processo a Brodskij fu alimentato dall'accusa di produrre poesia «pericolosa» per i giovani e di non lavorare a favore della società sovietica. Tale processo vide coinvolti, inoltre, un gruppo di eminenti personalità del mondo letterario, tra le quali la poetessa Achmatova, che firmarono una petizione per il rilascio del poeta⁷. La liberazione del poeta avvenne, fortunatamente, l'anno successivo, nel 1965, grazie al solido supporto di varie personalità del mondo letterario sovietico e occidentale, con il ritorno a Leningrado. Fu proprio durante l'esilio che, malgrado i rigori del clima e i lunghi mesi di una profonda sofferenza, Brodskij ampliò le sue conoscenze nell'ambito della letteratura anglosassone. Isolato in un piccolo villaggio della Russia settentrionale, a stretto contatto con la natura, anche se spesso impervia, il poeta si dedicò con maggiore concentrazione allo studio degli autori anglosassoni, mentre la stampa occidentale lo dichiarava rinchiuso in un Gulag, nei campi di lavoro forzati. Oltre ad avere un dizionario russo-inglese e a concentrarsi sullo studio di alcune poesie di Oscar Williams, nome di penna del poeta di origine ebraica Oscar Kaplan, che emigrò dalla natia Ucraina a New York all'inizio del Novecento, Brodskij studiò con grande fervore la poesia metafisica inglese, con la lettura non solo di Donne, ma anche di Andrew Marvell, dai quali imparò a mescolare la fantasia e le «esplosioni» dell'anima che schiudono la dimensione lirica del poeta, con una certa dose di logica e razionalità. Sul carattere «formativo» dell'esilio si rivela comunque interessante l'affermazione di Losev, secondo il quale:

To say that Norenskaja represented a sudden turning point, a sudden expression into new genres, would be to simplify the matter. What took place was a radical change in the whole structure and sense of his «poetic I», and this new

⁵ Malgrado i collegamenti che spesso vengono menzionati dalla critica tra Brodskij e Donne, Brodskij non lascia trapelare alcuna influenza su di lui da parte del poeta inglese, se non sulla versificazione (cfr. Pavan 2006, 55).

⁶ Cfr. Tavis 1988, 500. Sul tema dell'esilio cfr. Da Ponte 1981, 154-155; Patterson 1993, 365; Glasser 2002, 59; Smith 2005, 399.

⁷ Cfr. Klots 2011, 193-195.

«I» required new ways to express itself. Just as he learned to distance himself from all that was roiling round him in his Leningrad trial, Brodsky realized that he might also distance himself from the confessional «I» in his poetry.⁸

Furono questi gli anni, inoltre, in cui il poeta scoprì un altro grande autore inglese simile, per certi versi, al suo destino, Auden⁹. Nel saggio «To Please a Shadow», Brodskij parla dei suoi primi «incontri» con gli scritti del poeta inglese, di cui il primo avvenuto poco prima dell'esilio, e il secondo durante l'esilio stesso. In particolare, è degno di nota quanto si legge nel saggio:

I first read Auden some twenty years ago in Russia in rather limp and listless translations that I found in an anthology of contemporary English poetry subtitled «From Browning to Our Days». «Our Days» were those of 1937, when the volume was published. Needless to say, almost the entire body of its translators along with its editor, M. Gutner, were arrested soon afterward, and many of them perished. Needless to say, for the next forty years no other anthology of contemporary English poetry was published in Russia, and the said volume became something of a collector's item. [...] Although for a writer to mention his penal experiences – or for that matter, any kind of hardship – is like dropping names for normal folk, it so happened that my next opportunity to pay a closer look at Auden occurred while I was doing my own time in the North, in a small village lost among swamps and forests, near the polar circle. This time the anthology that I had was in English, sent to me by a friend from Moscow.¹⁰

L'esilio fu un dramma che interessò entrambi i poeti, dato che Auden, dopo essere andato in Germania per sposare Erika Mann e consentirle di lasciare il paese, dominato dal regime nazista, con l'acquisizione della nazionalità britannica, emigrò in America, anche se tornò più volte in patria, dove poi divenne professore di poesia all'Università di Oxford. La condizione dell'esiliato è discussa da Brodskij nel saggio «The Condition We Call Exile» e rappresenta una fase delicata della vita umana, un passaggio che conduce necessariamente alla fuga dalla tirannia verso una democrazia, ma che, tuttavia, non prescinde dal passato dell'esiliato stes-

⁸ Losev - Miller 2011, 104-105.

⁹ Come afferma Bethea, «[...] although Brodsky himself rejects the notion of turning points, at least in his own life [...], it can be argued that this experience was crucial in the formation of the new, more expansive, odic voice that emerged from the frozen chrysalis of the north in the mid-sixties» (Bethea 1992, 234). Su Auden cfr. Friedberg 2009, 230.

¹⁰ Brodsky 1986, 360-361.

so, al quale rimane sempre legato¹¹. Brodskij fu colpito, in particolare, da alcuni versi che il poeta inglese scrisse in «In Memory of W.B. Yeats», nel 1939, riguardanti il rapporto tra il tempo e la lingua. Secondo Auden, il tempo è in qualche modo «vassallo» della lingua, dal momento che questa, mediante il suo potere sublimante, conferisce una valenza eterna ai versi e alle parole del poeta, che quindi funge da strumento della lingua¹². Non a caso Brodskij scrive: «If time worships language, it means that language is greater, or older, than time, which is, in its turn, older and greater than space»¹³. Il tempo e l'eternità dell'arte, come si vedrà, rappresentano i concetti chiave della poetica brodskijana, nonché i costanti riferimenti filosofici entro i quali il poeta russo analizza la dimensione ontologica dell'uomo.

Dal 1965 al 1972, Brodskij, rientrato dall'esilio, maturò la sua formazione poetico-traduttiva, continuando la traduzione di poeti stranieri e sviluppando il gusto «metafisico» della poesia, attraverso l'analisi degli stati più occulti della dimensione mondana. Malgrado non fosse riuscito ad ottenere dalle autorità il permesso di pubblicare le sue poesie prima della partenza definitiva per l'Occidente, alcune raccolte furono pubblicate all'estero, grazie al sostegno di varie figure intellettuali russe e straniere, come ad esempio *Elegy for John Donne and Other Poems*, pubblicata a Londra nel 1967, e *A Halt in the Desert*, pubblicata a New York nel 1970¹⁴. Gli anni dell'esilio a Norenskaja avevano paradossalmente posto le premesse per un futuro nel nuovo mondo e la fama all'estero crebbe in modo esponenziale. Fu la sua propensione per la dimensione metafisica del mondo ad avvicinare il poeta russo, negli anni della sua formazione e dell'esilio, ad un'altra grande personalità del mondo anglosassone, Frost, al quale dedicò il saggio «On Grief and Reason», scritto due anni prima della sua morte, nel 1994¹⁵.

¹¹ Cfr. Brodsky 1995, 24-27.

¹² Nei versi di Auden, che furono omessi nelle edizioni successive al 1966, si legge: «Time that is intolerant / Of the brave and the innocent, / And indifferent in a week / To a beautiful physique, / Worships language and forgives / Everyone by whom it lives; / Pardons cowardice, conceit, / Lays its honours at their feet» (Mendelson 2007, 90). Cfr. Klots 2011, 200.

¹³ Brodskij 1986, 363.

¹⁴ È interessante notare quanto scrive Losev, secondo il quale «In the July 7, 1967, edition of New York's *Novoe russkoe slovo*, M.K. Eisenstadt ('Argus') hailed the book as proof of the younger intelligentsia's opposition to the Soviet regime» (Losev - Miller 2011, 126).

¹⁵ Cfr. Brodsky 1995, 223-266.

Nella complessa vicenda biografica del poeta, l'attenzione per Frost è giustificata dall'analisi metafisica di certi dettagli della natura, di cui Brodskij diventa attento osservatore in una serie di componimenti, dove l'arte monumentale urbana si armonizza con ampi spazi verdi, talora di sapore neoclassico, e dall'esplorazione dei meandri più sinuosi dell'indole umana, dettata dalle sofferenze patite durante il periodo sovietico. L'interesse per certi poeti anglosassoni, pertanto, può essere maggiormente esplicitato attraverso la «traduzione» della poetica brodskijana in termini cronotopici, in quanto orientata all'interno degli assi spazio-temporali rappresentati, rispettivamente, dal mondo naturale descritto da Frost e dall'insoddisfazione espressa da Auden per il periodo post-bellico¹⁶. Similmente, l'interesse dimostrato in seguito per Thomas Hardy, al quale dedicò il saggio «Wooing the Inanimate», si colloca lungo l'asse temporale della poesia brodskijana, ad analizzare malinconicamente le cose e gli oggetti del passato, in rapporto al presente e ad un'eventuale proiezione di questi nel futuro. Lo studio di tali autori si inserisce in un processo di composizione costituito da una serie di tasselli che il poeta russo compone gradualmente, prima di emigrare ed assorbire gli elementi anglosassoni nel suo credo poetico. Nel giugno del 1972, le autorità sovietiche costrinsero Brodskij a lasciare il paese e, dopo un breve soggiorno a Vienna e a Londra, emigrò negli Stati Uniti. Negli anni settanta, lasciare l'Unione Sovietica rappresentava un evento traumatizzante, perché significava oltrepassare una soglia verso un punto di non ritorno.

Tuttavia, la scioccante partenza fu compensata dall'incontro, in Austria, appena un giorno dopo l'arrivo a Vienna, con Auden, dove questi stava trascorrendo l'estate¹⁷. L'incontro tra i due poeti, che avvenne grazie all'amico americano di Brodskij, Carl Proffer (1938-1984), insigne professore, studioso e traduttore di letteratura russa, fu, in un certo qual modo, singolare. Entrambi si erano conosciuti attraverso le rispettive poesie, ed entrambi erano coscienti dei rispettivi problemi. Divisi dalla barriera linguistica che collocava Auden in una posizione di svantaggio, i due poeti ritrovarono un'affinità artistica e intellettuale che sostenne Brodskij nel suo percorso verso l'America. L'affinità che Auden scoprì per il poeta rus-

¹⁶ Bachtin definisce il cronotopo come «[...] l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente». E aggiunge: «[...] a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura» (Bachtin 1979, 231).

¹⁷ Cfr. Losev - Miller 2011, 169.

so si sviluppò, similmente a quanto avvenne ad altre personalità del mondo occidentale, parallelamente alla sua antipatia verso il regime sovietico. Auden scoprì una personalità poetica del mondo slavo del tutto originale, una voce che si ergeva dalle tinte cupe dello scenario sovietico e che, con la forza lirica delle sue traduzioni e dei suoi versi, cercava di varcare i confini «sigillati» del regime.

È opportuno precisare che, probabilmente, Brodskij si trovò a lasciare il paese in un momento favorevole soprattutto ai cittadini di origine ebraica come lui. Tra gli anni sessanta e settanta, le autorità rilasciarono diversi permessi ai cittadini sovietici ebrei per emigrare in Israele e ricongiungersi con le proprie famiglie. In realtà, uno dei motivi fondamentali per cui l'Unione Sovietica aprì i propri confini fu legato alla crisi economica che colpì il paese e che costrinse il presidente Brežnev a migliorare le sue relazioni con l'Occidente. Il presidente degli U.S.A. Richard Nixon garantì al paese aiuti in termini di forniture di grano, in cambio di una politica orientata alla distensione delle relazioni con l'Occidente (*détente*)¹⁸. Del resto, la scelta di Brodskij di scrivere in inglese avvenne in virtù di una profonda ammirazione per Auden, al fine di ridurre lo scarto culturale che lo divideva dal mondo nel quale sarebbe emigrato di lì a poco. A conferma di ciò, Brodskij scrive nel saggio «To Please a Shadow»:

When a writer resorts to a language other than his mother tongue, he does so either out of necessity, like Conrad, or because of burning ambition, like Nabokov, or for the sake of greater estrangement, like Beckett. Belonging to a different league, [...] I [...] set out to write (essays, translations, occasionally a poem) in English for a reason that had very little to do with the above. My sole purpose then, as it is now, was to find myself in closer proximity to the man whom I considered the greater mind of the twentieth century: Wystan Hugh Auden.¹⁹

1.2. BRODSKIJ-AUDEN: DUE POETICHE A CONFRONTO

Tra i saggi che Brodskij dedicò a Auden occorre ricordare «On 'September 1, 1939' by W.H. Auden», scritto molti anni dopo l'emigrazione in America, in cui, riprendendo il tema del componimento che dà il titolo al saggio, si focalizza sui problemi della società contemporanea generati dalla

¹⁸ Cfr. *ivi*, 137-138.

¹⁹ Brodsky 1986, 357.

crudeltà dei tiranni, con chiari riferimenti ai regimi totalitari che tra gli anni quaranta e cinquanta regnavano in Europa. Piuttosto che effettuare un'analisi dettagliata della poesia e dei commenti che Brodskij esprime nel suo saggio, appare utile evidenziare alcuni motivi chiave che legano i due poeti, come il dramma dell'esilio causato dai regimi. Il poeta russo nota che Auden, durante la sua permanenza in Germania, aveva vissuto in prima persona la violenza che il nazismo esercitava non solo sulla popolazione in generale, ma soprattutto su certe «categorie» di persone, come gli omosessuali, per i quali nutrì sentimenti di profonda solidarietà, essendo egli stesso omosessuale. Il regime, durante il Terzo Reich, arruolava anche i giovani omosessuali che, agli occhi di Auden, si sentivano violentati dall'obbligo di diventare soldati, uccidere ed essere uccisi. Hitler è il personaggio storico che, secondo il poeta inglese, non rappresenta semplicemente un fenomeno storico e politico, così come viene riportato nei documenti storici. Egli è un fenomeno umano, l'incarnazione dei mali che formano l'uomo crudele e che lo rendono tale a causa dei mali stessi di cui è stato vittima. Brodskij nota che il componimento prende in causa l'approccio freudiano per risalire alle origini del male²⁰. Seguendo tale percorso ermeneutico, il poeta inglese dà voce alle tendenze dell'espressionismo, la cui arte è caratterizzata da uno scenario deforme e discontinuo e, come tale, costituisce il *background* della seconda guerra mondiale. Auden, sulla scia di un percorso pedagogico, prende le distanze da qualunque giudizio di condanna nei confronti del Führer e dei tedeschi e riconosce che ogni poeta pretende di essere un Führer, esternando i propri giudizi sul mondo ed ergendosi, pertanto, come una sorta di «profeta» che custodisce la verità eterna. Condannare e giudicare è semplice, è una prerogativa che si assume colui che pretende di affermare la propria superiorità. Per questo motivo Auden, a detta di Brodskij, si distingue per la sua umiltà e si limita ad esprimere il suo rammarico per il dramma dei regimi totalitari. Allo stesso tempo, riprendendo un personaggio storico come Tuciddide, il poeta inglese esprime la sua frustrazione legata alla cecità della gente che crede nei discorsi dei dittatori, senza percepire i problemi che, sulla scorta del passato, potrebbero presentarsi in un prossimo futuro:

Exiled Thucydides knew
All that a speech can say
About Democracy,
And what dictators do,

²⁰ Cfr. *ivi*, 322-323.

The elderly rubbish they talk
To an apathetic grave.²¹

Il richiamo a Yeats e alla sua percezione di una nuova era apocalittica è qui inevitabile, e verrà sviluppato più ampiamente in seguito, dal momento che tale poeta è compreso nel ricco «calderone» delle letture anglosassoni di Brodskij. Nella sua ricerca delle origini dei mali, Auden, secondo il poeta russo, riprende in maniera silente il mito del nobile selvaggio di Rousseau rovinato dalle istituzioni. Il nobile selvaggio, secondo la mentalità occidentale, risiede nel terzo mondo e sarebbe stato «scoperto» durante l'età dei primi viaggi di esplorazione nei continenti sconosciuti. In realtà, tale convinzione dimostra la vacuità morale e l'attitudine razzista del mondo civilizzato, dal momento che le istituzioni sono spesso il prodotto delle azioni aberranti dell'uomo, costantemente orientato all'affermazione del proprio *ego* culturale. Auden riconosce, quindi, che le istituzioni «deformi» hanno un effetto pernicioso sulla morale umana, ma mette in guardia il lettore da una qualunque generalizzazione di stampo imperialista e tracotante, volta ad individuare il buon selvaggio solo in determinate aree geografiche.

I mali politici e sociali legati all'affermazione di certi regimi rappresentano il prodotto di una condotta inconsciamente deviata, che si ripercuote su coloro che, nell'apparente innocenza di spirito, sono «deformati» da un'attitudine alla vita di tipo nichilista e disforico. Ciò che può estirpare ogni male dalla radice è, allora, l'amore universale, opposto all'amore personale. Tale concetto rappresenta il messaggio essenziale del componimento di Auden, ed è strettamente connesso con la buona poesia che trascende il tempo²². Citando il verso di Auden, «We must love one another or die» (88), Brodskij interpreta il verbo «die» come sinonimo di «kill», ergendo l'amore universale come *conditio sine qua non* per la sopravvivenza dell'umanità²³. Il poeta russo, poco prima di commentare la funzione dell'amore universale, si sofferma sul verso «All I have is a voice» (88), che conferisce all'intero componimento una sfumatura marcatamente soggettiva e che, nella sua umiltà, smaschera le menzogne dei regimi, come evidenziato da «To undo the folded lie» (88)²⁴. Tale interpretazione sarebbe confermata dall'affinità lessicale tra «voice» e «police» (88), che amplifica

²¹ Mendelson 1979, 87. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

²² Cfr. Weiner 1994, 41-42.

²³ Cfr. Brodsky 1986, 353.

²⁴ Cfr. *ivi*, 350-352.

la funzione di denuncia dell'io poetico, e tra «lie» e «die», che sottolinea l'effetto letale della bugia. La funzione soggettiva dell'io poetico, secondo Brodskij, viene riproposta anche nella stanza conclusiva, in cui la posposizione di «I» a «May» (89), come in «All I have is a voice», attesta una verità generata dalla forza lirica del poeta, ovvero una voce lirica che diventa verità e che chiede, ancora una volta, di «Show an affirming flame» (89)²⁵.

Il vuoto spirituale costituisce il paradigma dei due poeti che, come esiliati, esprimono nei propri componimenti un senso di *displacement*. La conseguenza più immediata del vuoto spirituale che traspare nei loro versi è la decadenza della cultura e della poesia, in quanto subordinate al controllo e alla censura dei regimi e alle «direttive» da questi imposte sulla missione dell'intellettuale. La cultura dei regimi manipola la gente e veicola in maniera sottile e meschina il messaggio fuorviante delle autorità, favorendo l'appiattimento sociale e culturale. In «Less than One», Brodskij evidenzia gli effetti dell'appiattimento sociale in uno stato totalitario con una metafora: «In a centralized state all rooms look alike»²⁶. L'esilio rappresenta, quindi, la via di fuga dalla realtà dell'emarginazione, una «forza centrifuga» che spinge l'intellettuale verso nuovi spazi geografici, proiettandolo nel contesto metafisico di un'immaginazione risorta e restituita alla scrittura del poeta. Emerge una lotta silenziosa, una lotta non violenta, per riprendere i principi di Gandhi, dell'intellettuale contro la colonizzazione culturale dello spazio poetico da parte dei dittatori.

1.3. IL «SOTTOTESTO» DI AUDEN E BRODSKIJ: W.B. YEATS E T.S. ELIOT

Sia Auden che Brodskij scrissero elegie in cui l'esilio rappresenta il *fil rouge* e il simbolo di un'era scissa dalle tracotanze di certi uomini politici. Il primo scrisse «In Memory of W.B. Yeats», nel 1939, ed il secondo «Verses on the Death of T.S. Eliot», nel 1965. Malgrado l'evidente diversità dei titoli dei due componimenti, che immediatamente veicolano l'occasione per cui sono stati scritti, è utile soffermarsi sulle numerose somiglianze tematiche e semiotiche.

In primo luogo, i due poeti dedicano le loro elegie a due personalità-epitomi dell'esilio: Eliot che, a parte i suoi continui spostamenti tra l'Eu-

²⁵ Cfr. *ivi*, 355-356.

²⁶ *Ivi*, 11.

ropa e gli Stati Uniti, dovette lasciare la Germania, dove si era recato per studiare, e andare in Inghilterra, dopo lo scoppio della prima guerra mondiale; Yeats che, testimone dei disordini causati nel suo paese dai movimenti nazionalisti, passò la sua vita tra l'Irlanda e l'Inghilterra. In «In Memory of W.B. Yeats», la grigia tonalità di New York pervade le stanze iniziali, in cui il poeta mescola elementi naturali del mondo celtico, come «brooks», «wolves», «evergreen forests» «peasant river», che richiamano le tinte esoteriche della poesia di Yeats, con quelli moderni della dimensione cosmopolita della Grande Mela, come «airports», «provinces», «squares» e «suburbs»²⁷. Accostando gli elementi oscuri e misteriosi della tradizione pagana celtica con quelli desolati e spettrali del moderno scenario newyorkese, Auden amplifica la dimensione tanatologica dell'elegia e mostra come l'assenza della voce poetica stende una coltre di silenzio sulla metropoli americana²⁸. L'uso di immagini tenebrose e grigie è veicolato da certi elementi lessicali contenuti nella poesia, come «disappeared» (247), «deserted» (247), «sank» (247), «dying» (247), «dark cold» (247), «mournings» (247), «scattered» (247), attraverso i quali il poeta sottolinea una separazione tra la dimensione rurale e quella metropolitana ed esprime un senso di estraneità al mondo, un distacco «esiliato» dalla realtà che, in ultima analisi, potrebbe anche essere un distacco dall'approccio politico di Yeats e dalla sua poesia inquinata da violenze e scontri faziosi²⁹.

L'atteggiamento di Brodskij è caratterizzato, invece, da un movimento di tipo «centripeto» verso la poesia e la cultura inglese, i cui elementi, come si vedrà nelle opere successive, vengono combinati con la realtà della terra natia per dar luogo ad un mondo immaginario multiculturale. Tale multiculturalità traspare dall'uso di immagini di frontiera, come «windowpanes», «crossings», «door», elementi liminali al confine tra lo spazio della vita e quello della morte³⁰. La liminarità è contraddistinta dal confine che il tempo erge tra la temporalità della vita terrena e l'eternità della vita ultraterrena. Lungo il varco che attraversa questa duplice dimensione, Brodskij si serve di allusioni ambigue di ordine sacro, e scrive: «It was not God, but only time, mere time / that called him» (100). Nella seconda

²⁷ Mendelson 1976, 247. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

²⁸ Cfr. Murphy 1999, 16.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁰ Auden - Kline 1973, 99. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

stanza, i riferimenti religiosi si amplificano, e sono persino presenti figure bibliche che celebrano il canto funereo dedicato a Eliot:

Where are you, Magi, you who read men's souls?
Come now and hold his halo high for him.
Two grieving figures gaze upon the ground.
They sing. How very similar their songs! (100)

Il canto simile delle due figure menzionate confluisce in una definizione più delineata delle stesse, che, tuttavia, rimangono ancora opache e sfuggenti alla percezione umana, ma sembrano avere un'immagine piuttosto riconoscibile: «One seems an Adam, turning half away, / but, judging by his flow of hair, an Eve...» (100). L'imprecisa identità delle due figure bibliche, che a tratti sembrano convogliare in un'unica personalità, quasi ad annullare i simboli liminari presenti nella prima stanza, assume i tratti di una fusione tra spazi culturali eterogenei, gli stessi spazi vissuti e percorsi dal poeta. L'interpunzione sospesa che segue ad Eva apre il percorso verso i due mondi che hanno visto nascere e crescere:

America, where he was born and raised,
and England, where he died – they both incline
their somber faces as they stand, bereft,
on either side of his enormous grave. (100)

Attraverso un processo che pone le basi per uno scambio intersemiotico tra la dimensione culturale americana del poeta e quella extraculturale del mondo europeo, e che anticipa i meccanismi interculturali sottesi all'opera di Brodskij, i due contesti anglofoni si fondono in un dolore incessante, a sua volta smorzato dalla sfumatura materiale dell'ultimo verso della seconda stanza: «But each grave is the limit of the earth» (100). La portata semantica di «grave» e «earth» ridimensiona lo slancio ultraterreno e sublimante del canto intonato dalle due figure funebri scorte dal poeta.

Le due elegie si sviluppano lungo un asse paradigmatico simmetrico, in quanto entrambe sono suddivise in tre parti e riguardano la morte di un altro poeta avvenuta nel mese di gennaio. Inoltre, nella costante opposizione tra vita e morte, dimensione domestica e dimensione straniera, esse mescolano elementi dell'elegia pastorale con descrizioni del moderno assetto urbano anglosassone, generando un senso di *ostranenie*, di estraniamento, che proietta lo spirito del lettore in una dimensione di costante inquietudine e disorientamento³¹. La poesia di Brodskij evoca diverse fi-

³¹ Cfr. Bethea 1992, 235.

gure mitologiche, come le Muse, le ninfe e altre divinità dell'antica Grecia, che compaiono tra un verso e un altro, e si contrappongono al mondo urbano richiamato da lessemi come «streetlamp» (99), «door» (99), «town-crier» (99), «crossings puddles» (99). Similmente, la prima parte del componimento di Auden è «immobilizzata» da un processo di congelamento del paesaggio fisico che blocca ogni tipo di comunicazione umana, e accentua nel lettore il senso di estraneità ad ogni esperienza del mondo sensibile. Emerge una prospettiva a tratti «scientifica» e distaccata, oltre che un paesaggio urbano impersonale, in cui la voce poetica viene privata della propria individualità e si smorza tra i silenzi dei sobborghi, «[...] scattered among a hundred cities / And wholly given over to unfamiliar affections» (247). Prevale, nella prima parte della poesia, un tono funereo e intriso di immagini di morte, alle quali si contrappone solo la forza vitale espressa dai lupi che corrono «[...] through the evergreen forests» (247). Il confine vita/morte si ispessisce e, nell'ottica della prospettiva mortifera presentata dai primi versi della poesia, il tono tenue della voce poetica sopravvive e si propaga. Esso viene supportato dalla voce verbale «ran on» (247) che, riferita al branco di lupi che corre, acquisisce il significato connotativo dell'eco poetica, opposta alle forze distruttive della morte. Analogamente all'elegia di Brodskij, che nel contrasto vita/morte profila, nell'ultima parte, il trionfo della vita della poesia e dell'arte, il componimento di Auden «fiorisce» nella seconda parte, in quanto ridefinisce gli equilibri dei rapporti tra le forze vitali e distruttive, donando alle prime una compattezza creativa, e rimpiazzando l'elemento di sopravvivenza che le caratterizzava nella parte iniziale. E così, in «Verses on the Death of T.S. Eliot», l'autore russo-americano conferisce alla terza sezione del componimento la funzione rivitalizzante della poesia, rinverdita da versi come:

Let it be the poet's crown,
pledge of immortality, [...]
Forests here will not forget
voice of lyre and rush of feet. (101)

Nella seconda parte di «In Memory of W.B. Yeats», Auden scrive: «You were silly like us: your gift survived it all» (248). Sullo sfondo dei disordini politici e sociali dell'Irlanda, che hanno influenzato la poesia di Yeats (Auden scrive: «Mad Ireland hurt you into poetry», 248), il poeta inglese capovolge il rapporto vita/morte che pervade i versi iniziali, e pone le forze vitali in primo piano. Il «gift» possiede una valenza vitale semanticamente superiore a quella veicolata dal verbo «ran on» e «assopisce» tutti gli in-

flussi mortali e malefici che caratterizzano la prima parte della poesia. Ad essere smorzati sono ora i toni mortiferi, che lasciano spazio alla creatività e all'immaginazione poetica; questa si erge tra gli elementi della natura, indisturbati da ogni influsso del mondo urbano:

For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
would never want to tamper, [...] (248)

Persino il contesto entropico dell'Irlanda è lenito dall'effetto della poesia: «Now Ireland has her madness and her weather still, [...]» (248). La forza innovatrice della poesia è enfatizzata dal verbo «flows» (248) che, in virtù delle proprie connotazioni panteistiche, le conferisce il flusso vitale di un fiume. In «Verses on the Death of T.S. Eliot», Brodskij conduce il lettore lungo un percorso che parte da una prospettiva puramente «mimetica» e superficiale della poesia e, attraverso il mondo impalpabile dello scenario biblico e mitologico, giunge ad una dimensione soggettiva e solipsistica, che culmina nella seguente strofa:

Thus it is that love takes flight.
Once for all. Into the night.
Cutting through all words and cries,
seen no more, and yet alive. (101)

Sulla stessa scia di Brodskij, Auden, nella parte centrale di «In Memory of W.B. Yeats», oltre che a ridefinire gli equilibri tra gli influssi vitali e quelli distruttivi, perviene ad una separazione netta tra il mondo esterno, governato da forze antipoetiche, e quello interno dell'immaginazione e della sfera umana più intima, in cui prevalgono le forze poetiche. Più in particolare, oltre che a individuare lo spessore delle forze poetiche, egli marca il rapporto di indipendenza reciproca tra le forze distruttive esterne e quelle creatrici del mondo soggettivo del poeta, escludendo un'eventuale intromissione delle prime nelle seconde, come suggerisce il verbo «tamper». Nella sezione conclusiva della poesia di Auden le due forze sono viste, in virtù della reciproca autonomia, in un rapporto di parità³².

La notte, citata nella terza parte delle due elegie, sembra avere una portata lugubre e funerea, ma il poeta inglese, similmente a Brodskij, intraprende un percorso che conferisce alle tenebre un valore contemplativo. Nella penultima stanza di «Verses on the Death of T.S. Eliot», si legge:

³² Cfr. McDiarmid 1977, 175.

You have gone where others are.
We, in envy of your star,
call that vast and hidden room,
thoughtlessly, «the realm of gloom». (101)

Nella terza parte di «In Memory of W.B. Yeats», Auden scrive: «Follow, poet, follow right / To the bottom of the night, [...]» (248). E, mediante la celebrazione contemplativa delle tenebre, si assiste, nell'elegia di Auden, alla fusione hegeliana delle forze poetiche e antipoetiche, che ora coesistono pacificamente e si mescolano in una serie di influssi semiotici costruttivi, in cui lo spazio soggettivo e contemplativo, come spazio della semiosfera, attua, sulla scia dell'insegnamento di Lotman, una «[...] separazione da ciò che è estraneo, la filtrazione delle comunicazioni esterne, la loro traduzione nel linguaggio della semiosfera, e inoltre la trasformazione delle non comunicazioni esterne in comunicazioni, cioè nella semiotizzazione e trasformazione in informazione di ciò che arriva dall'esterno»³³.

Lo spazio della poesia ha così assorbito e tradotto i segni dello spazio esterno, e li ha, a sua volta, adattati al proprio mondo, che pone le basi per un rapporto di armonia e di influssi reciprocamente costruttivi tra gli elementi nichilistici della dimensione terrena e quelli sublimi e ambiziosi del mondo poetico. Nella stanza finale del componimento di Auden una serie di imperativi enfatizza un processo osmotico, mediante il quale la dimensione soggettiva e personale della poesia «assorbe» e rende virtuosi gli elementi caotici e materiali provenienti dal mondo esterno. Riferendosi alla funzione del poeta, Auden scrive:

With your unconstraining voice
Still persuade us to rejoice;
With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse,
Sing of human unsuccess
In a rapture of distress;
In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise. (248-249)

Prendendo la propria forza dal contrasto incessante tra bene e male, forze positive e forze negative, il poeta ha il compito di sublimare, rendendoli semioticamente leggibili, gli elementi materiali del mondo terreno, come

³³ Lotman 1985, 61.

«curse», «unsuccess», «distress», «deserts» e «prison». Tali lessemi vengono trasportati, secondo gli insegnamenti di Lotman, entro i confini semiosferici dell'universo poetico, che li «traduce» nel proprio linguaggio semiotico, limitandone la propria portata decostruttiva. Di conseguenza, all'interno dello spazio poetico, ogni maledizione genera una vigna, fonte di cibo e di vita, così come dai deserti nascono fontane portatrici di linfa vitale, e l'uomo, nella prigione della sua vita terrena, impara ad apprezzare e a lodare il mondo. Allo stesso modo, nella parte finale di «Verses on the Death of T.S. Eliot», Brodskij stabilisce un'interconnessione tra il mondo terrestre e volgare della quotidianità, e quello della poesia, operando, tuttavia, un processo opposto di osmosi lotmaniana, in cui sembra che siano gli elementi interni dello spazio semiosferico della poesia a viaggiare oltre i confini con il mondo esterno, al punto che i simboli naturali e terreni sono intrisi del ricordo poetico, in quanto «poeticizzati» dalla forza dei versi del poeta che non c'è più:

Hill and dale will honor him.
Aeolus will guard his fame.
Blades of grass his name will hold,
just as Horace had foretold. [...]
Wood and field will not forget.
All that lives will know you yet –
as the body holds in mind
lost caress of lips and arms. (101-102)

1.4. ARTE E NATURA TRA EREDITÀ CLASSICA E IPOTESTO SLAVO

Brodskij può essere considerato, dal punto di vista delle vicende biografiche e dei problemi politici che lo coinvolsero, il poeta gemello di Nabokov. Vittime di un regime tracotante e autoritario, entrambi dovettero ricostruire la loro storia lungo i binari di una nuova carriera letteraria, che li condussero da un continente ad un altro, e valendosi di un duplice codice linguistico che, contrariamente ad ogni aspettativa, li rilanciò in un universo culturale internazionale. Similmente all'autore di *Lolita*, la poetica di Brodskij fu arricchita dal passaggio «mediatore» dell'Europa occidentale. Se per Nabokov il Regno Unito, la Germania e soprattutto la Francia furono i paesi che maggiormente costruirono il suo substrato poetico e linguistico, Brodskij, oltre all'utile permanenza in Austria, che come si è visto lo portò a conoscere Auden, e in Svezia, terra che gli conferì il premio

Nobel, si legò molto al Bel Paese, per il quale scrisse diverse poesie, che verranno proposte nell'ultimo capitolo del volume. Quello che ci interessa dire in questa sede è che l'autore russo-americano compose versi sulle città italiane perché affascinato dalle architetture dei luoghi visitati e, come tali, costituiscono un notevole substrato classico per la poetica brodskijana.

Le città monumentali dell'Italia, di cui certi dettagli architettonici sono descritti in poesie come «Lagoon» (1973), «San Pietro» (1977) e «December in Florence» (1976), sono costellate da giardini di impronta classica che, se pur non recintati o delimitati da bordi precisi, offrono ripari nelle vestigia di una civiltà passata, ma ancora presente nella cultura e nella vita quotidiana dei luoghi visitati³⁴. Mediante la «traslazione poetica» di elementi architettonici come simmetrie, riflessi, prospettive, punti di contatto e di fuga, il poeta «costruisce» i suoi componimenti come pezzi di architettura classica e li contestualizza, attraverso gli effetti dei riflessi e degli specchi, nella duplicità della sua esistenza multiculturale, enfatizzando il gioco speculare che accomuna Venezia e San Pietroburgo. La scelta dei giardini urbani delle città italiane non è esclusivamente motivata dall'interesse per la cultura italiana e dal rapporto di continuità che Venezia intesse con la città natale del poeta. Da una prospettiva metatemporale, il giardino urbano e monumentale rappresenta non solo un luogo di contemplazione delle forme e degli elementi sublimi dell'arte, ma anche, come si vedrà meglio nella sezione dedicata all'Italia, uno spazio di transizione; esso è uno «stato», nel senso politico del termine, neutrale e quindi dell'esilio, che custodisce i ricordi e le impressioni di una personalità poetica complessa e condizionata dall'intrusione di influenze culturali differenti. Tali influssi, determinanti, come si è visto, per la costituzione della semiosfera, producono dei punti di interferenza o, meglio, di «interruzione» linguistico-culturale e temporale, che si riflettono nello spazio del giardino. Il giardino può essere, pertanto, definito come luogo dell'atemporalità, che avvolge il poeta esiliato nelle sue contemplazioni sulla diversità dei mondi da lui vissuti e percorsi. Esso è un momento di interruzione interculturale, ma allo stesso tempo si rende necessario per completare il percorso del poeta. Occorre qui richiamare il concetto di

³⁴ Ricordando il ruolo di Firenze nella poetica brodskijana, come percorso dantesco dell'esilio, Pavan scrive: «Intervistato circa l'effetto che gli fa Firenze, Brodskij non a caso la definisce 'città della memoria' e la contrappone a Venezia, 'città dell'occhio'. Sottolinea, in tal modo, l'importanza che egli attribuisce al retaggio culturale di cui Firenze è il segno palese, ma, al contempo, la valenza metamorfica, la capacità di rinnovarsi e di essere quindi sempre 'nuova ed estranea' dell'amata Venezia» (Pavan 2003, 5).

nepreryvnost' (in russo, «continuità») che caratterizza il lungo passaggio dalla dimensione slava a quella anglosassone.

Come nota Niero, Brodskij enuclea il concetto di continuità in diversi componimenti, considerando la vita umana come un breve momento di discontinuità che interrompe l'eterno anello di congiunzione ontologica tra presente e futuro³⁵. Il giardino è simbolo di una discontinuità temporale nel passaggio intermedio tra i due mondi, è un momento (e *memento*, in quanto coinvolge il passato del poeta) necessario per conglobare e assestare gli elementi dell'identità slava e anglosassone, collocandoli in una dimensione ottimale per lo sviluppo di un'interazione armonica tra l'universo sovietico e quello americano. La discontinuità metatemporale che sancisce il giardino e che ostacola, apparentemente, il percorso omogeneo tra due culture, è in realtà una fase determinante, uno spazio di «gestazione» per la formazione multiculturale del poeta. Collocato in questa dimensione atemporale e di discontinuità, il giardino è anche l'immagine dell'astronave alla quale il poeta stesso paragona la sua vita: «Se dovessi definire la mia vita, forse la metafora più adatta sarebbe un'astronave: ricordo la stazione-madre, non so il luogo dove andrò a finire, ma è come se volessi andarci. Meno abitanti ci sono, più la cosa si fa interessante»³⁶. Il giardino rappresenta un'orbita che circonda l'astronave di Brodskij, uno spazio vuoto e indeterminato, che interrompe il processo di continuità di cui egli parla quando intende configurare il processo che lo porta da un continente ad un altro. Tuttavia, è proprio questo luogo indefinito e oscuro che, «rielaborando» il *collage* di interferenze linguistiche e culturali che costellano l'universo confuso e diviso del poeta, introduce le condizioni essenziali per «risettare» l'identità dell'io poetico brodskijano. Lungo questo percorso scandito da fasi opache e indefinite, in cui si perde, come si è detto, l'orientamento spazio-temporale, si delineano una serie di relazioni dialettiche, che coinvolgono le coordinate della poetica brodskijana. Alla luce di tale prospettiva, assume una valenza notevole il componimento «Letters to a Roman Friend», scritto nel 1972, alcuni mesi prima di emigrare negli Stati Uniti, e ambientato in un giardino di una non ben precisata regione, ai confini dell'Impero romano. I versi contengono numerose allusioni ad una fine prossima, resa maggiormente palpabile dalle tinte autunnali che «colorano» il testo: «Soon it will be fall, and nature's face will alter»³⁷.

³⁵ Cfr. Niero 1999, 89-109.

³⁶ Caramore 1996, 156.

³⁷ Kjellberg 2000, 58. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

La dimensione tanatologica viene enfatizzata dal tramonto autunnale che funge da sfondo allo scenario e dalla presenza di alcune tombe nel giardino: «In this graveyard lies a merchant out of Asia» (58). La tomba del mercante e quella del legionario, situate l'una accanto all'altra, sono testimonianze di un passato memorabile, caratterizzato da una serie di eventi che hanno animato il Ponto, la regione in cui il poeta probabilmente ambienta il suo componimento, come si scopre nei versi successivi. Il luogo descritto assume le sembianze di un cimitero, e quindi custodisce i ricordi di un passato e di un'esistenza che, nel presente, hanno lasciato solo tracce vaghe e non facilmente identificabili. La contemplazione delle due tombe conduce ancora una volta verso il regno dell'inanimato, del nulla eterno che ricompone la continuità della linea cosmica del tempo, cercando di veicolare con il linguaggio questa realtà intangibile e atemporale. Nel saggio su Thomas Hardy, «Wooing the Inanimate», Brodskij scrive: «[...] language is the inanimate's first line of information about itself, released to the inanimate. Or, to put it more accurately, language is a diluted aspect of matter»³⁸. A conferma del fatto che l'autore mira a scandagliare la dimensione oltremondana e intangibile sono i versi della quinta strofa, con i quali l'io si rivolge ad un'immaginaria cortigiana, Etera, e, paragonando il proprio corpo ad un tetto che protegge la cortigiana stessa nell'atto sessuale, dice: «This roof's sprung a leak, you say? But where's the puddle? / I have never left a wet spot; no, not ever» (59). Dato che il rapporto sessuale con la cortigiana non appaga, il soggetto la invita a cercarsi un altro uomo e si rivolge a Postumus, narratario del componimento, traslando il discorso nell'ottica metatemporale del testamento. Viene consolidata l'idea della fine, del tramonto della vita quando, parlando al suo narratario, l'io poetante ricorda la frase di uno schiavo anziano: «When we look around us, all we see is ruins» (59). Tale dichiarazione, che con la parola «ruins» ci riporta al concetto di una vita caduca e precaria, si ricollega alla strofa successiva, in cui Brodskij ritorna nella dimensione terrena dei ricordi e menziona un'altra donna, la sorella del proconsole, un tempo compagna di letto di Postumus e ora sacerdotessa. Ancora una volta, il ricordo di incontri e fantasie dalle tinte erotiche viene negato e so-

³⁸ Brodsky 1995, 374. Esula dai limiti del presente lavoro l'interpretazione delle implicazioni filosofiche di una simile affermazione. Basti, per il momento, notare la linea semantico-metaforica che conduce dalla materia (inanimata) al linguaggio (informazione primaria sulla materia) e, attraverso il linguaggio, dalla poesia (espressione sublime della diluizione della materia) alla riflessione sul tempo, la quale, non a caso, avviene nello spazio privilegiato costituito dal giardino.

stituito dall'aspetto ambivalente e impalpabile del giardino, nel cui *humus* non attecchiscono i desideri materiali e mondani.

Il poeta si serve dell'immagine del giardino/cimitero per discutere la funzione artistica della poesia che, nell'opposizione tra vita e morte, spazi animati e deserti, tempo della vita e tempo della morte, conosce solo lo spazio dell'atemporalità. Quest'ultimo si rende, a sua volta, necessario per ricostituire le coordinate di un tempo spesso interrotto e «frantumato» da elementi perturbanti, come l'esilio e i cambiamenti spazio-culturali. Il mito e la classicità, coordinate costantemente presenti nelle poesie di Brodskij, non solo fanno da sfondo agli affascinanti giardini urbani, ma rappresentano allo stesso tempo i riflessi dell'uomo moderno e della sua meditazione sul proprio stato ontologico, spaccato da un senso dialettico caratterizzato dall'alienazione politico-geografica da una parte, e dal desiderio di ritrovare la propria dimensione esistenziale dall'altra³⁹. Il componimento «Odysseus to Telemachus», scritto nel 1972 e, quindi, nel periodo del trampolino verso la realtà occidentale, richiama in maniera evidente il tema del *nostos*, ricalcando un paragone con l'Odisseo omerico. Questi, «trapiantato» nel contesto del poeta russo-americano, viene presentato come un personaggio molto diverso e non pertinente con le gesta che lo contraddistinguono nel poema di Omero. L'Odisseo brodskijano è «intorpidito» e perso nell'intreccio ingarbugliato tra lo spazio e il tempo: «I don't know where I am or what this place / can be»⁴⁰. Lo smarrimento e il senso di *displacement* viene enfatizzato dai versi successivi, in cui il poeta esprime alcune ipotesi sul luogo che vede:

It would appear some filthy island,
with bushes, buildings, and great grunting pigs. [...]
To a wanderer the faces of all islands
resemble one another. (64)

Nella poesia, Odisseo, oltre a non essere in grado di distinguere i luoghi che vede, non ricorda neanche l'età del figlio Telemaco e viene dipinto in modo del tutto irriconoscibile rispetto all'eroe greco, sicuramente cosciente della dimensione spazio-temporale che lo circonda: consunto più che sostenuto dall'ardente desiderio di tornare a casa.

³⁹ Sugli influssi classici nella poesia di Brodskij cfr. Bajoni 2003, 131-138.

⁴⁰ Kjellberg 2000, 64. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi. Riguardo alla poesia «Odysseus to Telemachus», Torlone scrive che l'Odisseo brodskijano «[...] states thrice that he does not remember the past or who won the war, and that he has lost his way in space and time» (Torlone 2003, 99).

Il contrasto tra l'Odisseo omerico e l'Odisseo brodskijano viene messo in risalto dai numerosi lessemi della sesta strofa del componimento, che veicolano lo spazio d'emigrazione del «nuovo» Odisseo, come «movie theater» (65), «saloons» (65), «red-brick bank» (65), «church» (65), «post office» (65), e che rendono i luoghi anonimi e meno riconoscibili. L'Odisseo «dimenticante» e decontestualizzato di Brodskij risponde alla difficile situazione degli anni che segnarono l'emigrazione del poeta, caratterizzati dagli effetti «opacizzanti» e distruttivi dei regimi e dalle tensioni politiche che dividevano il mondo occidentale da quello sovietico. Un Odisseo del tutto privo di passioni, di sentimenti e di nostalgia, nella sua incapacità di riconoscere un'isola dall'altra, non riesce a identificare la sua vera destinazione. Il personaggio omerico trapiantato nel periodo d'emigrazione di Brodskij si auto-annulla, negando a se stesso qualsiasi ricordo o ombra del passato, e cancellando dal suo essere ogni traccia di passione umana, che lo vincoli alle persone più care. Come tale, l'Odisseo di Brodskij diventa un «nessuno», accecato dalle tracotanze di un regime che riduce ogni individuo al nulla, al non essere. Il passaggio da Odisseo a «nessuno» conduce, per un gioco che si associa al principio transitivo dell'uguaglianza, al personaggio mitologico di Polifemo, che nel contesto brodskijano rappresenta la macchina dello stato che annulla qualunque essere, fino a renderlo, appunto, nessuno. Attraverso la ricostruzione personalizzata e contestualizzata del personaggio omerico, Brodskij esprime il suo addio al figlio che lascia a Leningrado nel 1972. La poesia evidenzia la coscienza che il poeta ha di un non ritorno, che la strada verso la patria d'origine si chiude dietro le sue spalle cancellando la possibilità di un ritorno successivo.

I simboli e i miti della classicità costituiscono lo sfondo integrante anche di «Aeneas and Dido» (1969) e «To Lycomedes on Scyros» (1967). È rilevante notare che Brodskij ha scritto le due poesie prima della sua emigrazione ufficiale in Occidente, a conferma che la percezione e il sentire verso un viaggio ignoto lo avrebbe interessato di lì a poco. La prima poesia utilizza l'ipotesto mitologico della partenza di Enea da Cartagine e della sua drammatica separazione da Didone, che costituisce l'evento motore della decisione definitiva della regina, il suicidio:

The great man sailed from Carthage.
Dido stood
alone before the bonfire which her soldiers
had kindled by the city walls, and there –
as in a vision trembling between flame
and smoke – she watched great Carthage silently

crumble to ash,
long ages before Cato's prophecy.⁴¹

L'evento drammatico, suggerisce chiaramente la caducità e l'instabilità delle relazioni umane, nonché il senso di perdita e abbandono che Brodskij tematizza nella sua poetica. Riprendendo il triste evento, il poeta si identifica con la figura di Enea che, mediante il martirio, acquista i tratti eroici del poeta esiliato. Un altro grande eroe mitologico usato da Brodskij è Teseo nella seconda poesia che, similmente al primo eroe, abbandonò la donna che si era invaghita di lui, Arianna. La figura di Teseo porta con sé ulteriori significati associabili con la vicenda del poeta, in quanto l'uccisione del Minotauro rappresenta la sconfitta, o meglio, in questo caso, la fuga dallo stato totalitario. Tuttavia, Brodskij nella poesia afferma:

[...] And we mortals have a duty
to take up arms against all monsters. Who
maintains that monsters are immortal?⁴²

La coscienza che gli effetti nefasti dei regimi totalitari possono essere in qualunque momento percepibili e il pericolo di un'imminente guerra tra regimi sembrano assediare lo spirito di Brodskij. L'eroe mitologico parte, lasciando dietro di sé

[...] the rotting beast, the exultant mob, our homes,
our hearthfires, Bacchus in a vacant lot
embracing Ariadne in the dark. (63-64)

Il poeta, similmente a Teseo, sta lasciando alle sue spalle un mondo in decadenza, distrutto dalle follie della macchina sovietica. Nonostante ciò, egli non dimentica le proprie radici: «But one day we must all go back. Back home. / Back to our native hearth» (64). Brodskij è cosciente che l'identità del poeta è strettamente connessa con la terra dalla quale proviene. La lettura di questi versi, che chiudono il componimento, lascia trasparire un desiderio celato di rivedere la sua terra, ma nasconde anche l'amara convinzione del non ritorno. L'uso di elementi e simboli mitologici nelle poesie di Brodskij costituisce una maschera che gli permette

⁴¹ Auden - Kline 1973, 70. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

⁴² *Ivi*, 63. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

di alienarsi e di denunciare, in maniera camuffata e sotto le vesti di uno spirito neutrale, il regime sovietico.

Un altro componimento che riprende il tema dell'emigrazione e dell'esilio da una prospettiva diversa è «1972», scritto qualche mese dopo aver lasciato la Russia. Il campo semantico dominante della poesia afferisce all'invecchiamento, rappresentato dall'uso anaforico del verbo «aging», la cui forma al gerundio enfatizza un processo in fase di svolgimento. Le prime stanze della poesia sono pervase da un andamento «necrotico» che gradualmente inghiotte e domina il corpo del poeta:

Blood flows as slowly as chilly tea.
Limbs, former pride of the whole vicinity,
hurt my vision.
[...] Buzzing around my jugular,
time has discovered at last its singular
sweetmeat in my resilient cranium.⁴³

In questo processo inesorabile e terrificante, come il poeta afferma, ripetendo «Frightening! [...] frightening» (68), si scorge il fine ultimo della vita, così come concepito da Brodskij. Spaventato dall'avanzamento del tempo e dalle conseguenze ad esso collegate, Brodskij asserisce l'importanza della poesia, come strumento adatto a conservare la propria identità linguistica e culturale, prima ancora che elemento di affermazione e fama internazionale:

What I've done, I've done not for fame or memories
in this era of radio waves and cinemas,
but for the sake of my native tongue and letters. (69)

Il turbine temporale, che inghiotte la vita e il corpo del poeta, è sempre presente in terra straniera: «[...] here I'll live out my days, losing gradually / hair, teeth, consonants, verbs, and suffixes» (69). In un'apparente contraddizione con i versi precedenti, in cui il poeta parlava della poesia come strumento di affermazione linguistica e culturale, piuttosto che come mezzo per raggiungere fama e successo, il processo di invecchiamento costituisce anche il momento essenziale che conduce alla maturazione di un successo e di un riconoscimento che stentavano ad emergere nella terra madre. Il poeta, tuttavia, scorge nel tempo la virtù di appagare i meriti cresciuti e coltivati in un passato oscuro e totalitario, ma allo stesso tempo è coscien-

⁴³ Kjellberg 2000, 67. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

te di un rapporto direttamente proporzionale tra lo scorrere del tempo e l'aumentato senso di alienazione che questi porta: «Aging! The time of success. Of acknowledging / truth. Of its sullied linen. Of banishment. Of discouraging pain» (69). Ma la trasformazione del corpo «[...] into a naked thing» (70) sembra materializzare questo mutamento, e il poeta stesso diventa l'epitome della lingua e delle parole che, in quanto tali, si sottraggono ai sentimenti che turbano l'animo umano, «[...] since fright, horror, shudders / are alien to objects» (70), e si affermano sull'impetuoso scorrere del tempo.

1.5. LA FUNZIONE DEL MODELLO FROSTIANO

Dunque, il tempo e la natura costituiscono le parole chiave della poetica di Brodskij. Essi emergono come «sottoinsiemi» dell'unica grande tematica dell'esilio. Si tratta di due elementi strettamente connessi tra loro, in quanto utilizzati come «portali» di accesso ad una dimensione metaterrena e come strumenti di indagine di uno spazio *altro* che c'è, ma che allo stesso tempo viene meno di fronte ai dubbi esistenziali che pone la vita. Il tempo e la natura (in termini di luogo) si intrecciano in particolar modo nelle poesie dedicate (ed esaminate poc'anzi) ai giardini, in cui l'analisi dei luoghi verdi e monumentali, inscritti negli austeri spazi urbani di città storiche e artistiche, diventa un delicato momento di riflessione. Gli elementi dei giardini e della natura vestono e spogliano gli ambienti evocati dal poeta, infondendo determinate tinte che veicolano il linguaggio del tempo attraverso un codice cromatico esplicito. La natura acquista una valenza multiprospettica e, talvolta, ambigua. A tratti si ha l'impressione di dialogare con un essere spettrale e indifferente al destino dell'uomo; una natura non «interattiva» che, con i suoi colori scuri e spogli, rappresenta un mondo in bianco e nero, una memoria svanita e dissotterrata dai pensieri del poeta («Letter to a Roman Friend»). In altri componimenti, il *background* naturale si impone con tutti i suoi colori e la superbia dei monumenti che lo accompagnano («December in Florence», «Lagoon» e «San Pietro»). La natura di Brodskij parla con un linguaggio a tratti «gotico» e vittoriano, o valendosi di simboli neoclassici.

Le tinte evocate dagli sfondi delle sue poesie si armonizzano e acquistano maggiore spessore se si sposta la prospettiva d'analisi verso un'ottica comparatistica. Al fine di approfondire il discorso sulla visione della natura di Brodskij, può essere utile l'accostamento con Frost (1874-1963), che

verrà riproposto in seguito per ulteriori considerazioni, e il cui sguardo sulla natura risponde non già alla funzione di una ricerca «decorativa» o all'ammirazione della bellezza del mondo e delle sensazioni ad essa correlate. Esso assume un significato metafisico che scava negli abissi del tempo e della coscienza per riportare alla luce, entro lo spazio del mondo terreno, gli aspetti più drammatici della vita. Diverse poesie dell'autore americano si concentrano, come dimostrato dalla critica, sul tema della caducità della vita e della morte, in particolare per gli eventi tragici che caratterizzarono la sua vita personale⁴⁴. Nel saggio «On Grief and Reason», Brodskij esprime profonda ammirazione per Frost. Egli afferma:

He is generally regarded as the poet of the countryside, of rural setting – as a folksy, crusty, wisecracking old gentleman farmer, generally of positive disposition. In short, as American as apple pie. [...] He was indeed a quintessential American poet; it is up to us, however, to find out what quintessence is made of, and what the term «American» means as applied to poetry and, perhaps, in general.⁴⁵

Nel suo saggio, Brodskij scrive che Frost considera la natura come un elemento «neutrale», «[...] neither friend nor foe, nor is it the backdrop for human drama; it is this poet's terrifying self-portrait»⁴⁶. Secondo il giudizio del poeta russo-americano, la natura frostiana mancherebbe di un'anima che, nel bene o nel male, influirebbe sulla vita dell'uomo. La natura sarebbe, invece, lo specchio dell'anima umana, che ingloba tutte le sue paure di fronte ai misteri del mondo. A tal proposito, si rivela interessante l'analisi proposta da Brodskij di «Come in», pubblicata da Frost nel 1942 nella raccolta di poesie «A Witness Tree».

Il componimento è un anello di congiunzione tra le diverse prospettive sulla natura e del rapporto tra questa e la dimensione temporale. Il primo verso, dagli echi danteschi, si apre in uno spazio oscuro: «As I came to the edge of the woods»; nella foresta risuona il verso di un volatile, il tordo, che richiama, a sua volta, la visione di Thomas Hardy di una natura «alleata» con il tempo e con la finitudine della vita umana⁴⁷. Il principio della fine è enfatizzato dalla pseudo opposizione espressa tra «dusk» (195) e «dark» (195), in cui «dusk», pur evocando la luce, richiama ugualmente la luce della fine, del tramonto. Prevale una visione darwiniana della

⁴⁴ Cfr. Roth 1996, 11-12.

⁴⁵ Brodsky 1995, 224.

⁴⁶ *Ivi*, 226.

⁴⁷ Hamilton 1973, 195. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

natura nella prima stanza del componimento, enfatizzata dal primo verso della strofa successiva «Too dark in the woods for a bird» (195)⁴⁸. E nel buio totale portato dalla luce morente del tramonto si sente ancora il suono del tordo che, con un gioco di parole, Brodskij nomina «bard», invece che «bird». In virtù della sua «musica», pur stridula e poco intonata (si tratterebbe di un tordo morente), il volatile rappresenta una specie di menestrello, e il suo verso ha il compito di accompagnare la passeggiata notturna del poeta, che rinuncia al buio e all'oscurità e all'invito di rientrare a casa:

I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been. (196)⁴⁹

Dunque, lo scenario descritto conduce alla fine di un giorno, alla fine dell'esistenza, ma il poeta si oppone strenuamente a tale fine, alle paure dell'uomo, rinunciando alla volontà di rientrare a casa, ovvero di farsi inglobare da uno spazio che sancirebbe la morte definitiva. La fine del tempo e della vita umana coincide qui con il calare delle tenebre e la scomparsa degli spazi esterni, «risucchiati» da quelli interni. Come afferma Brodskij, «[...] the expression 'come in' means 'die'»⁵⁰. Il poeta sembra qui accennare ad una sorta di sfida tra spazio e tempo per l'annullamento della vita umana, in cui sembra prevalere lo spazio che egli usa per la sua camminata. Questa sfida bidimensionale viene ulteriormente esplicitata in un'altra poesia di Frost, da cui Brodskij sembra aver preso ispirazione. Nella poesia «To Urania» (1981), egli riprende temi molto simili a quelli frostiani e li adatta alla drammaticità del suo tempo, proponendo un intreccio complesso tra le coordinate spazio-temporali⁵¹. Tale contesto costituisce una premessa per l'analisi che il poeta russo-americano effettua di «Home Burial», scritta da Frost nel 1915. Se il vortice delle tenebre non riesce a risucchiare del tutto il modesto segnale di vita rappresentato dal tordo e dalla volontà del poeta di non morire in «Come in», qui il tono si incupisce. «To Urania» e «Home Burial» conducono ad una riflessione cronotopica, attraverso l'uso di elementi mitologici nel primo componimento, e di elementi pastorali nel secondo. La cornice agricolo-pastorale

⁴⁸ Darrel esamina diverse poesie di Frost in cui la natura si pone come nemica dell'uomo (cfr. Darrel 1981, 202).

⁴⁹ Cfr. Brodsky 1995, 233.

⁵⁰ *Ivi*, 234.

⁵¹ Cfr. Scherr 1999, 94-96.

del componimento di Frost è impiegata per accrescere i toni inquietanti, come la morte (si parla della tumulazione di un bambino in un luogo rustico) e la difficoltà di comunicazione che fende il linguaggio degli uomini e che, nella poesia in questione, è generata dal dramma della perdita di un figlio. Lo sguardo di Brodskij su «Home Burial» riguardo al venire meno degli elementi comunicativi, si staglia sull'orizzonte della sua «filosofia» metalinguistica, orientata, al contrario, a trovare un corridoio di comunicazione tra mondi e culture differenti. L'incomprensione comunicativa tra i due coniugi viene espressa dalle parole dell'uomo, in un crescendo emotivo che mette in risalto la differenza tra l'universo maschile e quello femminile:

My words are nearly always an offense.
I don't know how to speak of anything
So as to please you. But I might be taught,
I should suppose. I can't say I see how.
A man must partly give up being a man
With women folk.⁵²

In questo confronto tra i due amanti, emerge invece una visione opposta, per cui le parole che la donna sembra non comprendere, sono in realtà le parole della verità e della razionalità. Sono le parole dell'uomo, che la donna si rifiuta di accettare, in quanto impongono tutta la sua razionalità e il suo essere, la sua accettazione di un evento estremamente drammatico. Brodskij nota come la crudeltà del tempo, che costringe ad accettare le perdite e le mutilazioni affettive, sia ulteriormente sentita attraverso l'atto dello scavo per il seppellimento del bambino. Lo spazio della tumulazione assorbe ogni ricordo, ogni memoria e, come un buco nero galattico, risucchia ogni elemento temporale legato ai ricordi e alla memoria. Allo stesso modo, la solitudine e la malinconia caratterizzano ogni umano sentire in «To Urania»:

Loneliness cubes a man at random.
A camel sniffs at the rail with a resentful nostril;
a perspective cuts emptiness deep and even.⁵³

Secondo Brodskij, la morte è l'equivalente della «emptiness», ovvero uno spazio vuoto che le persone defunte hanno lasciato e che, nei termini le-

⁵² Frost 1988, 86-88.

⁵³ Kjellberg 2000, 281. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

gati alla natura, corrisponde ad un deserto. Del resto, la conferma di questo concetto arriva dai versi successivi:

And what is space anyway if not the
body's absence at every given
point? That's why Urania's older than sister Clio! (281)

L'invocazione delle muse Urania e Clio risponde qui ad un concetto strettamente connesso con quello espresso da Frost. In «Home Burial», Frost usa l'immagine del tumulo, come spazio che prevale sui ricordi e i dolori del tempo; in «To Urania», Brodskij afferma che la musa dell'astronomia e della geometria, quindi della misurazione della dimensione spaziale, Urania, è più vecchia della musa della storia, e cioè della misurazione della dimensione temporale, Clio. Alla luce di ciò, è possibile sostenere che la storia è percepita solo dai vivi, mentre lo spazio e le dimensioni geografiche sono molto più antichi della storia. I due poeti innescherebbero nelle loro poesie un antico dibattito filosofico, riguardante la collocazione sincronica e diacronica delle coordinate spazio-temporali. Nel contrasto tra Urania e Clio, tra spazio e tempo, prevale inaspettatamente, nel componimento brodskijano, la vitalità portata dalla musa della geometria che, essendo più anziana e quindi più saggia, ne sancisce la superiorità, «imponendo» all'essere umano determinati insegnamenti indispensabili per il prosieguo naturale degli eventi della vita. Il trionfo della vitalità spaziale è dimostrato dall'opposizione tra gli oggetti freddi e inanimati della prima parte del componimento, come «the window» (281), «a fence» (281), «keys» (281), «rails» (281), e gli elementi naturali e vitali presenti nella seconda parte, come «bio» (281), «blueberry-laden forests» (281), «rivers» (281), «sturgeon» (281), «brown mountain ranges» (281), «wild mares» (281)⁵⁴. Analogamente, l'apparente assenza di comprensione e di comunicazione tra i due protagonisti di «Home Burial» è in realtà solo un pretesto per sancire, invece, l'efficacia della comunicazione che, con il suo linguaggio, frantuma e oltrepassa le barriere imposte dall'interlocutore femminile e dal suo rifiuto di comprendere a pieno una realtà amara. Secondo la prospettiva del poeta russo-americano, «This is a poem about language's terrifying success; for language, in the final analysis, is alien to the sentiments it articulates»⁵⁵.

⁵⁴ Cfr. Scherr 1999, 103.

⁵⁵ Brodsky 1995, 252.

1.6. I RAPPORTI CON LA TRADIZIONE RINASCIMENTALE INGLESE:
JOHN DONNE E ANDREW MARVELL

Il vortice dello spazio rappresentato dallo scavo non è altro che un'imposizione della Musa Urania che, intrecciando dolore e ragione, appunto «grief and reason», l'aspetto tecnico e razionale del linguaggio con i sentimenti che esso esprime, porta in evidenza l'opposizione tra l'universo femminile e maschile, che il poeta cerca di mediare probabilmente con la saggezza della Musa stessa. Come in «To Urania», lo spazio rappresenta la dimensione dominante di «Home Burial» in quanto elemento di «amnesia» temporale, che pone ed impone la fine della sofferenza con ogni mezzo, anche con la razionalità dell'accettazione e della rassegnazione. La presenza costante dell'aspetto spaziale prende sicuramente le mosse dalle geografie dell'esilio che caratterizzarono la vita del poeta Brodskij. L'emigrazione avvenuta in breve tempo tra diversi luoghi distanti lo spinse a guardare il mondo da prospettive diverse e più ampie e a concepire, probabilmente, la dimensione spaziale come una via di fuga dai limiti inesorabili del tempo. Ma lo sguardo sul mondo e sulle nuove mappe dei territori mentali del poeta potrebbero avere delle radici che vanno oltre l'esilio e l'emigrazione forzata.

Se si considerano le influenze della cultura anglosassone sul poeta russo-americano, si potrebbe pensare che John Donne esercitò un ruolo non indifferente nella «elaborazione» di una filosofia del *topos*. Alcuni dei più famosi componimenti del poeta inglese, come «A Valediction: Forbidding Mourning» (1633), scritti nell'età elisabettiana dei grandi viaggi, delle esplorazioni di terre sconosciute e della pubblicazione di nuove mappe del mondo, potrebbero aver influenzato la concezione spazio-temporale di Brodskij. L'ammirazione per Donne è meglio esplicitata in un'elegia dedicata al poeta inglese, «Elegy for John Donne» (1963), il cui tema principale si sviluppa su due dimensioni spaziali piuttosto flebili: il mondo creato dal poeta e la morte di questo mondo causata dalla scomparsa del poeta stesso. Tuttavia, l'universo poetico è immortale, è un luogo i cui confini tra vita e morte sono sfumati e non ben definiti. L'esordio dell'elegia è pervaso da echi shakespeariani, in quanto imperniato sulla corrispondenza delle immagini morte/sonno. Prevale un'atmosfera lugubre e allo stesso tempo «intorpidita», in cui ogni cosa, ogni oggetto si è addormentato con la morte di Donne: «John Donne has sunk in sleep... All things beside / are sleeping too: walls, bed, and floor – all sleep»⁵⁶. I versi iniziali

⁵⁶ Auden - Kline 1973, 39. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

precedono una sorta di «lista», con la quale vengono elencati gli oggetti trascinati dalla morte del poeta in un aldilà non ben definito. Tali oggetti riportano alla dimensione domestica della quotidianità, come «[...] table, pictures, carpets, [...] / breadknife and china, crystal, pots and pans» (39). Essi sono «risucchiati» dal vortice della morte del poeta e veicolano i colori di un'atmosfera desolata:

[...] Night everywhere, [...]
[...] All these things have sunk in sleep.
Yes, all things sleep. The window. Snow beyond. (39)

La fredda dimensione che compare all'inizio del componimento è avvolta in un mondo ancora più freddo e desolato, in quanto oltre la finestra, oltre i confini delle mura domestiche, nevicava. L'immagine «monocromatica» e «monospaziale» si allarga successivamente, come se manipolata dall'occhio di una ripresa cinematografica, su luoghi extradomestici. Dapprima il poeta si focalizza sugli elementi più vicini allo spazio domestico, come «Wood paving-blocks, stone cobbles, gardens, grills» (39). Poi il suo sguardo si affaccia sugli animali che circondano la vita dell'uomo, come cani, gatti, topi, per poi «abbracciare» in un *continuum* gli elementi naturali del mondo vero e proprio, come pendii di montagne, isole, boschi, fiumi e la campagna inglese, ivi compresi animali selvaggi, come «Foxes and wolves. Bears in their dens» (40). Lo scenario di morte, rappresentato come un universo completamente addormentato, vede assopite anche le creature divine del bene e del male, come gli angeli, gli arcangeli e i profeti da una parte, e il diavolo dall'altra, ma il poeta precisa che «Even God has gone to sleep» (40). In questo mondo ovattato da un'assenza «assordante», si addormentano persino i sensi, in quanto, nel freddo paesaggio innevato, «Eyes do not see, and ears perceive no sound» (41).

La seconda parte del componimento è dominata da pianti e lamenti che scuotono il tono e che il poeta cerca di identificare. Diverse domande percorrono il testo, come «Whose sobs are those? My angel, is it you? [...] / Do you cry in the gloom?» (42). E poi si chiede se a piangere è il cherubino, oppure Paolo (probabilmente un profeta), o persino il signore e poi l'angelo Gabriele. Ma il mistero non viene risolto e «Yet each / thing sleeps» (42). Successivamente, Brodskij si rivela e dichiara di essere lui quello che piange la morte di Donne. Si profila anche un primo confine tra il mondo terreno e quello in cui è emigrato il poeta inglese, poiché

The radiance of that Country does not fade.
From there all here seems a faint, fevered dream.

From there our Lord is but a light that gleams,
through fog, in window of the farthest house. (43)

Il tono lugubre viene poi rimpiazzato dalle prime avvisaglie di luce e di vita, come, appunto, il bagliore distante di terre lontane (che implica una serie di tematiche legate all'esilio) e la pioggia che «[...] batters the high head of giant grass» (43). La rigenerazione simboleggiata dall'acqua sembra richiamare e presagire la purezza di spirito evocata nella poetica di John Donne, nonché la prossima rinascita del poeta inglese. L'elegia si suddivide, infatti, in una prima parte contemplativa, volta a «opacizzare» il canto funebre che Brodskij intende dedicare al poeta inglese, e in una seconda parte esplicitamente lamentosa; tale divisione sembra richiamare quel contrasto tipico della poetica di Donne tra il linguaggio della ragione, che ottenebra con il suo raziocinio ogni «slancio» di spirito, e quello della passione e dei sentimenti, che dà sfogo al dolore. Il rapporto dialettico che sottende l'espressione del dolore di Brodskij viene risolto nella chiusa del componimento con l'arrivo di una luce consolatrice e liberatoria, che sancisce la valenza eterna dell'arte e il potere rigenerante e immortale della poesia. Il poeta, paragonato ad un uccello che riposa nel suo nido, è più che mai vicino alla terra e verrà svegliato dai raggi di luce dell'alba. L'elegia si chiude quindi con una nota di ottimismo e speranza e il sonno del poeta non rimarrà nell'oblio delle tenebre, in quanto «[...] from the clouds will shine / that Star which made your world endure till now» (45). Il sonno eterno conduce alla rinascita, ovvero alla vita eterna della poetica di Donne che, costruita su criteri linguistici ed espressivi precisi, raffinati e razionali, esprime la voce dell'animo che non perisce nell'ombra della morte. Il richiamo alla poesia rinascimentale è costantemente presente nella poetica di Brodskij e si caratterizza per il valore eterno ed immortale dell'arte.

Nel contesto degli influssi della tradizione rinascimentale, si inserisce anche l'apporto di Andrew Marvell che, pur appartenendo più propriamente all'età puritana, si caratterizza per la sua universalità poetica, enfatizzata dall'intensità delle immagini tipiche dei poeti metafisici. Dopo aver discusso, in questo paragrafo, i temi del tempo e della morte nell'elegia dedicata a Donne, non si può non ricordare la famosa lirica «To His Coy Mistress», scritta intorno al 1650. Non si intende analizzare nei dettagli il componimento marvelliano, noto alla critica come uno dei classici dell'età puritana, ma occorre sottolineare, ad ogni modo, la forza poetica che Brodskij riceve dal poeta inglese quando affronta tematiche legate alla morte. Se nell'elegia a Donne il poeta russo-americano veicola, specie al-

l'inizio, immagini oscure e inibite dall'idea persistente della morte, la poesia di Marvell esordisce con un ritmo vivace e stravagante, mediante l'uso del *conceit*. Attraverso questo procedimento, le immagini spazio-temporali risultano esageratamente deformate e ingrandite, dall'Inghilterra a «[...] the *Indian Ganges* side [...]», da «[...] ten years before the Flood, / [...] Till the Conversion of the Jews»⁵⁷. Contrariamente alla «Elegy for John Donne», che nelle note finali converte il tono verso una prospettiva più ottimista e dominata dalla forza della vita e dell'immortalità dell'arte, i versi di «To His Coy Mistress» vengono bruscamente ridimensionati dalla coscienza di una superiorità fisica e materiale, a cui l'uomo deve sottostare. Il valore semantico delle immagini presenti riduce ogni slancio verso una dimensione più duratura ed estesa: «Deserts of vast Eternity» (24), «Worms» (24), «dust» (24), «ashes» (24), «Grave» (24), costituiscono il *memento* di una fine prossima, di una vita caduca e fragile, minacciata dallo scorrere del tempo che frantuma qualsiasi desiderio di eternità.

Nonostante la lirica di Marvell si differenzi dall'elegia di Brodskij per l'andamento inverso delle rispettive aspettative verso la vita, è possibile individuare un tono comune nella parte finale dei due componimenti, seppur circoscritto da coordinate diverse. Brodskij, come si è visto, mette in risalto, nella chiusa della sua elegia, elementi amplificati da una luce vitale, infondendo ottimismo e speranza all'uomo dedito all'arte e alla poesia, laddove Marvell prospetta, nella parte conclusiva, la filosofia del *carpe diem* come soluzione all'effetto distruttivo del tempo. L'uso dei verbi «sport» (24), «roll» (24), «tear» (24), «run» (25) accelera il ritmo e conferma l'inclinazione del poeta ad ottimizzare il tempo e a sfruttare tutte le opportunità più belle e piacevoli della vita. Entrambi i componimenti si chiudono sotto una nota di positività e di propensione alle forze vitali. Tuttavia, se Brodskij lo fa rallentando il ritmo dei suoi versi ed auspicando l'arrivo di una luce salvifica, simbolo dell'eternità, Marvell, dopo aver preso coscienza, come Brodskij, della caducità umana, raggiunge la stessa conclusione con un ritmo piuttosto frenetico e impetuoso, volto ad accogliere e a sfruttare ogni momento dell'esistenza. Di conseguenza, l'unico modo per sconfiggere la tirannia del tempo è vivere intensamente e al meglio la nostra vita. I due componimenti si concludono con una prospettiva parimenti ottimista e aperta alla vita. Ma se i versi brodskijiani si schiudono nella sezione finale proiettando lo sguardo del poeta verso una dimensione sconfinata, quelli di Marvell ritrovano gli aspetti positivi

⁵⁷ deF. Lord 1984, 23. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

dell'esistenza delimitandosi entro i confini di questo mondo, dopo aver tentato uno slancio verso gli spazi immensi dell'immaginazione poetica. Le energie che il poeta puritano concentra negli spazi terreni, vengono invece sfruttate da Brodskij per riscoprire la positività di una dimensione *altra* ed esterna ai luoghi da lui vissuti.

1.7. IL DESTINO DELL'UOMO: LA TRIANGOLAZIONE BRODSKIJ-HARDY-FROST

Il paradigma dialettico *grief/reason* rappresenta l'anello essenziale che colloca Brodskij tra presente e passato e che viene espresso attraverso un processo di contemplazione nostalgica per un mondo distante e astratto, un mondo passato che il poeta cerca di percepire e sentire. In questo tentativo di toccare con mano la dimensione passata spazio-temporale, egli mette in atto un processo di «corteggiamento» astratto rivolto ad una realtà *altra* inanimata. Il tono nostalgico e allo stesso tempo critico di Brodskij nei confronti del mondo dal quale proviene costruisce una diversa dimensione, di cui il lettore riesce solo ad immaginare l'esistenza e gli elementi caratterizzanti. Attraverso la sua astrazione poetica, egli analizza il mondo rievocato da una prospettiva allo stesso tempo realista e distaccata, in cui l'espressione di ogni dolore e sentimento nostalgico viene avvolta da uno sguardo dai toni ineluttabili e irreversibili. Ogni moto di spirito è ridimensionato e nel ricordo del mondo che lo ha generato si staglia costantemente uno sguardo sempre presente ma allo stesso tempo indifferente e inoperoso, anzi a tratti ostile. L'idea di un essere immanente che governa il mondo con indifferenza e distacco, senza alcuna *sympathy*, sembra essere spesso presente nella poetica di Brodskij, ereditata dal poeta inglese Thomas Hardy⁵⁸. Il saggio «Wooing the Inanimate», che come si è detto analizza la poesia di Hardy, contiene diverse pagine dedicate al commento della poesia «The Convergence of the Twain», uno dei componimenti più ampiamente studiati e discussi dall'anglistica moderna, e che si intende qui considerare come modello ipotestuale per una comprensione più dettagliata della filosofia del mondo brodskijana⁵⁹. L'elemento che Brodskij fa emergere maggiormente nel suo commento è senza dubbio l'impressione di uno smarrimento esistenziale, dovuto alla profondità degli abissi del

⁵⁸ Cfr. Tassi 1998, 16.

⁵⁹ Per un'analisi dettagliata della poesia cfr. Marroni 1997, 49-71.

mare in cui il *Titanic* giace. L'«emigrazione» in questo mondo sottomarino pone il lettore di fronte al mistero della morte, che viene paradossalmente amplificato dallo spazio infinito delle profondità del mare, uno spazio tangibile e allo stesso tempo ignoto, e dalla sagoma lugubre del relitto del transatlantico, «aggredito» dagli effetti dell'ambiente marino. Attraverso la sua analisi, il poeta russo-americano si imbarca in una sorta di «means of transportation», simboleggiato non solo dalla nave affondata, ma metaforicamente anche dalla poesia in esame, che lo trasporta verso una visione più razionale e oggettiva della vita. Tale prospettiva emerge dal riconoscimento della connotazione negativa dei numerosi aggettivi ed epiteti presenti nel testo⁶⁰. Allo stesso modo, l'atto sessuale inscenato dallo scontro/incontro dell'*iceberg* e del *Titanic* funge da *climax*, agli occhi del poeta, in uno scenario di morte in cui i due «sposi» si urtano e, veicolando suoni agghiacciati, danno luogo ad connubio.

La lettura del saggio «Wooing the Inanimate» si rende particolarmente interessante per capire non solo Brodskij poeta, ma anche Brodskij saggista. Similmente a Nabokov, Brodskij scrisse saggi per le sue lezioni universitarie in America. Tali scritti, tuttavia, vanno considerati e analizzati oltre l'aspetto puramente didattico, in quanto si configurano come «opere» letterarie originali⁶¹. L'impressione che balza agli occhi del lettore è il senso di estrema obiettività con cui il poeta emigrato esamina le tematiche letterarie, fornendo, allo stesso tempo, la possibilità di rendere partecipe il lettore alla «costruzione» stilistico-ermeneutica del saggio. Come nota Weissbort, «The essay, thus, furnishes a good instance of its author's ability to focus and remain focused, to *think* as he reads into and beyond the poem. His apparent improvisations or diversions seem to spring from the given reality, that is the poem under discussion»⁶². Le spiegazioni dettagliate delle poesie nei saggi di Brodskij si presentano come «componenti», nei quali l'autore non compie voli pindarici né usa inutili circonlocuzioni per il mero gusto dell'*art for art's sake*. Egli si vale di una sorta di processo «co-creativo», che gli consente di non perdere mai di vista la focalizzazione sul testo esaminato e di immedesimarsi in maniera completa e concreta nel poeta-autore della poesia in questione. Tale processo conduce Brodskij saggista a veicolare la sua essenza poetica anche nella prosa e a nutrire i suoi saggi di una linfa vitale dal gusto dolcemente

⁶⁰ Cfr. Brodsky 1995, 337-352.

⁶¹ Di utile lettura è il testo di Nabokov sulle lezioni di letteratura straniera (cfr. Nota bibliografica).

⁶² Weissbort 2000, 254.

persuasivo, in quanto colmi di argomentazioni, dimostrazioni e chiavi di lettura che si propongono spontaneamente e senza forzature interpretative. Il titolo stesso del saggio, «Wooing the Inanimate», sembra suggerire questa duplice valenza interpretativa, in quanto accosta due elementi lessicali che enucleano spazi semantici opposti. L'inanimato rimanda al mondo di Hardy e alla sua prospettiva deterministica del mondo, laddove il verbo sostantivato «Wooing» include l'idea di un «corteggiamento» volto a rendere più flessibile e «maneggevole» la realtà delineata dallo scrittore inglese. La somma di questi due elementi confluisce nell'atto «co-creativo» che permea l'architettura del saggio, facendone veicolo di una fedele ricostruzione ed interpretazione dell'opera in oggetto, ma contemplando, nel contempo, un momento di libertà ermeneutica, che scaturisce dal testo esaminato senza valicare i confini testuali di base.

Similmente al saggio «On Grief and Reason», «Wooing the Inanimate» racchiude la filosofia contrastiva di Brodskij basata sulle opposizioni che caratterizzano il suo pensiero. Alla luce di tale affermazione, il «calderone» delle polarità contrastanti include anche Frost, la cui poetica si basa su un duplice percorso di atteggiamenti contrastanti verso la vita, ma che si ripetono e si alternano continuamente. Come sostiene Coursen, «[...] Frost's poetry neither accepts nor rejects the antithesis of involvement and withdrawal; it does *both*, thus indicating that the blending of opposing views is for Frost a key to life»⁶³. A differenza di Hardy, che dipinge un universo monocromatico, tinto di tonalità lugubri e che, come tale, funge da *memento mori* per l'umanità, Brodskij e Frost «navigano» lungo un percorso fatto di realtà alternate, spesso molto differenti. Riprendendo il componimento «Home Burial», è possibile notare la costante alternanza tra slanci verso dimensioni astratte e un senso di ridimensionamento caratterizzato dal ritorno alla realtà. Il componimento è infatti strutturato intorno ad elementi concreti, come la tomba e gli oggetti che costellano la campagna, ed elementi non immediatamente tangibili, come le suggestioni e le paure dell'umano sentire. Tale duplicità si staglia all'esordio del componimento stesso:

He saw her from the bottom of the stairs
Before she saw him. She was starting down,
Looking back over the shoulder at some fear.⁶⁴

⁶³ Coursen 1961, 138.

⁶⁴ Frost 1988, 84. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

La paura sembra diventare un oggetto da guardare vicino alla spalla di uno dei personaggi della poesia, e viene designata con un tono esplicitamente astratto, in un contesto in cui prevale l'uso di verbi percettivi e quindi riferiti al mondo pragmatico come «saw» e «looking back» (84). Tale discorso può essere esteso ad una serie di componimenti frostiani, tra i quali «Design», che si analizzerà in seguito. Quello che, per ora, occorre dire, è che sia in Brodskij sia in Frost la poesia è costantemente percorsa da una ricerca di equilibrio che risulta dallo scontro tra due realtà opposte e distinte, tra la prospettiva deterministica e il libero arbitrio, tra fuga e ritorno, tra mondo astratto e mondo reale. La continua oscillazione tra mondi antitetici rappresenta la condizione per ottenere lo stato di armonia, una sorta di romantica fusione hegeliana.

II.

SPERIMENTAZIONI LINGUISTICHE: TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE

2.1. LA TRADUZIONE IN BRODSKIJ E NABOKOV: DUE CASI DI BILINGUISMO

Nelle prime pagine del presente volume si è spiegato il processo simbiotico e interculturale che ha portato Brodskij ad uno spiccato dialogismo con il mondo anglosassone. Il poeta, prima ancora che essere tale, si configura come studioso degli aspetti linguistici intercomunicativi, analizzando i rapporti in dimensione sincronica tra la sua lingua madre e la lingua di adozione. Alla luce di tale osservazione è facile replicare che tale processo di comparazione linguistica sia una conseguenza naturale che coinvolge, talora inconsciamente, gli emigrati e tutti coloro che per qualunque motivo soggiornano per parecchio tempo in un altro paese. Tuttavia, il caso di Brodskij è piuttosto singolare, e richiede un'attenzione diversa da quella posta per un qualsiasi emigrato. Ciò è vero se si considera la dimensione critico-letteraria entro la quale si iscrive l'esperienza del poeta russo-americano, con tutti gli effetti che hanno poi coinvolto la scrittura e il processo di «conciliazione» interlinguistica.

Da una prospettiva diacronica, il bilinguismo e quelli che abbiamo nominato processi di «conciliazione» interlinguistica si presentano come fenomeni non nuovi nella storia della letteratura. Sono noti alla critica gli esempi di Thomas More e John Milton, che hanno scritto alcune opere in latino, invece che in inglese. È possibile guardare i due autori in un'ottica, rispettivamente, pre- e post-rinascimentale per ricercare le ragioni della scelta di una lingua «riesumata» dalle tendenze di stampo classicheggianti dell'epoca. Sempre nell'ambito della letteratura inglese, occorre non omettere il caso di Samuel Beckett, oppure l'esempio ancor più noto di Nabokov, la cui vita letteraria si distingue per il suo tanto discusso bilinguismo. Si è detto che Auden fu una delle maggiori ispirazioni di Brodskij e che fu proprio l'ammirazione per il poeta britannico che lo spinse a scrivere in inglese. Tuttavia, se si prende in esame il percorso di Brodskij

e di Nabokov, si deducono motivi più profondi che li spinsero a scrivere nella lingua di adozione. Fermo restando che, come spesso avviene tra «colleghi» provenienti da un'esperienza e un contesto più o meno simili, Brodskij ha sempre mostrato un atteggiamento schivo e a tratti repulsivo ogni qualvolta veniva paragonato a Nabokov, va detto che alcuni critici hanno messo in luce varie differenze rispetto a Brodskij, soprattutto dal punto di vista delle preferenze letterarie. Nabokov manifesta i suoi gusti al tempo stesso raffinati e «stravaganti» come traduttore di *Eugene Onegin* di Puškin (1964) e di *Anja v strane čudes* (traduzione in russo di *Alice in Wonderland* di Carroll, pubblicata a Berlino nel 1923). Brodskij è noto per il suo riconoscimento a Auden (ma anche a Donne e Frost, come si è visto) quale maestro della cultura inglese. Inoltre, il «connubio» brodskijano con gli autori inglesi nacque in circostanze più drammatiche rispetto a quelle di Nabokov, ovvero durante gli anni dell'esilio in Siberia. E ancora, come abbiamo visto, Brodskij imparò l'inglese attraverso la lettura dei classici durante i lunghi mesi di prigionia, diversamente da Nabokov, che imparò l'inglese in quanto «[...] English was the language of his aristocratic Arcadian childhood [...]» (laddove l'esperienza di Brodskij aveva ben poco di arcadico)¹.

A supporto delle differenze, Bethea distingue l'aspetto «prosaico» del bilinguismo di Nabokov da quello «poetico» di Brodskij². L'uso della lingua inglese era piuttosto frequente nel contesto aristocratico di Nabokov, che pertanto imparò la lingua come risultato naturale della sua fase educativa. Fu proprio questo processo che lo spinse a sperimentarsi fin da subito con l'autotraduzione, un «fenomeno» davvero singolare per quei tempi, specie in Russia, per poi iniziare a comporre in lingua inglese dopo l'emigrazione. L'apprendimento di Brodskij dell'inglese avvenne in maniera a dir poco «scolastica» e per nulla naturale, attraverso lo studio solitario di lunghe traduzioni di poesia anglo-americana nelle terre lontane della Siberia, in cui il patrimonio linguistico cresceva per mezzo di «sommatorie» sillabiche e foniche, ricavate dalle singole parole studiate ed esaminate. Brodskij imparò la lingua in qualità di autentico *homo sovieticus*, in un contesto del tutto estraneo e virtuale. Questa fase ardua e tortuosa fatta di faticose «aggiunte», «ricavi» e neologismi a partire da composti lessicali sconosciuti da una lingua ad un'altra lo portò, involontariamente, ad esprimersi in inglese (e anche nella lingua madre) in versi, contrariamente a Nabokov che, partendo da un approccio comunicativo con la lingua

¹ Diment 1993, 353.

² Cfr. Bethea 1995, 165.

cominciò a comporre prevalentemente in prosa. La diversa esperienza di apprendimento linguistico è probabilmente alla base della differenza tra Nabokov romanziere e Brodskij poeta. Quanto all'uso del russo e dell'inglese nella loro produzione, va precisato che il primo scrisse, salvo alcune eccezioni, quasi esclusivamente in inglese dopo l'emigrazione negli Stati Uniti, mentre il secondo non abbandonò il russo dopo il suo trasferimento in America nel 1972³. In realtà, per quanto ci si sforzi, a mio avviso, di trovare dei punti di «asimmetria» tra i due artisti, anche solo per il gusto di rompere i luoghi comuni che riguardano la formazione dei due autori, è inevitabile scorgere notevoli analogie, che emergono soprattutto dal percorso simile che li ha portati dalla Russia agli Stati Uniti, attraverso l'Europa occidentale. La loro lunga permanenza in Occidente ha sviluppato e affinato una notevole conoscenza della letteratura europea, in particolare di quella inglese. Fu proprio la fase di «apprendimento» maturata dai due artisti in Europa occidentale che li portò a scrivere, ad esempio, lunghi «commenti» sui maggiori scrittori. Se Brodskij è noto, come si è detto, anche per i saggi pubblicati in *Less than One* e *On Grief and Reason* che, oltre a ripercorrere fasi della sua vita passata, espongono la sua analisi di vari autori e poeti inglesi ed europei, le *Lekcii po zarubežnoj literature* di Nabokov, già menzionate nel primo capitolo del presente lavoro, rappresentano un volume importante nella carriera letteraria dell'autore di *Lolita*, in quanto propongono il suo sguardo sul panorama letterario euro-americano. Occorre precisare che le lezioni di Nabokov non sono saggi, bensì minuziosi appunti preparatori che egli redigeva prima di presentarsi ai suoi studenti delle università americane, nelle quali insegnò tra gli anni quaranta e cinquanta del Novecento⁴. Brodskij e Nabokov sono, pertanto, due maestri della letteratura europea, in particolare di quella inglese, e ripropongono una rivisitazione degli autori analizzati⁵.

Ma tornando al percorso «triadico» che portò i due emigranti dalla terra madre al nuovo mondo passando per l'Europa, occorre qui evidenziare l'applicazione del principio di ispirazione hegeliana spiegato da Nabokov nella sua autobiografia *Speak Memory*, che vede la sua vita come una spirale:

A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life. The twenty years I spent in my native Russia (1899-1919) take care of the thetic arc. Twenty-one years of voluntary exile in England, Germany and France

³ Cfr. Diment 1993, 347.

⁴ Cfr. Bitova - Charitonova 2000, 7-22.

⁵ Su Brodskij saggista cfr. Weissbort 2000, 253-254.

(1919-1940) supply the obvious antithesis. The period spent in my adopted country (1940-1960) forms a synthesis – and a new thesis. For the moment I am concerned with my antithetic stage, and more particularly with my life in Continental Europe after I had graduated from Cambridge in 1922.⁶

Il triplice passaggio che ha contrassegnato la vita dei due artisti potrebbe leggermente differenziarsi per le diverse situazioni che hanno interessato il loro «decollo» letterario. La prima fase della vita di Nabokov e di Brodskij è quella «tetica», ovvero la fase dei primi approcci con la cultura anglosassone ed europea in generale. Una riflessione più approfondita, però, mostrerebbe che, nel caso di Nabokov, la fase della traduzione è quella antitetica, equivalente al suo soggiorno in Europa, come momento appunto antitetico alle tendenze repressive del regime sovietico. Il soggiorno di Brodskij in Europa occidentale, soprattutto in Austria, fu parimenti un momento di antitesi alla sua vita in Russia e in Siberia. Tuttavia, occorre non dimenticare che, come spiegato nelle prime pagine, fu proprio l'amara esperienza siberiana, e quindi la fase «tetica», che rappresentò per Brodskij il momento di «lancio» nel mondo culturale dell'Occidente, grazie alle numerose traduzioni sulle quali lavorò incessantemente durante il periodo di internamento. Dunque, se per Brodskij la traduzione caratterizzò la prima fase del suo triplice percorso, la traduzione in senso stretto caratterizzò invece la seconda fase della vita letteraria di Nabokov, configurandosi come momento di sviluppo di un'educazione all'insegna della cultura cominciata in patria.

La traduzione è per i due artisti il «varco» di ingresso nel mondo occidentale, un momento di prova che scrive determinate coordinate linguistiche e letterarie e pone le fondamenta per un inserimento nel contesto culturale mondiale. Un aspetto che distingue ulteriormente Brodskij e Nabokov da altri artisti emigrati è che, nel passaggio alla lingua di adozione, essi non perdono la loro connessione con il substrato russo, creando un legame di costante comunicazione interlinguistica tra il mondo slavo e quello anglosassone. Altri letterati avevano scritto in una lingua diversa da quella d'origine, abbandonando, però, completamente, quest'ultima. L'esempio più noto è costituito da Joseph Conrad, che lo stesso Nabokov cita nella sua autobiografia in russo:

Avendo una completa padronanza fin dalla giovinezza dell'inglese e del francese, sarei passato senza difficoltà dal russo ad una lingua straniera, per esigenze legate alla composizione, se fossi stato, diciamo, Joseph Conrad che,

⁶ Nabokov 1966, 275-276.

fino ad allora, quando ha cominciato a scrivere in inglese, non aveva lasciato nessuna traccia nella letteratura polacca d'origine, mentre nella lingua scelta (l'inglese), si era abilmente valso di espressioni già preparate. Quando, nel 1940, decisi di passare a scrivere in inglese, il mio problema consisteva nel fatto che, nel corso di quindici anni e passa, avevo scritto in russo e, durante questi anni, avevo sovrapposto l'impronta russa sulla mia lingua di mediazione.⁷

Il processo «osmotico» che si crea nell'opera dei due autori si manifesta in maniera del tutto particolare e originale. Nabokov, ad esempio, già nelle prime traduzioni di racconti e opere di autori anglosassoni, eseguite durante l'adolescenza, sviluppa la sua idea della traduzione come adattamento di un testo ad una cultura diversa. Ciò avviene in *Anja v strane čudes*, in cui l'autore «russifica» il mondo fantastico creato da Carroll, adattando nomi, personaggi e racconto alla lettura del pubblico russo ed attuando, così, un processo di «impollinazione incrociata»⁸. Lo stesso Steiner evidenzia l'importanza dell'opera tradotta da Nabokov in quanto «[Nabokov's] Russian version of *Alice in Wonderland* [...] has long been recognized as one of the keys to the whole Nabokov oeuvre»⁹. Dal suo canto, Brodskij dichiara in un'intervista il senso di continuità che avverte tra i diversi confini culturali e linguistici, e tale continuità è tanto più viva e intensa, quanto più ci si allontana dal proprio «fulcro» di azione:

Non riesco ad abbracciare la mia vita con uno sguardo globale. Il modernista che è in me direbbe che è solo un mucchio di frammenti. Ma nemmeno questo mi convince. Direi piuttosto che la mia vita è una linea, se non altro perché a un certo punto finisce. Neanche tra i luoghi riesco a distinguere: Russia, America o altri. Alla fine ogni paese è un continuum di spazio, e ogni giornata è un continuum di tempo. Si può provare nostalgia per qualcuno, per qualcosa. Poi con gli anni i sogni, la nostalgia, diventano più complicati. La mente diventa un collage.¹⁰

Il concetto di *continuum* che conferisce unità e organicità alla produzione dei due autori nelle due lingue emerge attraverso una sottile riflessione che, nella sua semplicità, pone le basi per un terreno di scrittura multiculturale e poliglotta. Si è detto che Brodskij e Nabokov scrivono le

⁷ Nabokov 1954, 7 (traduzione mia).

⁸ Grayson osserva che nella traduzione di *Alice in Wonderland* Nabokov adotta il metodo della trasposizione (cfr. Grayson 1977, 168). Cfr. anche Fank 1999, 319.

⁹ Steiner 1970, 122. Sul percorso dalla Russia agli U.S.A. e le teorie linguistiche che Nabokov ha proposto in seguito a tale percorso cfr. Baer 2011, 172-185.

¹⁰ Caramore 1996, 155.

proprie memorie, e che il primo lo fa nelle raccolte dei saggi più volte citate in questo volume, il secondo scrive, nel 1951, *Conclusive Evidence: a Memoir*, ovvero la prima versione della sua autobiografia che, nel 1954, appare in russo con il titolo di *Drugie berega* (in inglese *Other Shores, Altre sponde*). Nel 1967 l'autobiografia riappare in inglese in maniera ampliata con il titolo *Speak Memory. An Autobiography Revisited*. Dunque, Nabokov scrive la sua biografia prima in inglese e poi in russo, esattamente come Brodskij scrive direttamente sul suo passato nella lingua di adozione.

Colpisce subito la propensione dei due autori a scrivere in inglese le memorie riguardanti gli anni passati in terra russa. In proposito, sono plausibili diverse osservazioni, ma quella più accreditata sembra essere legata al fatto che l'uso diretto e «spontaneo» della lingua di adozione da parte degli artisti emigrati rappresenta sicuramente uno strumento di difesa nei confronti della cultura di provenienza; quest'ultima, vista da un'ottica «centrifuga», viene posta ad un livello «inferiore» e analizzata da uno sguardo oramai progredito, che si erge sul pulpito di una prospettiva dai contorni liberatori. Tale punto di vista, se enunciato in questo modo, sembra porsi in termini di superiorità e distacco nei confronti del contesto di origine, smentendo, quindi, il principio del *continuum* enunciato poc'anzi. Si potrebbe invece affermare che, a partire dall'ottica «centrifuga», che pone lo sguardo presente dell'artista su un piedistallo rispetto alla vita del passato, l'artista stesso è in grado di condensare, unificare e conciliare i due mondi che hanno caratterizzato il suo percorso e, attraverso il terreno armonico delle due sfere linguistiche, impiega la lingua di adozione come spazio espressivo della sua libertà¹¹. La lingua di arrivo conferisce all'autore un senso di distacco, necessario per acquisire in maniera del tutto conscia quell'oggettività senza la quale il resoconto di anni difficili e oppressivi non sarebbe autentico, ma viziato da distorsioni emotive e politiche. In tal senso, torna utile l'affermazione di Diment, secondo la quale «In the condition of forced exile, as in the cases of Brodsky and Nabokov, one's native language often stops being 'private' and 'intimate' means of artistic expression and becomes an instrument of one's political fate. It is probably for that reason that Brodsky associates English not only with

¹¹ In proposito è utile evidenziare quanto sostiene Perotto: «[...] attingere a due lingue e due culture per il poeta costituir non una forma di sdoppiamento creativo, bensì una riflessione cruciale sull'interscambio con le grandi voci della cultura e su nuove possibilità artistiche. [...] Il dialogo del poeta con la Lingua non deve e non può interrompersi» (Perotto 2006, 271).

'responsibility' and 'truth' but also with 'freedom'¹². L'uso di una lingua meno familiare rappresenta un'immensa risorsa alla funzionalità del messaggio veicolato dalle memorie, in quanto si costituisce come strumento inconscio di espressione distaccata e allo stesso tempo liberatoria. Il codice linguistico di arrivo si pone anche come «spia» di un atteggiamento adolescenziale dell'artista in generale, proprio per l'uso inconscio che ne fa e che gli consente di trasmettere le impressioni e le espressioni più profonde dell'anima. Attraverso l'applicazione di tale principio, l'artista si «scompon» e si «sminuzza» fino a veicolare le parti più minute del suo *ego*. Come afferma Brodskij nel suo saggio «Less than One»,

The dissatisfaction of a child with his parents' control over him and the panic of an adult confronting a responsibility are of the same nature. One is neither of these figures; one is perhaps less than «one».

Certainly this is partly an outgrowth of your profession. If you are in banking or if you fly an aircraft, you know that after you gain a substantial amount of expertise you are more or less guaranteed a profit or a safe landing. Whereas in the business of writing what one accumulates is not expertise but uncertainties. Which is but another name for craft. In this field, where expertise invites doom, the notions of adolescence and maturity get mixed up, and panic is the most frequent state of mind.¹³

La lingua inglese è un mare di impressioni e di sentimenti, in cui si naviga senza limiti di separazione. Tuttavia, il passare del tempo e la maggiore maturità conferiscono, invece che sicurezza e coerenza spirituale, maggiore incertezza e disorientamento. Non a caso, se diversi componenti di Brodskij sono, come si è visto, contrassegnati da una certa ambiguità e da riferimenti non sempre identificabili e collocabili in precisi schemi di riferimento, i romanzi di Nabokov hanno come protagonisti personaggi bilingui o trilingui, e tale condizione di poliglottismo influisce sulla loro personalità, spesso sfuggente e priva di elementi saldi di riferimenti culturali e linguistici. La condizione del poliglotta sembra, pertanto, generare decisamente le scissioni e le «schizofrenie» che sono alla base dell'approccio alla realtà dei due autori. L'uso spontaneo dell'inglese nelle autobiografie di Brodskij e Nabokov sembra non solo configurarsi come reazione a questa condizione «schizofrenica», ma pare anche essere il ri-

¹² Sempre secondo Diment, «In a strange twist of his artistic biography – and, of course, in strange 'twists of [his] language(s)' – Brodsky's English, with its built-in non-native detachment, even aids in renewing and defamiliarizing his native Russian» (Diment 1993, 355).

¹³ Brodsky 1986, 17.

sultato di un processo di identificazione con la lingua di adozione. I due autori diventano, pertanto, protagonisti di quell'apprendimento di tipo generativista che mette in moto le strutture innate del linguaggio e rende le modalità dell'apprendimento linguistico simili a quelle del bambino¹⁴. Non a caso, lo sguardo distaccato e oggettivo dei due autori sulla lingua di arrivo conferisce loro uno spirito cosmopolita, che nasce dai procedimenti comparativi costantemente presenti nelle loro opere sia sul piano linguistico che culturale. Alla luce di quanto detto, il cosmopolitismo appare come uno stato spirituale che risulta da un approccio obiettivo alla realtà. Scrive Robbins a proposito del cosmopolitismo di Chomsky:

It does not seem accidental that Chomsky should appeal in this way to a «hypothetical extraterrestrial observer». In a sense, the extraterrestrial observer is his tutelary spirit. Chomsky has arguably become the most famous and most cosmopolitan public intellectual in the United States in large part because his viewpoint so successfully mimics that of a visitor to Earth from outer space. When we read him, whether we are Americans or not, we feel at least momentarily as if we ourselves were aliens, spectators looking down from a great height on the bad behaviour of our fellow earthlings.¹⁵

Il cosmopolitismo chomskyano si accosta all'immagine dell'astronave alla quale, come si è detto, Brodskij si paragona. È come se il poeta, racchiuso in una «capsula» spaziale, osservi da una dimensione extraterrestre e, quindi, aliena, il mondo sottostante, cogliendo in maniera obiettiva e distaccata le caratteristiche e le differenze che lo contraddistinguono. Questo processo di «astrazione» coinvolge anche il lettore che, per un momento, viene proiettato in un ambito spaziale neutrale e, «acquisendo» il punto di vista poetico, diventa spettatore critico e obiettivo degli eventi terreni. Tale condizione di alienazione, intesa come estraneità e oggettività, non va concepita, pertanto, come momento di totale distacco arido e impersonale nei confronti della realtà, ma coinvolge altresì ogni umano sentire dell'artista, come nel caso del cosmopolitismo chomskyano. Scrive Robbins:

¹⁴ In proposito è interessante quanto afferma Perotto, secondo la quale «Brodskij sembra pertanto condividere le teorie cognitive secondo cui la lingua è il prodotto del pensiero e non viceversa. Egli ritiene che il suo modello concettuale sia unico, comune alle due lingue di cui dispone in quanto bilingue, e si rifletta nel suo stile, sia in prosa come in poesia» (Perotto 2006, 270). Sulle teorie del generativismo cfr. Baker 2011, 473-482.

¹⁵ Robbins 2009, 548.

This alienness gives a distinctive kind of rhetorical pleasure, and it has a distinctive kind of political force. The pleasure and the force come together to define Chomsky's distinctive version of cosmopolitanism, [...]. I insist on the enjoyment because cosmopolitanism is so often represented as aridly intellectual, abstract, and detached, empty of such potentially compromising creaturely delights.¹⁶

È una condizione necessaria per percepire con il grado maggiore di libertà le differenze esistenti tra i mondi analizzati da Brodskij e Nabokov, valendosi dell'obiettività necessaria all'artista, un'obiettività che non prescinde dalla partecipazione e dal giudizio critico e personale nei confronti del mondo. È proprio questa condizione di distacco mista ad un coinvolgimento critico che consente ai due autori di ritrovare una certa unità nei due mondi attraversati e vissuti, nonché la libertà e il senso di liberazione provati nell'uso diretto della lingua inglese. Una liberazione che risulta anche dall'applicazione inconscia del linguaggio man mano imparato, da uno spirito «pioneristico» che, avanzando nel vasto territorio della lingua di arrivo, fa sì che i due non si curino (in senso benevolo) di eventuali omissioni o imperfezioni linguistiche ma, con l'innocenza di una mente giovane e altamente ricettiva, amalgamano tutte le loro conoscenze fino a formare un mosaico di elementi multiculturali.

Negli ultimi anni, la critica ha esplicitato alcuni concetti chiave usati nella letteratura del *multiculturalism*. L'esperienza dei due autori russo-americani è rilevante perché mette a diretto confronto diverse realtà geografiche, linguistiche e culturali che influiscono in maniera incisiva sulla loro produzione letteraria. Questa atmosfera di *in-betweenness* non è offuscata da processi distruttivi né dominata da elementi di disordine spazio-temporale. Il multiculturalismo che emerge dall'esperienza dei due intellettuali è caratterizzato da processi di «intermittenza» culturale che, in seguito alle fasi di ricezione di svariate componenti linguistiche e culturali, perviene alla formazione di uno spazio di confine. Come suggerisce Bhabha, questo spazio «[...] takes you 'beyond' yourself in order to return, in a spirit of revision and reconstruction, to the political *conditions* of the present»¹⁷. Oltre al concetto di confine, come spazio di frontiera «esplosivo», occorre soffermarsi sul concetto veicolato da «beyond», che «[...] signifies spatial distance, marks progress, promises the future»¹⁸. Se è vero che il superamento del confine, l'andare *oltre*, implica un progresso,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Bhabha 2006, 4.

¹⁸ *Ivi*, 5-6.

un processo di maturazione linguistica e culturale che arricchisce di componenti ibride le opere di Nabokov e di Brodskij, è altrettanto vero che non è possibile concepire questa fase di superamento liminale come irreversibile, come processo di non-ritorno. È necessario, nei casi esaminati, un ritorno al presente, inteso non come momento isolato dal passato e dal futuro, ma come entità temporale che ingloba brevi elementi di discontinuità conseguenti alle esperienze passate e precedenti alla condizione futura di artisti emigrati. Tali momenti di discontinuità si caratterizzano come elementi «esplosivi». Sono momenti generatori di eterogeneità, in quanto rendono la loro opera un «testo nel testo», ovvero un macrotesto che si vale di campi semantici interlinguistici generatori di nuovi sensi¹⁹.

2.2. ALCUNI ESEMPI DI AUTOTRADUZIONE

Mi sembra importante, a questo punto, esplicitare in maniera più tecnica qualche esempio di autotraduzione tratto da Brodskij, richiamando qua e là in causa, per scopi comparativi, le scelte proposte da Nabokov nelle sue autotraduzioni. Sappiamo che Nabokov e Brodskij non sono mai stati legati da rapporti di amicizia, nonostante il destino comune di scrittori che li ha segnati non solo negli spostamenti come emigrati, ma anche nella carriera letteraria, che include opere di vario genere, traduzioni e autotraduzioni. Ma perché la scelta di entrambi questi autori di autotradursi? Forse l'autotraduzione rappresenta un atto di difesa, una «barriera» che limita le intromissioni di estranei al loro universo semiotico? La risposta a questa domanda non può essere positiva in quanto, come si vedrà in seguito, sono proprio le «confluenze» da diversi mondi linguistici e culturali che arricchiscono la produzione di Brodskij. Una risposta più adeguata mi sembra quella proposta da Molnar, secondo il quale «Writers who translate themselves enjoy the advantage of privileged access to the intellectual activity behind the work. This grants them 'noetic licence', namely the right denied the ordinary translator of altering the original»²⁰. Cosa si intende per «noetic licence»? Tra le svariate teorie della traduzione, di cui in seguito si chiariranno alcuni principi, Molnar attinge le sue teorie dalla filosofia del linguaggio, e vede l'autotraduzione come lo spazio privilegiato dell'autore, come base di una conoscenza intuitiva di tipo prediscorsivo.

¹⁹ Cfr. Lotman 1993, 146.

²⁰ Molnar 1995, 333.

L'autotraduzione ingloba, pertanto, una serie di elementi e conoscenze precognitivi di cui solo l'autotraduttore può disporre, come strumenti che gli consentono di agire in maniera libera e lecita sul processo di trasposizione linguistica. Ciò non deve indurre a pensare che Brodskij e Nabokov siano necessariamente legati ad un approccio traduttivo assolutamente libero e difforme, in quanto è proprio questa libertà che fornisce ai due autori la possibilità di rendere il testo nella lingua di arrivo con i criteri più adatti alla circostanza. Il componimento «Elegy» (1985), tradotto da Brodskij in russo come «Èlegija» (1986), costituisce un esempio interessante per analizzare in dettaglio alcuni principi adottati dall'autore russo-americano. Il confronto tra i due componimenti, che si costruiscono sul *fil rouge* del tempo, rivela subito alcune differenze di collocazione lessicale, per esigenze di tipo fonico. Nella prima strofa del testo inglese, in cui il poeta immagina di ritornare nel luogo di vecchie battaglie e ribellioni, non vi sono effetti generati da suoni simili (eccetto nei primi due versi con «battle»/«subtle»), e questa scelta si conferma nelle strofe successive²¹. Nel componimento russo, invece, appare subito evidente l'uso delle rime baciata «bitvy»/«britvy» («battaglia»/«rasoio») e «brovi»/«krovi» («ciglio»/«sangue») ²². L'esigenza di creare due coppie di versi in rime consecutive nella lingua madre genera lo spostamento di «eyebrow» (319) dall'inizio del verso nel testo inglese alla fine del verso nel testo russo, e di «razor blade» (319) dalla fine del terzo verso nel testo inglese alla fine del secondo verso nel testo russo.

Nella seconda strofa, in cui Brodskij descrive questo luogo teatro di passate battaglie e oggi sede di scambi e commerci, l'ordine lessicale appare simile nei due testi, con la variazione semantica di «bruises» (319) alla fine del sesto verso in «groznoj», «terribile», «terrificante». L'ottavo verso, che nel testo russo si presta ad una regolare rima con quello precedente, si presenta alquanto diverso nella versione inglese, sia sul piano semantico sia su quello dell'ordine lessicale. Nei due componimenti i versi compaiono come segue: «laundered banners with imprints of the many who since have risen» (319) e «ottiskom mnogich tel na vystirannyh znamenach» («con l'impronta di molti corpi sulle bandiere lavate»). Balza subito all'attenzione del lettore l'inserimento nel testo inglese di «many who since have risen» che non trova riscontro nella traduzione russa, oltre che il

²¹ Kjellberg, 2000, 319. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

²² <http://brodsky.ouc.ru/elegiya4.html>. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento alla pagina di questo sito, con la mia traduzione tra parentesi.

parziale capovolgimento dell'ordine lessicale del verso nel testo russo, dettato dall'esigenza di far rimare «znamenach» con «izmenach» del verso precedente. La variazione di questo verso crea anche certe ambiguità, dal momento che nel testo russo si comprende chiaramente che l'impronta sulle bandiere è quella delle persone morte, mentre in quello inglese l'intrusione di «many who since have risen» può essere riferita ai morti risorti oppure alla gente che è sopraggiunta successivamente ed è protagonista dello scenario presente²³. La terza strofa della versione russa, che vede il poeta ancora focalizzato sull'opposizione presente/passato che il luogo evoca, prosegue l'approccio abbastanza fedele al testo di partenza. Fanno l'eccezione «rather stubborn» (319), che in russo è reso semplicemente con «uprjamoj», ovvero «testardo», e «cavern» (319), che in russo è stato reso con «jama», «fossa», «buca», e ridimensiona il tono legato alla profondità delle caverne nel paragone di Brodskij tra il cuore e, appunto, la caverna/fossa. I maggiori cambiamenti e libertà nelle scelte traduttive sono presenti nell'ultima strofa, imperniata sul significato di una statua, simbolo di una battaglia ancora recente. A parte qualche cambiamento lessicale, come «sunrise» (319) al settimo verso tradotto con «utram», «mattina», il poeta si vale di una serie di giochi di parole per rendere, nei due versi finali, l'iscrizione che si legge sul piedistallo della statua: «Commander in chief» (319). Nella versione inglese, il poeta scrive: «And it says on the plinth 'Commander / in chief'. But it reads 'in grief', or 'in brief', or 'in going under'» (319). I diversi significati attribuiti a «in chief» costituiscono il *climax* della poesia. Nella versione in russo si legge: «I na nëm načertano: Zavoevatel'. / No čitaetsja kak 'zavyvatel'. A v polden' – kak 'zabyvatel'» («Su di essa è scritto: Conquistatore. / Ma si legge come 'colui che ulula'. Ma a mezzogiorno come 'colui che dimentica'»).

I versi si presentano decisamente diversi rispetto al testo di partenza, sia per l'inserimento di «mezzogiorno» al posto di «in brief», sia per i diversi lessemi usati per tradurre le varianti attribuite da Brodskij a «in grief», che creano una serie di suoni allitterativi. Le evidenti variazioni di tipo lessicale che si riscontrano nell'ultimo verso di «Èlegija» giustificano l'esigenza dell'autore di pervenire ad un effetto fonico che rispecchia l'atmosfera rivoluzionaria descritta nel testo di partenza. L'aria bellicosa della poesia sembra essere veicolata attraverso il suono «contrastivo» e frizionato delle consonanti «z» e «v», insieme al suono gutturale di «y», laddove nel testo di partenza la stessa impressione è espressa dal gruppo «ief» di «chief», «grief» e «brief». Un'analisi più dettagliata di «Elegy»

²³ Cfr. Molnar 1995, 334.

rivela, tuttavia, una scelta lessicale a volte irregolare e certe improprietà grammaticali che, collocandosi nell'ambito delle licenze poetiche, sarebbero giustificate dalle diversità etimologiche e dalle diverse caratteristiche metriche delle due lingue usate dall'autore. Brodskij usa «place of battle» (319) invece del più regolare «scene of battle»; «birds that have learned their unfolding of wings» (319) suona come un'espressione enunciata da un parlante non madrelingua inglese. «All's overgrown» (319) suonerebbe meglio come «Everything's overgrown», e «the heart's distinction from a pitch-black cavern» (319) è poco chiaro, laddove nella versione russa il verso viene reso, in nome di una maggiore chiarezza e regolarità sintattica, come «raznica među serdceŭ i čerŭnoj jamoj» («la differenza tra il cuore e la fossa nera») ²⁴. Alla luce di queste considerazioni, emerge subito il senso di *foreignness* percepito nel testo della lingua di adozione. Ne conseguono una serie di domande sull'effettiva padronanza che l'autore ha dell'inglese. Si tratta di «lacune» oppure di artifici poetici creati appositamente per destare nel lettore gli stessi dubbi e incertezze che caratterizzano la vita dell'emigrato? La risposta più giusta deve rifarsi all'identità di Brodskij come emigrato, in quanto personalità portatrice di influssi di differenti realtà linguistiche e culturali, che gli donano la libertà e la licenza di «plasmare» e «manovrare» la lingua di adozione in accordo con le esigenze della lingua madre, oscure al lettore.

Questa prima conclusione ci riporta, quindi, al punto di partenza, in virtù del quale la «licenza noetica» è lo strumento che consente all'autotraduttore di lavorare sui suoi testi, adottando strategie di cui il traduttore ordinario non dispone. Nell'esempio citato, i cambiamenti apportati dal poeta non sono numerosi, in quanto prevale una certa fedeltà al testo di partenza; tale scelta sembra rispecchiare l'atteggiamento prudente e modesto dell'autore, che non intende approfittare completamente del suo «vantaggio», imponendosi come guida nei confronti del lettore. Tuttavia le variazioni lessicali qui discusse e, in particolare, le evidenti differenze lessicali e semantiche del verso finale rivelano una certa dose di intraprendenza, che mira ad ottenere suoni ripetuti ed effetti allitterativi nelle due lingue, a prescindere dall'equivalenza semantica stessa. Quale percorso sceglie, quindi, Brodskij? Data la complessità della questione, è opportuno riprendere alcune teorie della traduzione che paiono pertinenti, a mio avviso, al caso in questione. Newmark enuncia una distinzione tra la traduzione comunicativa e quella semantica. La traduzione comunicativa si propone di avvicinare quanto più possibile il lettore al testo tradotto,

²⁴ Cfr. *ivi*, 335.

cercando di riprodurre in modo fedele gli effetti del testo di partenza sul lettore stesso. Una traduzione comunicativa, pertanto, «[...] is likely to be smoother, simpler, clearer, more direct, more conventional, conforming to a particular register of language, tending to undertranslate, i.e. to use more generic, hold-all terms in difficult passages»²⁵. La traduzione semantica è, invece, più complessa, più densa e articolata. Secondo Newmark, «[...] pursues the thought-processes rather than the intention of the transmitter. It tends to overtranslate, to be more specific than the original, to include more meanings in its search for one nuance of meaning»²⁶. La scelta di Brodskij sembra propendere verso il primo esempio di traduzione, data la presenza non particolarmente rilevante di variazioni significative. Non a caso, Leighton sostiene che uno dei principi basilari della scuola sovietica della traduzione si basava sulla comunicazione, poiché lo scopo essenziale era di «[...] communicate the distinctive character of one people to another, to convey mutual understanding across the barriers not just of language but also of cultural-historical experience»²⁷.

Il confronto tra «Elegy» e «Èlegija» sembra offrire un esempio parziale di traduzione semantica nell'ultimo verso, in cui il poeta, però, non si vale della *overtranslation* né di ulteriori parole esplicative in nome di un bilanciamento metrico. Emerge un approccio traduttivo orientato ad una «revisione» delle parole scritte sulla base della statua, che mira a smorzare l'atmosfera solenne da essa veicolata, coinvolgendo i processi mentali associati ai giochi semantici proposti dal poeta-traduttore. La forte e «solida» valenza di «zavoevatel'» («conquistatore») viene progressivamente meno attraverso l'uso di «zavyvatel'» («colui che ulula») e poi di «zabyvatel'» («colui che dimentica»). Emerge qui la scelta del poeta di valersi di elementi che minano la portata solenne ed eroica della statua, attraverso l'uso di un sostantivo che attutisce il roboante suono del guerriero e dei suoi strumenti di guerra e lo muta in un suono animalesco dai contorni delicati e soavi. Tale processo di regressione semantica viene completato da «zabyvatel'», che conferisce alla statua un ulteriore smorzamento reale e figurato, e la colloca nella dimensione oscura dell'oblio. Lo stesso processo segue un verso «discendente» nel testo inglese, in cui «Commander in chief» viene «ferito» da «in grief», seguito da «in brief», che sminuisce il valore assoluto dei belligeranti, e poi da «in going under», che esalta le sofferenze nascoste sotto le rigide armature dei combattenti. Ancora una

²⁵ Newmark 1981, 39.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Leighton 1991, 83.

volta, l'approccio comunicativo sostiene la tendenza di Brodskij a sigillare un canale armonico tra le due culture di appartenenza, con l'intrusione discreta di licenze compositive e interpretative che non tolgono al poeta lo status di uomo fedele al suo substrato linguistico e culturale. L'approccio semantico di questo verso si rivela, dunque, parziale, proprio per il suo andamento dai toni «smorzati» che, «scavando» negli strati quintessenziali di ulteriori vocaboli, si oppone metaforicamente alla *overtranslation*, tipica della traduzione semantica in senso stretto.

Riviste dunque le teorie di Newmark, mi sembra ora necessario ripercorrere brevemente i criteri traduttivi della poesia esaminata prendendo in considerazione gli approcci proposti da Nabokov, in quanto scrittore bilingue e importante innovatore delle teorie della traduzione. Nella prefazione alla traduzione di *Eugene Onegin* (1964), l'autore di *Lolita* definisce i tre criteri principali di traduzione: la traduzione parafrastica, lessicale e letterale²⁸. La prima offre una versione libera del testo di partenza, valendosi di omissioni e aggiunte dettate da esigenze di forma, nonché dai dubbi e dalle incertezze del traduttore. Tuttavia, aggiunge Nabokov, «Some paraphrases may possess the charm of stylish diction and idiomatic conciseness, but no scholar should succumb to stylishness and no reader be fooled by it»²⁹. Questo primo approccio richiama la traduzione comunicativa teorizzata da Newmark. La traduzione lessicale costituisce un orientamento originale, in quanto focalizzata sul significato di base delle parole e, quindi, sull'aspetto prettamente semantico della traduzione, richiamando la traduzione semantica proposta da Newmark. Nabokov raccomanda tale approccio a esperti bilingui, per la quantità di sfumature e di conoscenze richieste, in questo caso, al traduttore. La traduzione letterale tende a rendere in maniera pedissequa gli elementi associativi e sintattici della lingua di partenza, e si basa sull'esatto significato contestuale del testo originale. Secondo Nabokov, «Only this is true translation»³⁰. Tale affermazione si rivela significativa, alla luce dell'analisi di «Elegy», imperniata sul principio della fedeltà, con le dovute eccezioni, al testo di partenza.

L'autotraduzione rappresenta, allo stesso tempo, un processo creativo pieno di insidie e difficoltà, oltre che una sfida che il traduttore intraprende con se stesso, volta a dischiudere le sue capacità più profonde; essa costituisce uno strumento di esplorazione dei meandri mentali, una

²⁸ Cfr. Nabokov 1990, vii-viii.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, viii.

sorta di autoanalisi che sviscera gli elementi più intimi del traduttore. Lo stesso Nabokov ammette le difficoltà dell'autotraduzione tanto che, in una lettera indirizzata all'amico Edmund Wilson, scrisse: «Incidentally the translation of my Russian works is itself a nightmare. If I were to do it myself it would obviously prevent me from writing anything new»³¹. Nabokov segue criteri piuttosto diversi nell'autotraduzione, rispetto alla traduzione di opere altrui, sacrificando, talvolta, l'impronta letterale, che aveva sempre ritenuto migliore rispetto agli altri approcci³². Similmente a Brodskij, Nabokov segue prevalentemente un percorso traduttivo mirato alla fedeltà, valendosi talvolta di licenze di cui non si appropria per «usufruire» dei vantaggi dell'autotraduttore. Se Brodskij smaschera la sua *foreignness* in «Elegy» e, quindi, nella lingua di adozione, il suo «collega», al contrario, confessa alcune incertezze stilistiche e di composizione proprio nella lingua madre, quando traduce *Lolita* in russo. In proposito, egli scrive: «Al lettore americano ripeto con veemenza che il mio stile russo è superiore rispetto a quello inglese, al punto che uno slavista potrebbe pensare che la mia traduzione di *Lolita* sia cento volte superiore rispetto all'originale. Ora mi stordisce solo il suono tremante delle mie corde russe arrugginite»³³. La fedeltà al testo è evidente nella versione russa di *Lolita*, ma è proprio questa fedeltà che pone l'autotraduttore di fronte allo specchio della sua identità culturale di origine, rivelando la perdita della sua innata familiarità con la lingua madre.

Vi sono svariati esempi che mostrano le incrinature dello stile russo nabokoviano, che qui accenniamo appena per scopi puramente funzionali al paragone con Brodskij. Nel capitolo quattordici del romanzo, si legge: «I felt proud of myself. I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor»³⁴, che traduce in russo come «Ja byl gord soboj: ja vykral med orgazma, ne sovrativ maloletnej» («Ero orgoglioso di me stesso: ho rubato del miele di orgasmo, senza danneggiare la piccola», 79). Il testo originale viene rispettato più o meno alla lettera, ma la costruzione russa risulta anomala, in quanto è marcata da un'anomalia grammaticale nel segmento «Ero orgoglioso di me stesso», in cui l'aggettivo «gord» manca del caso strumentale richiesto dopo l'uso del verbo

³¹ Karlinsky 2001, 62.

³² Cfr. Grayson 1977, 176.

³³ Erofeeva 1989, 358 (traduzione mia). Le successive citazioni dalla versione russa del romanzo faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della mia traduzione e della pagina tra parentesi.

³⁴ Nabokov 1955, 64. Le successive citazioni dalla versione inglese del romanzo faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

essere «byl». Un'altra anomalia è presente in «maloletnej», sostantivo che, in quanto animato, richiede la desinenza del caso accusativo «juju», invece di quella dello strumentale «ej». E ancora, il periodo «From my window [...] I could see her crossing the street and contentedly mailing her letter» (91-92), viene reso con una traduzione fedele alla costruzione inglese, ma in quanto tale, poco scorrevole per un madre lingua russo. Nabokov la traduce nel modo seguente: «Iz moego okna [...] ja mog videt' eio iduščuju čerez ulicu i s dovol'nym vidom opuskajuščuju v jaščik pis'mo» («Dalla mia finestra riuscivo a vederla mentre attraversava la strada e con aspetto soddisfatto imbucava la lettera», 110). La frase tradotta non presenta errori né imperfezioni, ma rispetta eccessivamente il testo di partenza, con «mog», «potevo», che precede, come in inglese, il verbo di percezione, e i due gerundi tradotti letteralmente nelle forme del participio presente russo, che conferiscono una certa ridondanza al periodo³⁵. L'autore innesca un processo traduttivo più dinamico e libero nella traduzione di alcuni passi poetici contenuti nel romanzo, come la canzone d'amore che il protagonista dedica alla sua amata, giustificata dai toni lirici, passionali e a tratti parodici che esulano dalle rigide regole della trasposizione linguistica.

Prevale nei due scrittori la fedeltà al testo di partenza, una dose di *foreignness*, anche se con modalità diverse, e la tendenza ad osare con una certa intraprendenza, ma sempre con discrezione, e senza pretendere di approfittare del proprio vantaggio di scrittori bilingui. Le traduzioni dei due autori russo-americani si propongono come sperimentazioni, per mezzo delle quali essi cercano di sfruttare tutte le risorse di entrambe le lingue con cui lavorano. Tali traduzioni possono essere definite anche «spazi narrativi» che inglobano allusioni alle più disparate tradizioni letterarie. Solo se consideriamo Brodskij e Nabokov in rapporto a tutti i contesti sociali e culturali nei quali hanno operato, possiamo comprendere la trans-nazionalità delle loro opere e capire in quale misura essi sono scrittori russi, europei o americani.

³⁵ In proposito si rivela interessante l'osservazione di Grayson, secondo la quale «Readers who are in a position to compare Nabokov's Russian version with his English generally find the Russian linguistically inferior» (Grayson 1977, 184).

2.3. UN ALTRO ESEMPIO DI AUTOTRADUZIONE: «LULLABY»

Vorrei soffermarmi su un altro componimento di Brodskij, «Lullaby» (1992) che, a mio avviso, si presenta utile non solo per le tipiche tematiche brodskijane che tratta, come il tempo, ma anche perché si propone come un esempio interessante di autotraduzione, basato su principi diversi da quelli esaminati nel caso precedente. Scritta prima in russo e poi tradotta in inglese da Brodskij stesso, la poesia si caratterizza per l'apparente regolarità strutturale nelle due versioni. A differenza delle due poesie precedenti, però, «Lullaby» si distingue per il diverso approccio alla traduzione, palesemente più libero e ricco di licenze poetiche, nonché caratterizzato dalla diversa disposizione di certe strofe nel testo di arrivo. L'elemento che emerge ripetutamente e che invade lo spazio semantico del componimento è il deserto. Il primo verso suona «Birth I gave you in a desert», e ricorre più volte la ripetizione «Grow accustomed to the desert»³⁶. Fermo restando che l'atmosfera natalizia permea l'intero componimento che, scritto nel mese di dicembre, appartiene alla raccolta *Roždestvenskie stichi* (*Poesie di Natale*), l'ambientazione del deserto rappresenta il contesto del neonato Cristo, in cui si contrappone l'immagine della nascita con la valenza nullificante del deserto³⁷. La seconda strofa rivela il diverso ordine lessicale, giustificato dalla necessità di rendere, anzi incrementare l'effetto lirico nel testo di arrivo. In «Kolybel'naja», titolo russo della poesia, l'autore scrive:

V nej iskat' tebja naprasno.
V nej zimoj
stuži bol'se, čem prostranstva
v nej samoj.
(In esso trovarti è invano.
In esso d'inverno
il gelo è maggiore della distesa
del deserto stesso.)³⁸

In inglese la strofa è stata resa come segue:

³⁶ Kjellberg 2000, 426. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

³⁷ Sulle tematiche religiose cfr. Paloff 2007, 716-736.

³⁸ Raffetto 2004, 82 (traduzione mia). Le successive citazioni dalla versione russa della poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della mia traduzione e della pagina tra parentesi.

Seeking you in it, I figure,
won't be wise
since its winter cold is bigger
than its size. (426)

Similmente a «Elegy», «Lullaby» mostra caratteristiche sintattiche anomale dettate da esigenze di resa lirica, ulteriormente motivate dallo status di emigrato del poeta. Emerge la diversa scelta delle parole per la resa di «naprasno», ovvero «invano» in russo, e «(un)wise» in inglese, inserite, tra l'altro, rispettivamente nel quinto verso e nel sesto verso, per preservare la scansione metrica dell'originale. Da notare anche la resa del comparativo, che nella lingua di partenza vede l'uso di «prostranstva», «distesa», «spazio», laddove in inglese il poeta usa «size» per esprimere l'idea di un confronto tra grandezze. Si nota, quindi, che mentre il testo russo rispetta i criteri di chiarezza sintattica e stilistica, che armonizzano la scelta lessicale con le esigenze della sintassi poetica, in «Lullaby» è evidente l'uso semanticamente improprio di «cold», per «ghiaccio», che nel paragone con la vastità del deserto viene accordato con il campo semantico della grandezza, espresso da «bigger».

Un elemento particolare è rappresentato dall'inversione dell'ordine di due strofe nel testo inglese: la terza e la quinta strofa del testo originale diventano, rispettivamente, quinta e terza strofa nella traduzione in inglese. In «Kolybel'naja» la terza strofa si incentra su un paragone tra Cristo bambino e gli altri bambini. Il primo sembra essere più fortunato perché ha a disposizione l'intero deserto per giocare, a differenza degli altri bambini, che hanno di solito giocattoli anche in gran quantità, ma sempre minimi rispetto alla vastità del deserto. La quinta strofa, sempre nel testo di partenza, parla dell'allattamento di Cristo bambino, ormai abituato allo spazio della vacuità per l'assenza di gente. L'inversione di queste due strofe nel testo di arrivo potrebbe essere giustificata, più che da ragioni di tipo stilistico, dall'urgenza del poeta di esprimere con immediatezza, in una lingua non a lui naturale, il processo vitale della nutrizione del bambino, come fonte che conferisce al deserto stesso le sembianze di un luogo salubre e colmo di vita. Non a caso, in «Kolybel'naja», la strofa veicola il contrasto tra l'atto dell'allattamento della Madonna e la sterilità del deserto disabitato:

Ja tebjja kormila grud'ju.
A ona
priučila vzgljad k bezljud'ju,
im polna.

(Ti ho nutrito con il seno.
Ma il deserto
ha abituato [il tuo] sguardo all'assenza di gente,
di cui è pieno. 82)

La corrispondente strofa di «Lullaby», invece, manca dell'elemento contrastante espresso da «A», ovvero «ma», nella versione russa. Di conseguenza, essa veicola un senso di armonica unità spazio-temporale espresso dall'atto della suzione al seno che, nello stesso momento, alimenta il potere «nutritivo» del deserto, conferendo ad esso una valenza opposta a quella dell'aridità e della sterilità. Da notare, inoltre, che il poeta conserva nella lingua di arrivo l'uso ossimorico di «absence» e «filled» (426), che nel testo di partenza sono espressi, rispettivamente, con «bezljud'ju» e «polna» (82), cioè «senza persone» e «pieno». Il contrasto che rende il deserto un luogo «colmo dell'assenza umana» amplifica l'accostamento del deserto ad un'entità spaziale che, in virtù della sua vacuità e sterile omogeneità fisica, costituisce una fonte, a tratti astratta, che irradia una potente linfa di vitalità spirituale. Nonostante le differenti scelte traduttive e la complessa scelta lessicale che il poeta intraprende nel testo di arrivo, è evidente che entrambi i componimenti veicolano lo stesso messaggio, la stessa concentrazione di temi³⁹. La ripetizione di «Privykaj, synok, k pustyne» («abituati, figliolo, al deserto», 82, 84), i cui corrispondenti versi in inglese «Grow accustomed to the desert» (426, 427) omettono il vocativo rivolto a Cristo bambino, accresce l'accostamento del deserto alla casa del bambino, che è poi il luogo in cui è nato. La casa rappresentata dal deserto acquista un valore sempre più intimo per la valenza femminile del deserto, come indicato anche dal genere femminile del suo corrispondente sostantivo russo «pustyna».

La ripetizione di «k pustyne» (al deserto) e del corrispondente «to the desert» sembra evocare il ritorno del bambino al grembo materno, ad un luogo sicuro e protetto. Ad intensificare l'atmosfera protettiva garantita dalle entità femminili della Madonna e del deserto/grembo sono le diverse parole di genere femminile presenti nel testo, ovviamente meglio identificabili nella versione originale, come «sud'ba» («fate», 426), «igruška» («toy», 426), «zvezda» («star», 426), «gora» («mountain», 427), «grud'» («breast», 426), «pustota» («emptiness», 427), «ljubov'» («love», 427)⁴⁰. La prevalenza di sostantivi femminili sancisce il registro «matriarcale» del componimento, in cui il deserto viene identificato come uno spazio femminile che, lungi dall'essere sterile e spoglio, offre riparo e certezze al neo-

³⁹ Cfr. Lavers 2013, 38.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, 39.

nato. Malgrado la lingua di arrivo manchi degli strumenti per esprimere la differenza di genere, il messaggio connesso alla madre protettiva e a tutti gli elementi femminili del testo è esplicitato, in «Lullaby», dalla ripetizione di «desert», che diventa più frequente nella seconda parte della poesia.

L'aspetto progressivamente più ospitale e accogliente del deserto è costituito da alcune immagini che, nelle strofe successive, lo rendono chiaramente visibile in tutte le sue forme e gli conferiscono la stessa vitalità e protezione di un focolare domestico. Nell'ottava strofa, il poeta scrive:

V nej sud'ba otkryta v zoru.
Za verstu.
V nej legko priznaëš' goru
po krestu.

(In esso [nel deserto] il destino è aperto allo sguardo.
Da lontano
in esso una montagna si riconosce facilmente
per la sua croce. 84)

Nel testo in inglese, l'uso lessicale e il piano semantico, così come l'ordine strutturale dei versi, sono alquanto differenti, ma l'essenza del messaggio non cambia:

In it, fate rejects a phantom
faint or gross:
one can tell for miles a mountain
by a cross.

(427)

Il deserto è, quindi, il luogo che, in virtù della sua omogeneità spazio-temporale, si offre come luogo supremo dell'*identificazione*, in quanto consente al bambino di adattarsi subito al suo spazio abitativo, di appropriarsi del suo essere e di costruire la sua dimensione spirituale. In esso tutto è chiaro, persino la prospettiva ignota del destino. Successivamente Brodskij sembra dire che il deserto è lo specchio di un luogo vacuo ancora più ampio, di un luogo sconfinato che annulla il confine temporale tra passato, presente e futuro, e che offre una nuova prospettiva sul mondo e abbraccia le molteplici identità del poeta. Esso è fonte di un messaggio che il bambino deve serbare gelosamente:

Keep this secret, child, for later.
That, I guess,
may just help you [the child] in a greater
emptiness.

Which is like this one, just ever-
lasting; and
in it love for you shows where
it might end. (427)

Ancora una volta, nella traduzione del componimento Brodskij sembra usare un approccio che, secondo i criteri proposti da Nabokov, può definirsi come un misto di traduzione parafrastica e lessicale. Nel testo di partenza, il poeta scrive:

Privykaj žit' s ètoj tajnoj:
čuvstva te
prigodjatsja, znat', v beskrajnej
pustote.
Ne chužej ona, čem èta:
liš' dlinnej,
i ljubov' k tebe – primeta
mesta v nej.
(Abituati a vivere con questo segreto:
ti farà comodo conoscere
tali sensazioni nel vuoto
sconfinato.
Non è peggio di questo [del tempo presente]:
è solo più prolungato,
e [li] l'amore per te è l'indizio
dello spazio in esso [assegnato]. 84)

Come negli esempi precedenti, Brodskij adotta l'approccio parafrastico, in quanto la versione inglese si configura come una sorta di parafrasi del testo originale e, nel contempo, si focalizza sul valore dei singoli vocaboli scelti, esaltandone le potenzialità traduttive. Il poeta tende, dunque, ad inglobare le due tipologie traduttive teorizzate da Newmark, e sfrutta le più limitate potenzialità della lingua di arrivo per rendere, con sfumature e vocaboli efficaci, il messaggio nella sua interezza. Nei versi appena menzionati, la struttura semantica della strofa del testo di partenza si regge sulla parola «čuvstva», «sensazioni», laddove il senso della corrispondente strofa in inglese si regge sul verbo «guess». Nella strofa successiva, l'eternità del vuoto viene espressa dalla parola «dlinnej», «più lungo», «più prolungato» che, riferendosi agli oggetti misurabili, veicola un senso di percezione e materialità, mentre in «Lullaby» tale concetto viene reso da «everlasting» che, riferendosi al tempo, rende lo spazio astratto e difficilmente percepibile. Nell'ultima parte della poesia la potenza illuminante della stella che restituisce al deserto vita e fertilità viene sottolineata, in

«Kolybel'naja», con «s takuju siloj» (84), «con tale forza», laddove nel testo di arrivo «pouring down» (427) sembra sminuire tale potenza. Si ha l'impressione che, valendosi di un approccio più libero alla traduzione in inglese, il poeta riveli allo stesso tempo una maggiore «vulnerabilità» delle sue potenzialità espressive, manifestando quel senso di *foreignness* accennato precedentemente. Tale «estraneità» viene maggiormente esplicitata dalla struttura ritmica dei due componimenti, più regolare nella versione russa, con le rime alternate, interrotte solo da rare incongruenze foniche, e meno vincolata al testo di partenza in «Lullaby». Nella versione inglese, le rime alternate sono interrotte da desinenze dissimili piuttosto frequenti, come «desert» e «hazard» (426), «vastness» e «absence» (426), «desert» e «omnipresent» (426), «layers» e «with» (426), «desert» e «isn't» (426), «desert» e «pestered» (427), «desert» e «incandescent» (427), «treasured» e «desert» (427). Tuttavia, occorre precisare che alcune di queste incongruenze esistenti nel testo inglese hanno la funzione di conferire al deserto determinate caratteristiche: esso è onnipresente, tormentato dal vento, incandescente e, nella sua vastità, rappresenta anche il luogo dell'assenza, come suggerito dalle coppie ossimoriche delle false rime «vastness»/«absence» e «desert»/«isn't»⁴¹. Gli strumenti usati da Brodskij nell'autotraduzione servono per ricontestualizzare la vastità del nuovo mondo, in cui la libertà di espressione e di linguaggio sembra riflettersi anche nelle licenze traduttive presenti nel testo di arrivo.

Sebbene «Kolybel'naja» e «Lullaby» contengano diversi riferimenti al contesto religioso, mi sembra chiaro che la nascita di Cristo bambino, come annunciazione dell'arrivo di una creatura «trascendente», alluda anche, se non soprattutto, all'arrivo del poeta Brodskij nel nuovo mondo. La scelta dei temi religiosi presenti nella raccolta *Poesie di Natale* sembra essere subordinata alla rappresentazione di una dimensione *altra*, la stessa dimensione alla quale il poeta accenna nella parte finale di «Lullaby», costituita da quel vuoto sconfinato e sterminato, che suggerisce l'opposizione tra terra natia e terra di arrivo. Sembra altresì evidente che la libertà semantica e lessicale manifestata nella traduzione in inglese di «Kolybel'naja» sia la conseguenza di un processo terapeutico, mediante il quale il poeta cerca di esorcizzare certi ricordi legati alla sua terra di origine e di rinnovare le sue potenzialità espressive⁴². Nel saggio «In a Room and a Half», in cui Brodskij ricorda i suoi genitori rimasti in Russia e morti dopo la sua emigrazione, si legge:

⁴¹ Cfr. *ivi*, 40.

⁴² Cfr. Perotto 2006, 268.

I write this in English because I want to grant them [my parents] a margin of freedom. [...] I want Maria Volpert and Alexander Brodsky to acquire reality under a «foreign code of conscience», I want English verbs of motion to describe their movements. This won't resurrect them, but English grammar may at least prove to be a better escape route from the chimneys of the state crematorium than the Russian. To write about them in Russian would be only to further their captivity, their reduction to insignificance, resulting in mechanical annihilation.⁴³

Il poeta identifica qui il russo come la lingua della prigionia e delle persecuzioni, come la lingua che, per via delle sue molteplici strutture subordinate e incidentali, sembra costituire per natura una barriera che incastra l'autore nella sua realtà d'origine. L'inglese, al contrario, è la lingua della comunicazione paraverbale, che dischiude una serie di ricordi e percorsi mentali mediante l'uso di strutture più libere, simbolicamente legate all'evocazione di uno spazio linguistico differente. Egli, quindi, sceglie la lingua di arrivo per ricordare il suo passato in modo più riflessivo e sereno. Come scrive il poeta, «May English then house my dead. [...] For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, English offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. And as far as the latter is concerned, writing this in this language is like doing those dishes: it's therapeutic»⁴⁴. In contrasto con l'America, che rappresenta la terra dell'imprevedibilità e della svolta linguistica, la Russia è il luogo che avvolge e «rinchiude» sotto il suo cielo cupo ogni umano sentire e, dunque, opprime e censura qualsiasi elemento innovativo, anche se, come si è visto, proprio questa fase della vita di Brodskij ha costituito il momento embrionale per uno straordinario sviluppo linguistico e letterario all'estero. Appare significativa, in proposito, la domanda conclusiva che egli si pone in «In a Room and a Half», in cui esprime la totale amarezza per la mancanza di libertà espressiva nel suo paese, che lo costrinse, come risaputo, a non rivedere i genitori prima della loro morte: «Besides, even if I had written all this in Russian, these words wouldn't see the light of day under the Russian sky. Who would read them then? A Handful of émigrés whose parents either have died or will die under similar circumstances?»⁴⁵.

⁴³ Brodsky 1986, 460.

⁴⁴ *Ivi*, 461.

⁴⁵ *Ivi*, 460.

III.

LETTURE INTERTESTUALI DI BRODSKIJ: FROST E HARDY

3.1. IL PARADIGMA NATURALE

Si è più volte evidenziato nelle pagine precedenti il solido legame che pone sullo stesso piano tematico Brodskij, Hardy e Frost, specie per quanto riguarda la visione della natura e il rapporto dell'uomo con questa. Tale discorso si è fondamentalmente incentrato sul principio in virtù del quale la natura non sarebbe «partecipe» degli eventi che coinvolgono l'uomo. O meglio, la natura rifletterebe le paure inconsce dell'uomo, nonché i misteri che l'universo preserva e che non sarebbero di accesso immediato all'umanità. Tuttavia la visione hardiana di una natura indifferente, neutrale e talora ostile al destino dell'uomo sembra assumere tonalità mistiche se analizzata nel contesto di una contemplazione solitaria, venata di terrore, che vede Brodskij porsi in atteggiamento reverenziale verso la dimensione naturale del mondo. Sulla scia delle parole di Roth, «Brodsky and the prototypical Modernists – both Russian and Anglo-American – with whom Brodsky insisted he had an affinity, represent the chaos and terror of the twentieth century on the page through the use of overanalysis; fragmented, heterogeneous images; and linguistic circuitry»¹.

I ripetuti riferimenti al mondo dell'*opera naturalia* e alle relazioni tra natura e uomo conducono a riflessioni e a dubbi più complessi, tanto da porre interrogativi universali che esulano dai confini di carattere realista e che riguardano l'esistenza di un eventuale credo spirituale. La lettura di certi componimenti brodskijani staglia lungo l'orizzonte d'attesa del lettore un senso di venerazione verso un'entità astratta che sarebbe alla base di un piano naturale, un disegno che pianifica e organizza la vita sulla terra. Se il piano della poetica di Hardy occlude ogni visione di una realtà *altra*, il disegno attraverso il quale si esplicita la vita umana nella poetica di Frost propone riflessioni di carattere metafisico, accompagna-

¹ Roth 1996, 9.

te da sensazioni che oscillano tra una visione oclusiva e pessimista ed una più ampia, che intravede l'eventuale esistenza di un essere supremo. Alcune poesie di Frost, come si è visto, propongono una natura a tratti nemica dell'uomo, in quanto capace di ostacolare persino le sue azioni, sullo sfondo di un'atmosfera spesso cupa e lugubre². Un esempio dell'effetto misteriosamente contrastante della natura si può riscontrare in alcuni componimenti scritti nei primi anni della carriera del poeta, come «The Demiurge's Laugh» (1915), «The Mountain» (1923) e «Two Look at Two» (1923). Tali poesie rappresentano in maniera esplicita il contatto tra l'uomo e la natura, attraverso un processo di incontro e di «scontro» che invita ad una riflessione sui rapporti dell'essere umano con il mondo. Il confronto con gli elementi più visibilmente vitali della natura invita ad una riflessione sull'effettivo ruolo che l'uomo occupa nel «teatro» della natura, palesando determinati limiti imposti da questa all'essere umano. I tre componimenti sono significativi per la presenza di simboli liminali che tracciano certi confini tra lo spazio dell'uomo e quello naturale, generando una sorta di effetto protettivo su una dimensione a tratti occulta e misteriosa. Nel delineare questi confini, il poeta traspone la prospettiva del lettore lungo una linea di demarcazione che conduce ad un eterno confronto tra forze positive e negative, tra la sfera del bene e del male.

Nella prima poesia lo sguardo indifferente della natura si enuclea nel primo verso, «[...] in the sameness of the wood»³, uno sguardo che, da una prospettiva appiattita, sembra non riconoscere le differenze che solcano e valorizzano allo stesso tempo i variegati aspetti del mondo. L'io poetico corre lungo il percorso di un'entità maligna e, insieme alla figura sinistra e insolita, viene sorpreso dalla progressiva oscurità del posto, «It was just as the light was beginning to fail» (24). Questa atmosfera lugubre coinvolge anche l'udito, e un suono debole ma inquietante presagisce la comparsa del Daimon, un suono che successivamente si tramuta nella risata dello spirito demoniaco, al punto che il poeta dice: «I shall not forget how his laugh rang out» (25). Il Daimon si configura come l'espressione tetra e misteriosa della natura, una delle mille sfaccettature del mondo che ingannano l'uomo e che lo rendono impotente di fronte ai suoi aspetti sfuggenti. Tale impotenza viene espressa dal poeta nella chiu-

² Come scrive Ingebretsen, «Darkness and shadow pervade his [Frost's] poetry» (Ingebretsen 1993, 50).

³ Latham 1971, 24. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

sa del componimento, quando afferma: «I felt as a fool to have been so caught» (25). L'io poetico sembra sdoppiarsi nel verso finale: «Thereafter I sat me against a tree» (25). La funzione oggettiva di «me» scinde in due la dimensione soggettiva del poeta, ricercando in questa stessa dimensione la parte negativa del suo essere, l'aspetto più profondo e nascosto dei meandri della coscienza umana. Il verso finale culmina con un confronto critico dell'io poetico con se stesso, che mira ad individuare, appunto, le angosce dell'umano sentire espresse nella dimensione naturale, e quindi a percepire la natura come uno specchio dell'*alter ego* dell'uomo. Ma l'azione di sistemarsi di fronte ad un elemento naturale come l'albero avvalorava la vaga ipotesi in virtù della quale le nostre azioni sono regolate, gestite e in qualche modo controllate da un'entità superiore, in quanto è proprio questo che sembra rappresentare il giudice con cui l'uomo deve misurare le conseguenze delle sue azioni. Il «confronto fisico» tra il poeta e l'albero enfatizza la funzione di quest'ultimo come espressione di un giudice che si pone al di sopra del destino umano, su cui esercita in qualche modo delle influenze.

Quanto al secondo componimento citato, «The Mountain», è opportuno concentrare l'analisi sulla figura della montagna, la cui valenza simbolica è implicita nel titolo stesso. Fin dall'esordio emerge in primo piano il carattere imponente della montagna: «The mountain held the town as in a shadow»⁴. Essa si staglia sull'orizzonte del narratore-viandante e caratterizza la situazione umana oltre che la conformazione del territorio. Il dialogo che il viandante ha con un contadino del posto non esplicita ulteriormente le possibili simbologie del rilievo che mai nessuno (compreso il contadino) è riuscito a scalare. Il contadino fornisce diverse descrizioni sulla montagna che riguardano i suoi fianchi, la sommità, le sorgenti e il suo impatto sull'aspetto antropico dell'ambiente circostante. Egli menziona anche un altro uomo che in precedenza aveva cercato, invano, di scalare la montagna e dal quale aveva ricevuto informazioni su alcune sue aree. Le parole proferite dal contadino al viandante si riferiscono spesso ai piedi del rilievo:

You can drive round and keep in Lunenburg
But it's as much as ever you can do,
The boundary lines keep in so close to it. (53)

⁴ Hamilton 1973, 50. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

E ancora:

*And a few houses sprinkled round the foot,
Like boulders broken off the upper cliff,
Rolled out a little farther than the rest.* (53)

Nel corso del dialogo tra il viandante e il contadino si profila un'opposizione tra la sommità del rilievo, sconosciuta, e i suoi piedi, «timidamente» invasi dal processo antropico della comunità locale. Emerge, inoltre, il significato del «boundary», del confine che divide la parte più bassa del monte da quella più alta, ovvero la dimensione umana e terrestre da quella ignota e in qualche modo sovranaturale. Per dirla con Darrel, «The summit of the mountain therefore remains semi-mythic to the farmer. And the myth is enhanced by the report of an original and lofty spring, [...], right on the top»⁵. Appare evidente che la montagna è il simbolo naturale che non solo ostacola la libera iniziativa dell'uomo, che si proporrebbe di scalarla, ma esercita una notevole influenza sulle azioni dell'uomo stesso e sui suoi processi. L'aspetto condizionante e misterioso del rilievo è costituito dalla sommità che, sede di una sorgente («[...] there's the spring, / Right on the summit, almost like a mountain», 52), quale simbolo dell'origine e della purezza, impedisce qualsiasi intento umano di giungere ad ulteriori scoperte sull'origine dell'uomo e sull'esistenza di una qualunque realtà trascendente. L'aspetto onnipotente e misterioso del monte richiama alla mente il rapporto che i Greci stabilirono con elementi naturali particolarmente evidenti, come l'Olimpo, o gli antichi Romani con il Vesuvio. La montagna oggetto della poesia costituisce una sorta di Olimpo per la comunità circostante, la cui sommità diventa un luogo inaccessibile, misterioso, sublime e inquietante, un'entità naturale e spirituale che non si rivela neanche al contadino locale, che li ha trascorso l'intera vita.

In «Two Look at Two» il poeta si concentra sul tema della ricerca di un'interazione empatica tra l'uomo e la natura, in cui il primo cerca di studiare ed interpretare i «segni» più dettagliati del mondo in cui vive, per costruire un canale comunicativo con questo ed inserirsi nel suo contesto. La scena presentata è molto particolare, poiché vede a «confronto» una coppia di umani e una di animali. La prima coppia sale lungo un percorso montagnoso, quando è costretta a fermarsi per la presenza di un muro tenuto dal filo spinato, al di là del quale si intravede una cerva che «[...] from round a spruce stood looking at them / Across the wall, as near the wall as

⁵ Darrel 1981, 207.

they»⁶. I due amanti che salgono lungo la montagna sono fermati non solo dall'oscurità che avanza, ma anche dal percorso accidentato e dalla scarsa sicurezza che offre il tracciato percorso. Tali ostacoli, insieme al limite rappresentato dal filo spinato, sono più che ostacoli fisici, ostacoli spirituali all'avanzamento dell'uomo nel mondo naturale. Si staglia un netto confine che divide lo spazio umano da quello naturale, in cui «She [the doe] saw them in their field, they her in hers» (196). È proprio questo limite che funge da luogo di incontro con gli elementi dello spirito della natura, rappresentato successivamente, oltre che dalla cerva, anche da un cervo che «[...] from round the spruce stood looking at them / Across the wall as near the wall as they» (198). L'incontro tra le due coppie si presenta come uno sforzo reciproco di comprensione, per capire se l'altra parte, ovvero la dimensione dell'*altro*, veicola affidabilità ed empatia, come si evince negli ultimi versi:

«This *must* be all». It was all. Still they stood,
A great wave from it going over them,
As if the earth in one unlooked-for favour
Had made them certain earth returned their love. (198)

L'impressione finale è quella di una risposta positiva dal mondo della natura, una risposta di benevolenza che giunge dall'altra parte dello steccato, e tuttavia non esente da una valenza di mistero e alienazione. L'incontro in cui «Two had seen two» (198) può essere un segno «emanato» da un'entità sovranaturale e spirituale, che mira a preservare lo spazio della natura dalle incursioni di presenze estranee. Del resto, l'uso frequente dei verbi legati alla percezione visiva, come «looking» (196), «saw» (196), «seeing» (196), «viewed» (198), «had seen» (198), sottolinea l'importanza che ricopre nella circostanza descritta la visione reciproca, attraverso la quale le due coppie cercano di scrutare le parti più intime e profonde dell'anima. Dunque, una natura diffidente, poco incline a stabilire un dialogo con elementi estranei. Una natura che, in virtù dei suoi aspetti venati di mistero, genera un'attitudine esplorativa e reverente da parte dell'uomo. La chiusa della poesia, per quanto presenti squarci di un vago e cauto ottimismo, non garantisce certezze assolute. I due amanti non proferiscono parole né eseguono alcun movimento. Rimangono lì e percepiscono un vago amore espresso dalla terra, ma nulla lascia presagire uno scambio reciproco di sensazioni certe e vitali. Durante l'incontro con il cervo, quest'ultimo sembra dire:

⁶ Frost 1988, 196. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

«Why don't you make some motion?
Or give some sign of life? Because you can't.
I doubt if you're as living as you look».

(198)

Tali versi suonano come un rimprovero del cervo ai due amanti che, di fronte ai misteri della natura, si mostrano impotenti e non reattivi, tanto da non sembrare esseri viventi. È proprio questo inaspettato incontro che immobilizza e pietrifica i due «rappresentanti» del mondo umano che, contrariamente alla scena biblica dell'incontro di Adamo ed Eva con il serpente, non prendono iniziative né accennano ad alcun movimento o azione, in quanto bloccati e ostacolati dalla portata sublime e possente degli elementi naturali.

3.2. LE AFFINITÀ TEMATICHE E LA DIMENSIONE IDEOLOGICA

Prima di appurare i rapporti tra la filosofia della natura e quella della religione, per poi capire la struttura del mondo concepita da Brodskij, è necessario soffermarsi su un altro importante componimento di Frost, «Design» (1936), in quanto propone «[...] questions of philosophy and epistemology, an insight into conception, framing, design, ends and goals»⁷, e poi rapportarlo a «The Butterfly» (1973) di Brodskij. È proprio attraverso l'analisi contrastiva di «Design» e «The Butterfly» che è possibile ricomporre i tasselli che chiariscono il mondo dei due poeti, sulla scia delle interpretazioni espresse per «The Demiurge's Laugh», «The Mountain» e «Two Look at Two». Il breve componimento di Frost è scritto nella forma di un sonetto, suddiviso in un'ottava seguita da una sestina. Tuttavia esso non rappresenta i temi tipici del sonetto tradizionale, ma si pone come una domanda di carattere universale sulle cause che hanno generato una circostanza del tutto casuale. Il poeta osserva infatti un ragno portare con sé su un fiore di salvia bianco una falena morta, le cui ali vengono trainate come un aquilone. Frost coglie un evento accidentale e insignificante come questo per cercare di capire la fonte che ha determinato una tale combinazione, e quindi comprendere l'eventuale esistenza di un disegno divino. Diversi critici hanno interpretato l'esistenza in Frost di un Dio «pianificatore» come una sorta di autoritario *deus ex machina*, nell'accezione di un essere superiore che manovra occultamente i fili di una macchinazione, e che condurrebbe, pertanto, all'idea di un disegno come trappola. Ma in qual-

⁷ Ingebresten 1993, 52.

che modo la divinità intrappola la divinità stessa, costretta negli schemi di un disegno forse ancora *ulteriore*. Nelle poesie esaminate poc'anzi, si evidenzia una struttura fisica del mondo in cui l'onnipresenza di elementi naturali limita e intrappola le azioni umane, impedendo qualsiasi azione, intenzione, operazione sull'universo circostante.

All'inizio di questo capitolo si è anche accennato alla possibilità, sul piano ermeneutico, di una rappresentazione del mondo come riflesso non solo di forze fisiche o trascendentali, ma anche dell'immaginazione umana. Dunque, sorge spontanea la domanda se Frost consideri la struttura del mondo come prodotto di un disegno divino o come proiezione dei piani mentali. La questione genera una serie di lunghe e complesse considerazioni, dal momento che essa pianta le radici in tempi remoti e implica diverse sfaccettature del sapere. In questa eterna ricerca di una scelta tra disegno divino o umano, il poeta mette in scena una natura ambigua, a tratti terrificante e, per questo, spesso affascinante, dai contorni gotici. All'interno di questo quadro gotico, «Frost's landscapes write large the terror of a directionless universe, his abandoned and decayed cabins body forth his trapped, terrified people. Nonetheless, Frost's people are never just trapped by outside forces: they, themselves, are hell, trapped by the tyranny of their own imaginings as often as by any outside force»⁸. La natura e il mondo descritti nei componimenti frostiani possono essere interpretati anche come causa dell'agonia della coscienza umana, lo specchio di una coscienza frammentata, che decostruisce le strutture fisiche della realtà. Alla luce di quanto detto, possiamo porci le seguenti domande: può la natura essere «contestualizzata» entro i confini di una poesia e, pertanto, divenire parte di un ordine mentale che cerca di interpretare i misteri del mondo? O, viceversa, può il testo poetico essere «naturalizzato» e considerato come la testimonianza scritta della parola di Dio? Possiamo considerare come vera la piramide del cosmo ideata dal filosofo francese Daniel Dennet, che pone Dio sulla vetta della gerarchia naturale e il nulla ai piedi di questa? Oppure dovremmo vedere il mondo secondo la concezione materialistica di Charles Darwin con la selezione naturale e la sopravvivenza degli organismi più adatti all'ambiente (*survival of the fittest*), e quindi riconsiderare gli echi di Hardy? Come spiega Murphy, le prospettive di Dennet e di Darwin sulla gerarchia della natura sono opposte, in quanto il primo sostiene che la struttura della gerarchia cosmica si pone nel seguente ordine: Dio, Mente, Disegno, Ordine, Caos e Nulla; laddove lo scienziato britannico considera gli stessi elementi come parti della gerarchia cosmica, ma pone il Disegno sulla sua sommità,

⁸ *Ivi*, 55.

eliminando la Mente e Dio: «It was Darwin's discovery of Natural Selection that made it no longer necessary to go from the wonderful, even seemingly intelligent design of the world to an intelligent designer»⁹.

In armonia coi numerosi interrogativi che emergono dallo studio della poetica frostiana, possiamo applicare le stesse domande alla produzione di Brodskij, per comprendere la sua definizione dell'universo, una questione ancora non del tutto chiarita dalla critica internazionale. Il componimento «The Butterfly», scritto alcuni mesi prima dell'emigrazione del poeta russo negli Stati Uniti, similmente a «Design» di Frost, propone la ricerca di un ordine, di una struttura, di un modello che regoli l'universo. Entrambe le poesie, inoltre, aprono la complessa questione analizzando la vita di un insetto. «Design» si sofferma sulla morte di una falena, «The Butterfly» sulla breve vita di una farfalla, esplicitando l'interesse dei due poeti per una comprensione completa della gerarchia naturale. È interessante sottolineare come il componimento di Brodskij possa essere considerato una risposta a «Design», una spiegazione alla domanda posta nella parte finale della poesia di Frost: «What but design of darkness to appal?»¹⁰. Il poeta americano analizza le circostanze che hanno determinato l'incontro tra il ragno, la salvia e la falena, soffermandosi sui misteri del mondo simboleggiati dagli insetti. Dal suo canto, Brodskij scrive in «The Butterfly» che l'insetto è «The joke God played», alludendo ad un piano divino; allo stesso tempo, egli descrive in maniera dettagliata le peculiarità fisiche della farfalla e la sua bellezza¹¹. Il poeta infatti interpreta l'esistenza della farfalla da una doppia prospettiva, in quanto la rappresenta come un organismo vivente minuto e insignificante da una parte, e come un gioiello perfetto, dall'altra. Nei primi versi si legge:

[...] the date of
your birth and when you faded
in my cupped hand
are one, and not two dates.
[...] It's clear that days for us
are nothings, zeros.
[...] each butterfly's small plumage
is one day's shrunken image –

⁹ Murphy 2007, 312.

¹⁰ Frost 1988, 248. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

¹¹ Kjellberg 2000, 72. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

a tenth its size. [...]
Should I say that, somehow,
you lack all being? (72)

Il confronto tra le due poesie ci porta ad aprire una breve parentesi sull'ipotesto slavo che percorre sottilmente i diversi componimenti brodskijani; nella poesia qui in esame l'aspetto fragile e vulnerabile della farfalla richiama alcuni motivi della poesia di Mandel'stam (1891-1938), e di cui in seguito si mostreranno ulteriori punti di contatto con il poeta russo-americano. Quello che, per ora, occorre dire in proposito, è che i riferimenti a Mandel'stam in «The Butterfly» sono presenti nelle immagini tattili, per amplificare l'effetto emotivo dell'azione descritta nella poesia. Brodskij usa l'immagine della farfalla che perisce nella sua «cupped hand» (72), in cui l'effetto generato dal participio «cupped» si sofferma sulla «capienza» della mano che, come una tazza, contiene l'insetto morente. L'immagine della mano e dell'insetto cela l'intento del poeta di carpire e comprendere a pieno il vero significato dell'esistenza. In una sua poesia della raccolta *Tristia* (1922), che si riproporrà in seguito, «Just for Joy, Take from My Palms» (1920), Mandel'stam usa l'immagine del palmo di una mano che offre il miele, simbolo di cibo e di vita: «Just for joy, take from my palms / a little sun, a little honey»¹². Il miele richiama l'insetto che lo produce, l'ape che, similmente alla farfalla, attraversa un processo di trasformazione, nel quale si riflettono i cambiamenti alla base della vita terrena e che scandiscono il ciclo vita/morte. Per tornare al mondo slavo, si può affermare che il motivo della mano, del palmo, evoca l'azione di maneggiare, in quanto «Handling tests 'veshchnost' (but not 'vechnost', 'eternity'), 'konkretnost', 'material'nost'», ovvero materialità (non eternità, che in russo è quasi omofona di materialità), concretezza¹³. Dopo aver evidenziato gli aspetti fragili e minuti dell'insetto, il poeta passa alla descrizione del paesaggio meraviglioso rappresentato dalle ali della farfalla:

Such colors can't be drawn
from nonexistence. [...]
There are, on your small wings,
black spots and splashes –
like eyes, birds, girls, eyelashes. (73)

¹² McClelland 1987, 85. Cfr. Burnett 1990, 25.

¹³ *Ibidem*.

E poi il soggetto si chiede:

What bit of faces,
what broken times and places
shine through your form?
As for your *nature mortes*;
do they show dishes
of fruits and flowers, or fishes
displayed on boards? (73)

Le domande relative alla bellezza e alle decorazioni della farfalla si susseguono nelle strofe successive:

Perhaps a landscape smokes
among your ashes,
and with thick reading glasses
I'll scan its scope –
its beaches, dancers, nymphs. (73)

La farfalla è il simbolo di una creatura effimera, ma è anche l'incarnazione di un messaggio metafisico, poiché viene definita successivamente come «The thought of things» (74). Attraverso un'attenta analisi di «Design» e «The Butterfly», emerge che entrambi i poeti si chiedono «If design govern in a thing so small» (248), sia questa cosa rappresentata dalla circostanza di una falena catturata da un ragno, sia essa rappresentata dalle

[...] lovely shapes
and colors given
for your [the butterfly's] one day of life [...] (74)

Nel contesto del *disegno*, assume una notevole importanza anche il linguaggio dei colori che, come è dato comprendere dai versi di «The Butterfly», sono numerosi, diversamente dalla dimensione monocromatica offerta da «Design». La prima strofa della poesia di Frost contiene svariate parole che si riferiscono al colore bianco, come «white» (248, ripetuto più volte), «snow-drop» (248) e «froth» (248). Lo scenario che si propone al lettore è pallido e uniforme ed il fiore stesso, una salvia, solitamente violacea, sembra cambiare colore ed assumere, in via eccezionale, il bianco, per armonizzarsi con l'ambiente circostante e creare una sorta di coincidenza, in cui si allea con il predatore (il ragno) per catturare la preda (la falena). Il fiore è partecipe e complice dell'evento che vede la falena ingabbiata dal ragno come un aquilone e, nel rendere possibile questa coincidenza, questo disegno, diventa bianco per mimetizzarsi con lo scenario¹⁴. Si staglia, in questo caso, un

¹⁴ Cfr. Mariani 1997, 139.

contrasto concettuale tra la naturalità dell'evento che ha portato all'incontro tra il ragno e l'insetto, e l'innaturalità del fiore, che ha cambiato il proprio colore per realizzare un disegno paradossalmente «oscuro». Dunque, il linguaggio cangiante dei colori diventa essenziale nel contesto della poesia, ed è usato in funzione di un disegno che trascende i limiti della pura realtà fisica, e che si inserisce nel più grande disegno darwiniano del *survival of the fittest*. L'aspetto policromatico della farfalla nel componimento di Brodskij, invece, è «assecondato» da una serie di riferimenti impliciti agli svariati colori della natura che si susseguono nel testo, come «White borders» (72), «small plumage» (72), «hues» (73), «black spots» (73), «fruits and flowers» (73), «ashes» (73), «sky» (73), «nymphs» (73), «meadows» (75), «hearts» (76), «darkness» (76). A differenza di «Design», in cui il paesaggio è dominato dal pallore del colore bianco che si armonizza in maniera perfetta per rendere possibile il piano della natura, in «The Butterfly» il poeta fa riflettere i pigmenti della farfalla nello scenario circostante, creando un universo cromatico in cui si inserisce il complesso interrogativo su una «norma» che gestisce la vita sulla terra. Il componimento di Brodskij contiene una serie di riferimenti semantici al «disegno» in quanto, soffermandosi sulle caratteristiche evidentemente piacevoli dell'insetto, pone la seguente domanda:

Are you the airy *norm*?
[...] And tell me, please, what *pattern*
inspired this scene? (73, corsivo mio)

L'uso di *pattern* sembra evidenziare l'interesse del poeta russo-americano a sviluppare la ricerca, che già era stata di Frost, sull'esistenza di un essere «pianificatore» dietro i segni della creazione. Si amplifica il mistero della vita in generale e il senso della vita umana sulla terra, sia come «trama», ovvero disegno progettato da un Dio ignoto, sia come breve «segmento» temporale soggetto alle leggi della selezione naturale. Diversi critici hanno ipotizzato la complessità di un qualche credo religioso nel pensiero di Brodskij. Kushner, ad esempio, artista contemporaneo russo, paragona la fede di Brodskij ad un pendolo che vacilla tra la credenza nell'esistenza di Dio e sentimenti di ambivalenza e scetticismo. Secondo lui, Brodskij sarebbe capace di essere credente oggi ma scettico domani e continuare così per tutta la sua esistenza¹⁵. Questo duplice atteggiamento verso la sfera religiosa spiega ulteriormente la difficoltà di poter giungere ad un punto di intersezione che, in qualche modo, accomuni i giudizi della critica su questo tema. In «The Butterfly» le domande si susseguono nelle varie strofe e l'autore si chiede:

¹⁵ Cfr. Rich 1997, 18-19. Cfr. anche Paloff 2007, 716-736.

Who was the *jeweler*,
brow uncontracted,
who from our world extracted
your miniature [...] (74, corsivo mio)

In tal modo, sembra voler placare gli interrogativi di Frost, secondo i quali una divinità maligna «orchestra» la vita sulla terra oppure il disegno percepito dietro le circostanze di questa vita è «[...] a construct of the observing mind, not of some malevolent designer»¹⁶. La parte centrale del componimento enfatizza le metafore relative alle caratteristiche fisiche della farfalla, prendendo in esame le sue parti più minute. L'insetto, nella sua apparente insignificanza, non ha la parola ma, in virtù di ciò, simboleggia:

[...] a sign
that it has found a way
to bind together,
and stretch life's limits, whether
an hour or day. (74-75)

Tuttavia, è proprio questo segno senza parola, ovvero l'insetto descritto dal poeta, che realizza l'unione immediata tra la nascita e la morte, e traduce il linguaggio di un ipotetico pianificatore ignoto nelle caratteristiche fisiche caduche del piccolo corpo della farfalla. Nella stanza X di «The Butterfly», verso l'epilogo, Brodskij cerca ancora di analizzare l'insetto che

[...] motelike, ascending
above this bed of flowers,
beyond the prison space
where past and future
combine to break, or batter,
our lives, [...] (75)

La prospettiva viene ora capovolta e la farfalla, descritta all'inizio della poesia come una creatura insignificante, diventa un essere addirittura «pianificatore», in quanto trascende i confini della vita terrena e lascia impresse le sue forme astratte nell'aria. Il poeta, tuttavia, non riesce a cogliere il senso ultimo della vita della farfalla e paragona i cerchi e le forme disegnati nel vuoto dal volo della minuta creatura alla scrittura, menzionando l'obiettivo sconosciuto della penna:

So, too, the sliding pen
which inks a surface

¹⁶ Murphy 2007, 314.

has no sense of the *purpose*
of any line [...] (75-76)

La scrittura è un'azione misteriosa di cui non si riesce a cogliere lo scopo, il fine di ogni verso, mentre la penna realizza l'azione della mano che scrive, senza comprenderla. Il poeta conclude conferendo maggior mistero al dubbio di Frost, poiché:

The world was made to hold
no end or *telos*,
and if – as some would tell us –
there is a goal,
it's not ourselves. (76)

Da questi ultimi versi, si evince che non c'è nessun piano in questo mondo o, se ve n'è uno, l'uomo non può giungervi, né gli viene concessa la possibilità di scorgere il confine tra la luce e il buio, tra la verità e il mistero. Quello che rimane per l'uomo non sono altro che memorie svanite che nascondono «Huge clouds, circling together, / of butterflies» (76), ovvero dubbi e cerchi incomprensibili di farfalle fatalmente effimere. Nella stanza finale il poeta perviene ad un'accettazione distaccata del mistero mediante la sua scrittura e asserisce che la farfalla è vicina al Nulla, ma è comunque «[...] better than No-thing» (77). La vita del minuscolo insetto è un breve istante e rappresenta qualcosa che conduce il poeta più vicino al Nulla e, allo stesso tempo, lo tiene ad una breve distanza da esso:

Yet you're akin
to nothingness –
like it, you're wholly empty. (77)

Un ultimo paragone non meno inaspettato e sorprendente compare nei versi finali, in cui Brodskij paragona la farfalla ad un «buffer», quasi a richiamare il movimento fluttuante di un respingente:

Yet while you live you offer
a frail and shifting buffer,
dividing it from me. (77)

Per tutta la breve durata della sua vita, l'insetto consente al poeta di vivere un'esperienza simile al Nulla; con i suoi movimenti repentini, la farfalla amplifica l'effetto illusorio e fa «oscillare», scuotere, questo bagliore di esperienza, dando al poeta l'impressione di toccare un'ulteriore dimensione senza mai raggiungerla. La farfalla, pertanto, può essere impiegata per rappresentare la verità ultima, ovvero la coscienza di essere il Nulla, la co-

scienza che la vita umana è un breve istante nella vastità dell'universo. L'universo frostiano sembra essere dominato da una combinazione non proprio casuale, in cui l'incontro tra i tre elementi naturali è dominato da una forza superiore che la mente umana può interpretare come il segno di una volontà ultima, in un mondo concepito da un'ottica darwiniana. Brodskij, spingendosi oltre le questioni poste dal poeta americano, lascia aperta la finestra su un orizzonte inesplorato, verso cui si rivolge lo sguardo dell'uomo, nell'illusione continua di giungere ad una realtà verosimile, empiricamente non sperimentabile, come si discuterà nel paragrafo successivo.

3.3. FROST E BRODSKIJ TRA GENETTE E LOTMAN: «DESIGN» E «THE BUTTERFLY»

La breve vita dei due insetti descritti in «Design» e «The Butterfly» non va interpretata solo in rapporto alle dimensioni cronotopiche del mondo terreno, in quanto i due testi sono strutturati secondo un rapporto basato sullo scambio di elementi lessicali, che possono essere analizzati da una prospettiva semiotica. Riprendendo il concetto coniato da Genette, diremo che i due testi, costruiti su fondamenta concettuali e linguistiche simili, sono rappresentazioni di *palinsesti*. Essi sono accomunati da una stessa radice, che vede la breve vita delle due creature in un rapporto di caducità ma anche di «metatemporalità» con il tempo terreno, e da una serie di elementi successivi, sovrapposti via via alle premesse. L'analisi parallela di «Design» e «The Butterfly» si è basata finora sul *fil rouge* dei concetti di relazione e analogia di pensiero. Tali concetti rappresentano, come si sa, il denominatore comune della filosofia del linguaggio di Genette, in quanto espressioni di un rapporto comunicativo tra testi (rapporto transtestuale) che, nel caso in oggetto può meglio definirsi come rapporto metatestuale, poiché stabilisce un dialogo critico e riflessivo che si spinge *oltre* i due testi.

Il dialogismo tra le due poesie può essere meglio visto, in termini scientifici, come una relazione di equivalenza esistente tra due testi diversi sul piano della struttura metrico-compositiva che, tuttavia, si fanno vettori di un significato simile che coinvolge il simbolo analogico rappresentato dagli insetti descritti. Come i due testi in cui compaiono, la falena e la farfalla rivelano un rapporto di somiglianza mascherato dalle diverse sembianze. Come direbbe Genette, questa analogia «[...] tende a mascherare – o a sommergere – ogni tipo di relazione semantica»¹⁷. I due

¹⁷ Genette 1976, 37.

insetti sono portatori, dunque, di una valenza celata dalle diverse forme assunte dalla realtà. Sono espressioni di un contraddittorio rapporto tra l'Infinito e il Nulla, in cui la farfalla e i suoi movimenti traballanti sono simbolo di una fragilità e di una transitorietà, che fanno vivere all'uomo l'illusione di toccare a tratti una realtà altra e ignota. Alla luce di questa considerazione, i due insetti sarebbero la rappresentazione emblematica di un rapporto simbiotico tra la dimensione del vuoto, dell'assenza, e quella di un Assoluto totalizzante. All'interno del palinsesto che struttura i due componimenti, è possibile adottare un'ulteriore prospettiva che li vede elementi di un modello spaziale, entro il quale si sviluppa un dialogo semiotico attraverso un processo di interscambio osmotico.

Come si sa, secondo la teoria dei modelli culturali di Lotman, che includono lo spazio, la sua suddivisione e l'orientamento del modello stesso verso la dimensione interna o esterna, esistono dei rapporti di scambio reciproco tra un testo e lo spazio del modello culturale di riferimento. Structurando graficamente il modello culturale come una circonferenza inscritta in un quadrato, in modo da ottenere uno spazio interno (IN) ed uno esterno (ES), egli sostiene che «La coincidenza di un determinato spazio col punto di vista del depositario di un testo conferisce un orientamento al modello culturale di quel tipo»¹⁸. Se inseriamo il testo di Brodskij nelle coordinate del proprio modello culturale, possiamo esaminare gli elementi che ne definiscono l'orientamento. Il semiologo russo chiama «[...] diretto l'orientamento determinato dal coincidere del punto di vista del testo e dello spazio interno del modello culturale [...]» e «[...] inverso l'orientamento prodotto dal coincidere del punto di vista del testo con i punti dello spazio esterno»¹⁹. Nel caso esaminato, la strutturazione dei modelli spaziali avverrebbe con la rappresentazione grafica di «Design» in una circonferenza (IN), a sua volta inscritta in un quadrato (ES), figura geometrica che include «The Butterfly». Prendendo come configurazione paradigmatica l'esempio fornito da Lotman, si possono analizzare i due testi secondo la prospettiva dell'orientamento diretto e inverso, a seconda dei livelli di coincidenza del punto di vista del testo di IN con lo spazio esterno (ES, il quadrato) e del testo di ES con lo spazio interno (IN, la circonferenza)²⁰.

Se partiamo dal punto di vista della poesia di Brodskij (ovvero dalla prospettiva dell'autore da cui muove la nostra analisi), la sovrapposizione dei due testi come spazi poetici genera uno scambio biunivoco tra gli

¹⁸ Lotman - Uspenskij 1975, 155.

¹⁹ *Ivi*, 155-156 (corsivi miei).

²⁰ Cfr. *ibidem*.

elementi culturali dell'uno e dell'altro, determinando, sempre in termini lotmaniani, un orientamento diretto, data la coincidenza dei punti di vista del testo di ES con lo spazio interno di IN raffigurato da «Design». Questo rapporto di interscambio reciproco (che nella rappresentazione grafica proposta da Lotman vede partire il vettore dell'orientamento dal centro di IN) sembra andare persino oltre le frontiere stabilite dal semiologo russo, in virtù di una sequenza incessante di «onde semiotiche» che si propagano dal testo interno a quello esterno. La trasmissione degli elementi semiotici si materializza nella serie di domande che, a partire dai versi di Frost, «gemmano» ulteriori dubbi ed incertezze nelle strofe del componimento di Brodskij. Gli echi della tradizione poetica frostiana, propagati dallo spazio IN, prendono forma, in «The Butterfly», negli svariati aspetti multicromatici della farfalla, che rappresenta i misteri della vita, in opposizione alla descrizione monocromatica degli «Assorted characters of death and blight» di «Design» (148). I due testi generano, pertanto, un meccanismo dinamico in cui il «[...] confine che separa il mondo chiuso della semiosi dalla realtà extrasemiotica è penetrabile»²¹. Il mondo interno del testo di Frost e quello extrasemiotico di «The Butterfly» stabiliscono un processo dinamico e reciproco di scambio, in cui gli elementi di IN, irrompendo nello spazio di ES, vengono alimentati dalle «forze cinetiche» degli insetti descritti, si integrano con gli elementi extrasemiotici e si arricchiscono. Tali elementi, «[...] formano una falda di sedimenti al di là dei confini della cultura che attendono la loro ora per irrompere nuovamente in essa, a tal punto dimenticati da essere percepiti come nuovi. Lo scambio con la sfera extrasemiotica costituisce un inesauribile serbatoio di dinamica»²². È uno scambio vitale che si esprime attraverso i misteriosi e confusi movimenti degli insetti, nutre i due testi e conferisce loro massima originalità, un ulteriore sguardo di riferimento e una patina di atemporalità. Esso li rende soggetti a nuove interpretazioni, mediante un atto di «riciclo» dei sedimenti ai quali viene restituita una compattezza ermeneutica. La fioritura di nuovi punti di osservazione metatestuale è conseguenza di ciò che si può descrivere, sulla scia di Bhabha, come «[...] blasting of a monadic moment from the homogenous course of history [...]»²³.

All'interno di questa rappresentazione multiprospettica, non è fuori luogo interpretare, sempre seguendo la pista proposta da Lotman, la relazione IN/ES come un rapporto antitetico tra ciò che è fornito di una

²¹ Lotman 1993, 146.

²² *Ibidem*.

²³ Bhabha 2006, 6.

struttura, di un'organizzazione, e ciò che manca di un ordine strutturale. Sul piano della «spazializzazione» culturale, le due poesie costituiscono uno scontro tra una dimensione culturale coesa, quale è quella di Frost, ed una ibrida, caratterizzata dagli apporti «caotici» ed eterogenei della poesia di Brodskij. Gli influssi confusi e indistinti, tuttavia, non vanno intesi come elementi distruttori, in quanto sono controbilanciati, nella loro interazione, dalle componenti che risalgono alle fonti frostiane dell'ordine e dell'organizzazione, appunto da una serie «[...] di strutture dirette in senso contrario»²⁴.

Un'ultima considerazione di carattere semiotico può derivare dall'applicazione del concetto di eterotopia di Foucault. Le eterotopie, rappresentazioni speculari di uno spazio reale, sovvertono e neutralizzano i tradizionali rapporti tra gli spazi stessi; sono «[...] spaces that alter orders in some way by combining many spaces in one site»²⁵. «The Butterfly», come spazio poetico «amplificatore» del testo di Frost, si caratterizza in un primo momento come luogo geometrico di un'ulteriore riflessione sulla vita. Prendendo in considerazione gli svariati esempi pratici forniti sulle eterotopie, come lo specchio in quanto «luogo», o meglio «non luogo» della realtà che esso riflette, è possibile definire lo spazio poetico del componimento di Brodskij come il «non luogo» di «Design», ovvero come la realtà speculare e amplificata rispetto a quella del testo di Frost, ma non raggiungibile mediante gli strumenti sensoriali. In virtù di questo esempio, è qui utile ricordare la definizione data da Foucault, che mette a confronto l'utopia e l'eterotopia:

I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there.²⁶

Frost si sofferma su un «incidente» della realtà quotidiana, i cui protagonisti sono tre elementi specifici della natura, e si avvale di similitudini che coinvolgono gli aspetti più concreti del vivere quotidiano, come l'aquilone

²⁴ Lotman 1993, 146.

²⁵ Topinka 2010, 57.

²⁶ Foucault - Miskowicz 1986, 24.

e la spuma. Prende in esame i dettagli più minuti, come la rugosità del ragno, e paragona lo strano e casuale incontro dei tre elementi naturali ad una commistione di sapore addirittura shakespeariano: «[...] ingredients of a witches' broth» (248). Nella poesia di Brodskij si attualizza la costruzione di una realtà eterotopica, in cui la materialità veicolata dagli elementi naturali descritti, come la composizione della natura morta e le mille sfaccettature della farfalla, viene sublimata e, a tratti, idealizzata dalle varie domande che coinvolgono il valore semantico del modello, della norma e del paradigma. Da una parte, Frost descrive una situazione apparentemente ordinaria e prende in causa elementi della viva materialità per puntare sui rapporti di causa/effetto a monte della situazione stessa, adombrando un discorso di sapore evoluzionista. Dall'altra, Brodskij, sulla scia dell'autore americano, parte dagli aspetti quotidiani della vita, ma spinge la sua analisi oltre i limiti della pura materialità. Valendosi di lessemi marcati da un valore semantico pragmatico, come «norm», «pattern», «end» e «purpose», egli perviene ad una serie di domande che si stagliano ai confini di una dimensione *altra*, tra, appunto, il Nulla e l'eterno, generando una realtà speculare a quella terrena, ma non raggiungibile dall'umano sentire né «disponibile» a sperimentazioni empiriche.

Dunque, in termini foucaultiani, «The Butterfly» può essere letta come l'impalcatura eterotopica del testo frostiano, venato di sfumature empiriche, che vengono allo stesso tempo sviluppate e decostruite dallo sguardo interculturale del poeta russo-americano, lasciando all'orizzonte la dimensione sfuggente cui anela l'essere umano. Riprendendo i concetti che riflettono la coscienza spaziale di Brodskij del capitolo precedente, emerge ancora una volta ai limiti dello scibile una prospettiva ignota che, lasciando aperta la questione relativa ad un'eventuale forza metafisica, può configurarsi come la realtà linguistica e geografica che lo separa dalla terra natia. L'elemento chiave, responsabile di questa dimensione eterotopica, è sempre l'esilio che, in virtù di quegli stessi momenti di discontinuità di cui si è detto, si costituisce come motore vitale di nuovi spazi semantici e creativi, di nuove imprevedibili frontiere, per tornare a Lotman. Si rivela qui significativa l'osservazione di Meerzon, che interpreta in una prospettiva positiva il doloroso percorso del poeta russo-americano: «For Brodsky, exile became a pursuit in creativity, a spiritual and aesthetic expedition, and a condition that generated new energy and ideas. Brodsky's expulsion became a creative paradigm rather than a state of constant suffering, disorientation, and displacement»²⁷.

²⁷ Meerzon 2007, 184.

3.4. ALTRE METAFORE DELLA CONDIZIONE UMANA:
«AN AUGUST MIDNIGHT» DI HARDY E «THE FLY» DI BRODSKIJ

La coesistenza dell'universo animale e umano è definita da elementi spazio-temporali, che rendono sempre più complessi i misteri riguardanti il significato ultimo della vita. Nei paragrafi precedenti sono state esaminate le relazioni tra il mondo dell'uomo e quello naturalistico e faunistico, rappresentato dai cervi e dalla montagna, quest'ultima un «mega-elemento» del mondo. L'analisi comparata di «Design» e di «The Butterfly» si è svolta sulla traccia del minuscolo universo degli insetti, creature all'apparenza insignificanti che, in quanto tali, suscitano una serie di dubbi e di incertezze allo sguardo osservatore dei poeti. Il mondo parallelo della farfalla e della falena è intriso, nelle due poesie, di un'atmosfera inquietante che, soprattutto nel componimento di Frost, si fa portatrice di domande di eco darwiniana riguardanti l'incontro casuale dei tre elementi naturali. Si è visto, altresì, che il poeta russo-americano è stato influenzato, fin dai primi anni dell'esilio, dalla produzione di poeti inglesi come Hardy, che si pone sicuramente alla base dell'apparato ipotestuale di alcune poesie.

Se il rapporto tra «Design» e «The Butterfly» si giustifica sul ruolo della casualità o della finalità legata all'esistenza degli insetti descritti e sulle modellizzazioni spaziali dell'interno e dell'esterno, l'esame contrastivo delle poesie «An August Midnight» (1899) di Hardy e «The Fly» (1985) di Brodskij si prospetta altrettanto interessante. Esso ripropone all'attenzione del lettore la questione del senso dell'esistenza di creature minuscole nel mondo, come messaggeri di un'altra dimensione, di fronte alla quale l'uomo si presenta come essere transitorio non meno dell'insetto. Il modello spaziale visto per i due componimenti nel paragrafo precedente mette in risalto le relazioni tra l'universo interiore ed esteriore del poeta, ovvero tra la sua stanza, il luogo della prigionia e, quindi, della soggettività, e quello dell'oggettività, rappresentato dalla natura e dalle sue leggi. La figura di Hardy costituisce un riferimento chiave per la dottrina antropologica di Brodskij e si riverbera più volte sulla descrizione dell'universo fisico, in cui ogni essere cerca di imprimere il segno della propria presenza sul mondo e sugli altri. In «An August Midnight», Hardy considera l'incontro di più insetti con il poeta, «A longlegs, a moth, and a dumbledore»²⁸. A questi si aggiunge anche «A sleepy fly, that rubs its hands» (58). Similmente al componimento di Frost, i versi di Hardy ve-

²⁸ Washington 1995, 58. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

dono come protagonisti alcune minuscole creature il cui «incontro» (al contrario di quanto avviene in «Design» di Frost) sembra essere costruito dal poeta stesso, che le vede entrare nel suo spazio interno, la sua stanza. Il breve componimento veicola fin da principio l'atmosfera di intimità in cui l'io poetico scrive, amplificata dall'attenzione per le piccole «presenze» che invadono il suo spazio domestico: «My guests besmear my new-penned line» (58). Il testo di Brodskij è invece dominato da un singolo protagonista, una mosca, che viene subito rappresentata nella sua accezione negativa, poiché simbolo di elementi legati alla morte e al senso di una fine prossima. Nei primi versi si legge:

While you were singing, fall arrived.
A splinter set the stove alight.
While you were singing, while you flew,
the cold wind blew.²⁹

Si profila una prima opposizione tra le due poesie, che vede quella di Hardy palesemente ambientata in estate, mentre «The Fly» evoca i toni della stagione autunnale e invernale. Malgrado la presenza esplicita di un mese estivo nel titolo della poesia hardiana e la scena di un'apparente vivacità che vede gli insetti invasori muoversi caoticamente nello spazio del poeta, si delinea nei versi un inquietante dubbio: le quattro creature lottano per il loro spazio, per la loro affermazione, in uno scenario dominato dalle leggi darwiniane della vita³⁰. Analogamente, ma con un tono più diretto e senza l'intrusione di altri esseri, Brodskij evidenzia l'aspetto sempre più miserevole di una mosca «decaduta», di cui scrive:

While you were singing, while you flew, the leafage
fell off.
[...] Ah, buggie, you've lost all your perkiness;
you look like some old shot-down Junkers,
like one of those scratched flicks that score
the days of yore.
[...] Those feet and wings of yours! They're so old-fashioned,
so quaint. (320-321)

La mosca, nella sua dimensione modesta e nella forma segnata dal tempo, è portatrice di un messaggio funereo, di cui diventa un simbolo inquietante attraverso la valenza marcatamente disforica dei versi successivi:

²⁹ Kjellberg 2000, 320. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

³⁰ Cfr. Marroni 1997, 177.

[...] your eyesight lessens,
[...] While you were singing, while you flew, the birds went
away. [...]
Completely gone, it seems, your precious buzzer.
[...] Your flying days are over. (322-323)

Una seconda opposizione sembra delinearasi tra i protagonisti delle due poesie, dato che la mosca descritta da Brodskij è priva di vitalità e coinvolgimento, laddove gli insetti di Hardy sono animati, come si è visto, dalla foga di colonizzare gli spazi circostanti.

Le creature su cui i due poeti si soffermano sono esseri che, nella loro apparente insignificanza, acquistano un valore notevole in quanto portatori di messaggi da una dimensione esterna, la dimensione del mistero e dell'ignoto. La portata spirituale e ultraterrena di questi insetti emerge progressivamente nella seconda strofa di «An August Midnight» e nelle strofe successive di «The Fly». Nel settimo verso del componimento hardiano il poeta, dopo aver constatato la presenza dei suoi visitatori, stabilisce con questi un rapporto simbiotico: «Thus meet we five, in this still place, / At this point of time, at this point of space» (58). Tale osservazione ci porta a citare di nuovo gli ultimi versi di «Design», in cui il poeta si chiede: «What brought the kindred spider to that height, / Then steered the white moth thither in the night?» (248). La constatazione del poeta vittoriano, che prende in causa l'intersezione spazio-temporale in cui avviene l'incontro con le quattro creature, riecheggia nelle domande di Frost, dal momento che si incontrano e scontrano lo spazio del poeta e quello degli animali, in virtù di circostanze inaspettate e misteriose. La presenza dei minuscoli insetti porta con sé una serie di dubbi e incertezze, che si incentrano sulla finalità ultima dell'evento. Allo stesso modo Brodskij, in «The Fly», stabilisce una sorta di sintonia con l'unico interlocutore del mondo entomologico e allude, riportandoci ancora una volta ai principi espressi da Frost in «Design», ad un disegno ultimo, ad una dimensione costruita sulle finalità che legano il mondo terreno con un universo sconosciuto:

Look, we are victims of a common pattern.
I am your cellmate, not your warden.
There is no pardon. (324)

I successivi toni di «The Fly» non perdono la loro portata malinconica, alimentati da lessemi che evidenziano l'atmosfera scarna e paralizzante che avvolge la dimensione poetica:

Outside, it's fall. A rotten time for bare
carnelian twigs.
[...] And yet no one cares
for either one of us. It seems what pairs us
is some paralysis – that is, your virus. (324)

Il poeta e la mosca costituiscono una coppia paralizzata dal tempo e dai suoi effetti sulla vita terrena. La mosca è il messaggero di una «maledizione», di un disegno entropico, che mira a distruggere e a paralizzare lo spazio in cui si introduce. Ma alla luce dell'intera poesia, anche gli insetti di «An August Midnight», che animano l'universo testuale con i loro movimenti rapidi e caotici, si fanno portatori di un messaggio distruttivo (e autodistruttivo): nei loro inconsueti movimenti aerei, «[...] bang at the lamp and fall supine» (58). Il movimento confuso degli insetti, che porta alla collisione fatale con gli oggetti del mondo umano, sembra consegnare al poeta un messaggio che diventa un *memento mori* esplicitato in tutta la sua chiarezza e drammaticità. L'aspetto più profondo del componimento emerge nell'ultimo verso, in cui il poeta afferma: «They know Earth-secrets that know not I» (58). Attraverso l'uso del verbo «know», l'io poetico intende entrare nel mondo degli insetti, ma è cosciente del fatto che gli insetti sono i custodi delle leggi più segrete di questo mondo, che ne includono anche la parte non percettibile³¹. Proprio nell'ultimo verso l'alleanza stabilitasi tra il poeta e gli ospiti invasori viene lesa dalla posposizione di «I» alla fine del verso, che conclude tutto il componimento. Si ha l'impressione che il soggetto sia chiamato a sorreggere tutto il peso dei dubbi e delle incertezze espressi nei versi precedenti, portavoce, pertanto, del crollo delle conoscenze sancito dalla divisione tra il poeta e gli insetti. L'uomo si ritrova solo nell'universo, circondato da creature all'apparenza vicine alla sua realtà, ma che si rivelano subito sfuggenti, come i movimenti che esse disegnano nel vuoto dello spazio. Attraverso i disegni astratti dei loro movimenti, gli insetti alludono forse a un'altra realtà, non accessibile all'essere umano.

Nel componimento di Brodskij, il poeta sembra esortare l'insetto a reagire contro gli effetti del tempo: «Don't die! Resist! Crawl! though you don't feel youthful» (324). In armonia con queste incitazioni, la voce poetica si ostina a evidenziare, similmente a quanto avviene in «An August Midnight», il carattere sintomatico e funzionale dell'incontro con la mosca, come presa di coscienza del destino che accomuna il poeta e l'insetto:

³¹ Cfr. *ivi*, 186.

«So here's two of us. [...] / Still, there's us two» (325). Il poeta russo-americano sembra cercare un'alleanza con l'insetto, per ricevere un sostegno e ipotizzare una visione più ottimista della vita. Nei versi successivi, infatti, egli continua ad esortare la mosca a non arrendersi di fronte alla minaccia della fine:

I hope you're not in pain, just lonely.
[...] Don't die as long as
the worst, the lowest
still can be felt, still makes you twitch. Ah sister! (325-326)

Malgrado le deboli iniziative del poeta, che sembra voler dimenticare momentaneamente le sofferenze dell'esistenza, i toni di morte non vengono tuttavia mai meno nel testo e si impongono fino alla fine:

[...] when you expire,
I mentally will note the dire
event, thus mimicking the loops so boldly
spun by your body
in olden times, when they appeared so witless.
Death too, you know, once it detects a witness,
less firmly puts full-stops, I bet,
than a tête-à- tête. (325)

Brodskij prende coscienza della fine vicina, evidenziando ancora una volta l'empatia per il destino della mosca, di cui ricorda i movimenti aerei vorticosi e vivaci. Tali versi suonano come annuncio all'umanità del suo destino inesorabile. Si delinea nel testo un processo simile a quello delineato nel componimento hardiano, in cui l'alleanza uomo-insetti viene meno di fronte ai misteri della vita, celati profondamente dagli insetti stessi. Verso la fine, Brodskij fa risuonare la domanda ultima sul valore dell'insetto, che rimanda chiaramente a una dimensione trascendentale.

Tale interrogativo genera un processo che documenta la dipartita dell'insetto dal mondo, lasciando solo l'io poetico, coi suoi dubbi. Il poeta evoca un mondo ultraterreno:

[...] where prayers pummel
clouds, feeble seraphs with the notion
of repetition
and rhythm – seen senseless in their upper
realms, being rooted in the utter
despair for which these cloudborne insects
possess no instincts. (327)

E si chiede:

What will it end like? In some housefly heaven?
an apiary or, say, hidden
barn, [...] (327)

Rispetto a Hardy, il riferimento ad una ipotetica dimensione ultraterrena, all'approdo in un mondo «migliore», è più esplicito, ma il senso di incertezza rimane intenso, incrementato dall'immagine collettiva di uno sciame («swarm»), che conferisce maggiore corposità al mondo dei sensi, amplifica il peso degli elementi terreni e:

[...] confirms
(thanks to this flicker, bustling, frantic)
that souls indeed possess a fabric
and matter, and a role in landscape, [...] (327)

In tale contesto, lo sciame diventa un simbolo portatore di ulteriore mistero, che cela gli elementi più segreti della vita nel suo «[...] pallid whirlwind» (328). Questa immagine sembra rendere vano ogni dubbio e risucchiare all'indietro, nei suoi vortici, in modo definitivo, i segreti del mondo. Lo sciame amplifica l'idea della divisione e della frammentazione, con il «distacco» della mosca da esso:

[...] shall I discern you in their winged
(a priori, not just Elysian)
a-swirling legion,
and you swoop down in your familiar fashion
onto my nape, as though you missed your ration
of mush that thinks itself so clever? (328)

La mosca lascia, appunto, il poeta in solitudine, volontariamente, e si unisce alla sua contemplazione dell'io poetante; l'insetto rappresenta un elemento «eletto» del suo sciame, che consegna alla riflessione del poeta gli elementi di un universo a lui sconosciuto, vedendo in lui, nel contempo, una sorta di riserva di cibo cui attingere e per alimentare le energie e le dinamiche della sua dimensione riservata. Tale processo di interconnessione, che coinvolge i due mondi, appare, tuttavia, solo un breve momento in cui la mosca «concede» al poeta un breve flash della dimensione ultramondana. Nelle strofe finali, come nel testo di Hardy, Brodskij incrementa la valenza metafisica dei suoi versi attraverso l'uso di lessemi come «skies», «star», «spheres» e «winged soul», inerenti al mondo abitato dalla mosca, in contrasto con «sloshing», «mud», «larva buried» e «manure», simboli dello spazio terreno abitato dal poeta. Hardy evidenzia la differen-

za tra la conoscenza *esoterica*, nel senso letterale del termine, degli insetti invasori e quella *essoterica*, che si riferisce allo spazio gnoseologico del poeta. Brodskij prosegue sulla scia dello scrittore vittoriano, per mezzo di due immagini opposte, derivanti dall'essenza infima del mondo comune e dalle sfere sublimi del cielo che collidono:

[...] perhaps I'll spot you flitting
through skies [...]
I, sloshing
through mud, might sigh, «A star is shooting»,
and vaguely wave to it, assuming
some zodiac mishap – whereas
there, quitting spheres,
that will be your winged soul, a-flurry
to join some dormant larva buried
here in manure, to show its nation
a transformation. (328-329)

Il poeta, impelagato nei livelli più ignobili di questo mondo, immagina di rivedere, in un futuro forse non distante, l'insetto volare nel cielo (paragonato ad una stella cadente) e poi, come altri corpi celesti (rappresentati da «spheres») cadere sul mondo, formando un corpo turbinoso, per congiungersi ad una larva incistata nel letame. La netta separazione che inizialmente isolava il poeta dal mondo misterioso della mosca si confonde, negli ultimi versi, nella contaminazione dei corpi celesti con gli elementi più miseri della terra, come il letame con la sua larva. Nel contesto di questa separazione, di una deflagrazione prodotta dallo scontro tra corpi, è legittimo proporre un'ulteriore interpretazione che, partendo dall'immagine della larva, come corpo metamorfico, vede nella collisione un ulteriore processo generatore di una salutare metamorfosi e, quindi, per richiamare un'ennesima volta i principi di Lotman, di significati. Come gli insetti hardiani impongono, nei loro movimenti caotici che li fanno collidere con gli oggetti del mondo, una loro aerea scrittura, facendosi veicoli di messaggi che non saranno decifrati, la mosca sembra confluire nella larva nascosta nel letame (da cui forse nascerà di nuovo), come conseguenza di un incontro/scontro con i corpi celesti. Il processo di trasformazione che ha portato la larva a tramutarsi in un insetto, sembra pervadere il mondo stesso dell'uomo, come suggerito dall'ultimo verso, in cui lo scenario apocalittico suggerisce all'uomo, inteso come «nation», comunità, una trasformazione.

Nell'ottica del poeta emigrato, la trasformazione si costituisce come processo chiave della sua formazione, nonché come unica soluzione per la so-

pravvivenza. La mutazione che Brodskij intende mettere in atto coinvolge in maniera esplicita i mondi da lui attraversati. Essa tende a sublimare la valenza più profonda insita nell'immagine del letame che, rimandando alla dura parentesi dell'esilio forzato in Siberia, rappresenta un momento statico e, tuttavia, essenziale nella sua formazione. Il letame, nei suoi elementi putridi e maleodoranti, si fa «nido» di un nuovo corpo che trasmette al mondo il messaggio dell'origine di un cambiamento artistico. La mosca incarna l'idea della conservazione dei rifiuti, mediante i quali inscena una trasformazione degli scarti in elementi utili alla vita umana. In questo processo di transizione, essa genera, insieme agli escrementi, i presupposti per una nuova vitalità artistica e ideologica, in quanto si fa strumento di rielaborazione e di «restituzione» di componenti biologici, attraverso i quali rigenera il mondo. L'insetto è il motore che si avvale della staticità degli escrementi per conferire movimento e dinamicità alla vita e permettere, pertanto, il passaggio ad una dimensione nuova e appagante dal punto di vista della scrittura e della poesia. Del resto, ogni essere vivente è il frutto del miscuglio di materiali conservati in natura, e si rigenera con la morte di altri esseri.

IV.

BRODSKIJ E LA RUSSIA

4.1. I RAPPORTI CON L'ACMEISMO: BRODSKIJ E ANNA ACHMATOVA

Si è più volte parlato in queste pagine di echi e palinsesti con altri scrittori e poeti della cultura anglo-americana, ma non bisogna trascurare i lunghi anni che Brodskij visse nel suo paese prima dell'emigrazione, durante i quali ebbe contatti con personalità influenti della letteratura russa. Anna Achmatova (1889-1966) e Marina Cvetaeva (1892-1941) sono le massime poetesse che Brodskij frequentò personalmente e dalle quali ricevette significativi influssi. Come scrive Torlone, Achmatova, Mandel'stam e Cvetaeva erano «[...] his own 'beloved Greeks'. They were his 'best audience' that he was eager to impress. Brodsky's persistent pursuit of classical themes reflects his desire to 'inhabit' literature that came before him in a way that connects the past and the present»¹. Brodskij si recava spesso nella *dača* di Achmatova a Komarovo che, nel 1962, fu anche visitata da Frost, a riprova dello stretto legame che il poeta americano ebbe con la cultura russa. Gli incontri tra Brodskij e Achmatova dovettero essere molto produttivi per l'immaginazione poetica dell'autore emigrato, che assorbì la tendenza della collega ad armonizzare gli elementi malinconici e gioiosi della vita e a trasformare il passato in realtà.

La «Regina della Neva», come era chiamata nel circolo dei poeti acmeisti, dovette condividere con Brodskij le difficoltà dovute al suo atteggiamento non conformista e borghese, tanto che le sue poesie furono censurate e il regime la espulse dall'Unione degli scrittori. Come Brodskij, Achmatova subì le pesanti conseguenze del regime, ma non smise mai di scrivere poesia e di riferirsi al tragico mondo che la circondava. Il maggiore aspetto che accomuna i due poeti è, dunque, il problematico rapporto con le istituzioni statali che, come si è più volte accennato, Brodskij denuncia in modo più o meno esplicito soprattutto nei suoi saggi, come

¹ Torlone 2003, 96.

«In a Room and a Half», «The Condition We Call Exile» e «Less than One». Achmatova esprime la sua disapprovazione nei versi di *Requiem* (1935-1940). In «In a Room and a Half» sono pesanti le parole del poeta che, parlando dei suoi genitori, scrive:

With the benefit of the same hindsight, I would add: of their freedom, for they were born and grew up free, before what the witless scum call the Revolution, but what for them, as for generations of others, meant slavery.²

Dal suo canto, addolorata per l'arresto del figlio, Achmatova parla delle lunghe attese insieme ai parenti dei detenuti davanti alla prigione di Leningrado in *Dedication* (1940), inclusa nella raccolta *Requiem*:

The mountains bow before this anguish,
The great river does not flow.
In mortal sadness the convicts languish;
The bolts stay frozen. There's someone who
Still feels the sunset's glow,
Someone who can still distinguish
Day from night, for whom the fresh
Wind blows. But we don't know it, we're obsessive,
We only hear the tramp of boots, abrasive
Keys scraping against our flesh.³

La poetessa è nota per l'uso particolare delle parole, che non devono essere vuote o sterili, ma dotate di autonomia espressiva e comunicativa, in quanto frutto di una «sofferta trasformazione dei pensieri in parole»⁴. Nei versi appena citati ogni parola porta con sé il peso del dramma vissuto dalla poetessa e gli elementi della natura, come i monti e il fiume, fanno da sfondo alla realtà «ferrea» e austera del carcere. I chiavistelli e i prigionieri opprimono un mondo che il vento e il sole non riescono a penetrare, in cui ciò che si sente sono solo i rumori delle chiavi che aprono e serrano porte e i passi dei soldati. Si delinea l'opposizione tra mondo della natura e mondo militare, che allude al contrasto tra pace e guerra, in piena rivoluzione. Che ne sarà dei detenuti, e del giovane figlio della poetessa? Nel componimento i riferimenti alla natura sono frequenti, e hanno la funzione di rendere più cupo il mondo circostante, dominato dalla morte e dalla disperazione. La stessa schiavitù che Brodskij cita nel suo saggio è qui descritta con l'uso di parole che esprimono i conflitti interiori dell'ani-

² Brodsky 1986, 459-460.

³ Thomas - Duffy 2009, 88.

⁴ Pessina Longo 1992, 74.

mo. I verbi di percezione come *feels*, *know* e *hear* annullano, invece che rendere più percepibile, la dimensione spazio-temporale della poetessa, in cui, similmente a quello che avviene nelle poesie di Brodskij, viene meno la distinzione tra il passato e il presente, il dentro e il fuori, a causa delle forze oppressive che affievoliscono ogni sensazione umana.

4.2. BRODSKIJ E OSIP MANDEL'STAM

Si è accennato in precedenza, parlando della poesia «The Butterfly», ai riferimenti a Mandel'stam presenti nella poesia di Brodskij. Nato da una famiglia ebrea a Varsavia, Mandel'stam, insieme ad Achmatova, fu uno dei più grandi esponenti dell'acmeismo e, similmente a lei e a Brodskij, fu anch'egli vittima del regime sovietico. Tuttavia, diversamente da Brodskij, che con l'emigrazione in America sviluppò la sua poetica in chiave multiculturale, Mandel'stam morì in occasione delle grandi purghe staliniane, pagando direttamente con la propria vita le conseguenze dei suoi atteggiamenti antisovietici⁵. La critica ha messo in evidenza alcune affinità che lo legano a Brodskij e che riguardano il tempo e il senso della morte⁶. Tali affinità possono sembrare comuni e ripetitive, data la frequenza di riferimenti a domande cruciali sulla vita e sul tempo nella poesia in generale. Se si considerano le drammatiche vicissitudini che i due poeti dovettero affrontare, il tempo e la morte non possono non essere tematiche portanti nella loro poetica, e vengono affrontati con la forza dello sguardo di chi è abituato a patire pene aspre. Alcuni critici, come Burnett, vedono, tuttavia, una differenza tra il concetto di tempo di Brodskij e di Mandel'stam. Quest'ultimo usa la parola poetica per comunicare non solo coi suoi contemporanei ma anche coi posteri, conferendole il «dono» della resurrezione del passato e il potere della *recollection*, nel senso wordsworthiano del termine. Brodskij, invece, negherebbe alla parola e, quindi, alla poesia, la capacità di far risorgere il passato e farlo rivivere nel presente, troncando in maniera netta qualsiasi esperienza di comunione tra l'ora e l'allora⁷.

La conseguenza di questa tendenza sarebbe il senso di solitudine spesso veicolato nei suoi componimenti. Tuttavia, le argomentazioni che sono state addotte finora in questo studio smentiscono questa differenza nel

⁵ Cfr. Strada 1976, 192.

⁶ Cfr. Burnett 1990, 13.

⁷ Cfr. *ivi*, 15.

concetto del tempo dei due poeti. Come si è visto più volte, Brodskij usa una serie di simboli e di tematiche attraverso i quali cerca di abbracciare, seppure spesso con fatica e angoscia, le esperienze vissute in patria e il destino che lo porta nel nuovo mondo. Per questo motivo non è possibile parlare, in molta parte della poetica brodskijana, di una netta separazione tra passato, presente e futuro, perché l'intera produzione del poeta mira a scorgere un senso di continuità tra l'esperienza passata e quella del presente e del futuro.

Di Mandel'stam è nota la collezione di poesie *Kamen'* (*Pietra*, 1913), il cui titolo simboleggia, come nella poesia di Achmatova, la solidità e la forza espressiva della parola che, come una pietra, perpetua nel tempo la sua quintessenza semantica, con cui il poeta si sperimenta continuamente. Come la farfalla descritta dall'omonimo componimento di Brodskij, la parola, in Mandel'stam, è soggetta a molteplici cambiamenti semantici e, pertanto, attraversa un processo di «metempsicosi» nel tempo. E come una crisalide cangiante, essa cambia continuamente sfumature e significati per «fare esperienza» di nuove connotazioni. Similmente a Brodskij, che con l'immagine mutevole dell'insetto evoca la resurrezione di nuovi significati alla luce del tempo che scorre, Mandel'stam offre alla parola un nuovo «corpo», una nuova «maschera», che nasconde e difende il suo significato ultimo, e lo custodisce nel tempo.

Le associazioni tematiche individuate nella poesia «The Butterfly» assumono ulteriori elementi di coesione se si prendono in considerazione altri motivi fin qui poco analizzati dalla critica, come il cibo. In virtù delle sue funzioni nutritive che servono il processo di trasformazione e maturazione degli organismi, esso rappresenta, appunto, la fonte che conferisce, in senso poetico, nuove sembianze e significati alla parola. Come si è visto, in «Just for Joy, Take from My Palms», si fa esplicito riferimento al miele, cibo dolce e prelibato. La stessa Cvetaeva, di cui si discuteranno le affinità con Brodskij, è nota per la presenza, in certe sue poesie, di motivi che rimandano alla sfera alimentare. Le privazioni patite da Mandel'stam nei campi forzati e le dure punizioni inflitte dal regime a Cvetaeva, che costarono loro lunghi periodi di fame e miseria, costituiscono gli eventi biografici che si manifestano, nelle rispettive poesie, sotto forma di elementi nutritivi. Essi sono poeti che «[...] crave both physical food and poetic generativity»⁸. Nel componimento di Mandel'stam ritorna spesso il motivo della morte; essa viene introdotta dapprima ricorrendo ad un'immagine dantesca, con i colori oscuri

⁸ Chester 1997, 147.

di una «[...] thick forest of life [...]»⁹, la quale accresce l'angoscia umana in quanto, in tale scenario, «fear cannot be overcome» (85). L'unica luce di speranza che emerge in questo contesto minaccioso e che ricorda le persecuzioni del regime, è rappresentata dall'azione vitale delle api, il cui cibo è rappresentato da «[...] honeysuckle, mint» (85). Nella poesia appare, però, evidente che l'autore si riferisce ad api morte, come si evince dai seguenti versi: «[...] like small bees / That die when they live the hive» (85) e «[...] dead bees [...]» (85). Pur non essendo vive, le api lasciano sulla terra il frutto del loro prezioso operato, dato che esse «[...] changed honey into sun» (85).

Alla luce di questi elementi, non è difficile scorgere nel componimento il contrasto generato dal ciclo vita/morte, in cui quest'ultima, nella sua inquietante apparizione, è paradossalmente travolta dalla forza delle api, che perpetuano la vita con il miele da esse prodotto. Il miele, come elemento nutritivo, alimenta il potere immortale della scrittura e della poesia, e riscrive le lunghe pagine della drammatica storia del poeta. Trasformando il miele in sole, le api costituiscono il motore che riscatta una realtà oppressa e dominata dalle tracotanze di un regime dittatoriale, che tuttavia non riesce ad occultare la luce emanata dalla poesia. Ogni parola (come la morte, rappresentata da «dead» e «die») porta con sé un ventaglio di soluzioni semantiche, in virtù delle quali acquista una forza generativa che, a partire dallo scenario di minaccia e terrore, restituisce al testo una densa vitalità, come è densa e ricca la taiga, in cui vivono le api stesse: «Their habitat is the dense Taiga woods».

Anche Brodskij, come è noto, popola i suoi versi di timori e minacce, e la critica riconosce in questi elementi l'impronta di Mandel'stam. Burnett afferma che «it is this perception, almost of terror (certainly of awe and intensity) at the imminent coming into being of the image-object, a truly dynamic *experience of threat or menace*, that Brodsky appears to have inherited directly from his precursor»¹⁰. Peraltro il poeta russo-americano sembra, analogamente al suo predecessore, incanalare i toni di disperazione e di angoscia, che pure si stagliano forti nelle sue poesie, verso una prospettiva di vitalità e speranza, e sembra farlo con maggiore vivacità e dinamismo col passare degli anni. Motivi afferenti alla sfera «culinaria» sono presenti anche in certi suoi scritti, confermando la tendenza di gran parte degli artisti russi a ricorrere ad elementi dal valore simbolicamente

⁹ McClelland 1987, 85. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

¹⁰ Burnett 1990, 16.

nutritivo per alimentare la forza della scrittura. Nella raccolta *Poesie di Natale* è incluso un componimento dal titolo che ripete il verso iniziale, «Zameršij kisel'nyj bereg» («Riva ghiacciata di puro miele», 1985), lad-dove «kisel'nyj» ha il significato di «gelatinoso», e richiama la percezione tattile di un elemento appiccicoso e ungente. Il miele si armonizza nel contesto vivace descritto dal poeta, in cui si ode il gran baccano della notte di natale, accompagnato dall'azione vorticoso della neve che scende:

Angely vdaleke
galdjat [...]
Snežnoe tolkovišče
za oknom razražetsja iskrennim «aj-ljuli»:
belizna razmnožaetsja.

(Gran baccano di angeli da lontano [...]
Il frastuono di neve
di là dalla finestra prorompe in uno schietto ritornello:
si triplica il bianco sfarfallio.)¹¹

Ad amplificare le sfumature di dolce nutrimento e vitalità, concorre, oltre al miele, anche il latte: «Prjačuščij v moloke / otraženija gorod» («Città che cela in un fiume / di latte i suoi riflessi», 68-69). Il latte e il miele costituiscono le coordinate nutritive entro le quali si svolge l'istante di vita descritto nei versi del breve componimento, e che spronano il poeta ad una riflessione sul miracolo della natività, come fonte di un'eterna rinascita suggerita anche dall'arte e dalla poesia. Anche in «Just for Joy, Take from My Palms» Mandel'stam usa alcuni lessemi che veicolano rumore e immagini correlate ai suoni della collettività, come «buzz» (85) riferito alle api, «thick forest» (85) e «thickets» (85), ma Brodskij sembra amplificare questo senso di compagnia, luminosità e fragore, attraverso oggetti, come «kuranty», «orologio a carillon», «abažurom», «abat-jour», «zvezda», «stella», «pianino», «pianoforte» (68-69). Già nelle poesie sui giardini, come si è visto, Brodskij arricchisce i versi di immagini che accrescono l'atmosfera solenne e dinamica del *background*, ma tali toni esuberanti acquistano maggiore vitalità e concretezza in alcuni componimenti di Natale. Detto ciò, non bisogna pensare ad una contraddizione nella poetica brodskijana, che cancellerebbe o negherebbe l'approccio malinconico e solitario, finora discusso, del poeta; qui si intende semplicemente portare alla luce certi aspetti che costituiscono il complesso sfondo del suo mondo, in cui pro-

¹¹ Raffetto 2004, 68-69. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della traduzione e della pagina tra parentesi.

prio certi elementi bizzarri e contraddittori concorrono a rappresentare il correlativo oggettivo di Brodskij.

Un anno prima della morte, nel 1995, il poeta scrisse «Cabbage and Carrot», il cui titolo esplicita un riferimento ad elementi che non si discostano dalla tematica culinaria presa in esame poc'anzi. Nelle due precedenti poesie di Mandel'stam e Brodskij si è visto che gli elementi afferenti al cibo, come il miele e il latte, assumono un significato particolare, addirittura metafisico, che si presenta all'orizzonte di uno scenario poco incoraggiante, oppresso dalle ingiustizie del regime, nonché dalle rivoluzioni che assediavano il paese. In «Cabbage and Carrot», i due ortaggi che danno il nome al componimento sono personificati, e intraprendono un dialogo che li pone a confronto. Formato da sei distici, di cui il primo presenta una rima anomala, il componimento introduce già nei primi versi l'incontro tra i due alimenti-personaggi:

One afternoon Cabbage visited Carrot
and found Carrot wearing something transparent.
«Oh, that looks like quite fancy, that looks like fun.
But where are you off to in this cellophane?».¹²

Si coglie subito il tono fiabesco della poesia, in cui la carota indossa un cellofan, ed è quindi pronta per essere venduta e mangiata. La carota risponde infatti: «I've been invited tonight by the Knife» (495), alludendo alla sua prossima fine. Il cavolo reagisce, in modo disgustato: «Big deal! / Who cares for that cheap imitation of steel?» (495). Il cavolo paragona il coltello ad un pezzo di acciaio, e lo giudica alla stregua di uno strumento di tortura. Nell'allegro incontro tra i due alimenti animati, si scorgono i segni di una minaccia esterna, una minaccia che incombe sul mondo naturale e incontaminato da essi rappresentato. Di fronte alla risposta della carota, il cavolo reagisce non solo con disprezzo, ma riferisce alla carota il luogo in cui verrà inghiottito come pasto: «I'm going out tonight, too, without you. / Two Spoons have invited myself for a stew» (495). La chiusura del componimento sancisce le due diverse modalità di inghiottimento del cavolo e della carota, ma sottolinea in ogni caso il destino comune dei due alimenti-personaggi. Descrivendo un incontro apparentemente allegro e spensierato, come in una favola per bambini, Brodskij evidenzia gli strumenti del supplizio rappresentati dal coltello e dalla stufa, alla quale il poeta fa appunto riferimento con «stew». Da una prospettiva freudiana, mi

¹² Kjellberg 2000, 495. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

sembra lecito associare ai due ortaggi connotazioni sessuali, in cui il simbolo fallico della carota si contrappone alla struttura vagamente vaginale del cavolo. Inoltre, la carota sarà «sacrificata» con il coltello, strumento dai connotati fallici, mentre il cavolo verrà dato in pasto ai due cucchiari, le cui forme richiamano l'organo sessuale femminile. Sulla base di questi elementi simbolici, si struttura la complessa trama dalle coloriture fiabesche, in quanto l'incontro innocente di due alimenti personificati cela, come spesso accade nelle fiabe, significati inquietanti, come la morte, venati di un erotismo che funge da tema complice per la riuscita della «cattura» della vittima. Sembra quasi che la potenziale attrazione sessuale tra i due protagonisti della poesia sia un mezzo introdotto dal poeta per mostrare quanto le vittime possano essere facilmente adescate. Non si intende qui richiamare la sterminata letteratura sui molteplici significati della fiaba, ma è ovvio che la vicenda dei due ortaggi può essere inquadrata e classificata entro le teorie di Propp. Analizzando il significato del cibo e delle bevande, come decotti e pozioni, nella letteratura fiabesca e nelle antiche mitologie orientali, egli evidenzia l'importanza delle pietanze e dei simboli culinari come oggetti indispensabili per il viaggio dei defunti verso la resurrezione¹³. Il cibo rappresenta un elemento importante per la vita della popolazione in tempi di miseria e di lunghe carestie.

Nel caso di Brodskij, la descrizione del cavolo e della carota assume un plusvalore di senso alla luce delle persecuzioni inflitte dal regime comunista agli artisti dissidenti, richiamando i motivi più sinistri che accompagnano la poetica dell'autore russo-americano. Il cibo, rappresentato dalla genuinità dei due ortaggi, alimenta la forza e le speranze dei condannati e dei perseguitati, che trovano in esso l'ausilio per portare avanti le loro lotte e contrastare le ingiustizie. Ma il sesso e la morte sono le coordinate finali entro le quali si svolge la vicenda rappresentata in «Cabbage and Carrot»: il primo rappresenta la trappola che attira la vittima da sacrificare. Il cavolo e la carota si incontrano presumibilmente nel momento del loro smercio e sono attratti da sensazioni reciproche che li spronerebbero ad un rapporto più intimo. La loro mancata unione porta entrambi allo stesso destino, che li vede vittime sacrificate in nome della fedeltà ad un regime soffocante, il cui fine è «purificare» chi non si adegua. Tornando a Propp, ricordiamo che, analizzando i riti e i sacrifici umani di alcune popolazioni dell'Oceania, lo studioso sottolineava la «[...] forza purificatrice e ringiovanitrice del fuoco [...]»¹⁴. Il fuoco, dunque, che verrà usato per

¹³ Cfr. Propp 2003, 187-188.

¹⁴ *Ivi*, 221.

cuocere i due protagonisti del componimento, è uno strumento di iniziazione, grazie al quale verrà portato a termine lo scopo del sacrificio, ovvero la purificazione. Questo percorso interpretativo non giustifica né assolve i provvedimenti presi dal governo sovietico, ma mette pur sempre in luce le finalità perverse della purificazione, basate su una forzata conversione.

4.3. BRODSKIJ E «TRISTIA» DI MANDEL'STAM

L'influenza che alcuni poeti russi esercitarono su Brodskij è evidente nell'interesse che quest'ultimo mostrò per le loro opere, non solo attraverso la lettura personale e l'analisi critica, ma anche con la traduzione di alcuni loro componimenti in inglese. Come abile traduttore e autotraduttore, il poeta russo-americano pubblicò, nella sua raccolta di poesie, la lirica «Tristia», noto componimento di Mandel'stam scritto nel 1918 (altri versi del quale furono scritti nel 1920), che dà anche il titolo ad una lunga raccolta di poesie (1922). La ragione per la traduzione di questa poesia appare subito evidente dal primo verso, che introduce il tema del viaggio e della separazione dalla propria dimora, intesa come patria. La prima stanza ha inizio con la dichiarazione del poeta che dice: «Ja izučil nauku rastavanja», che Brodskij traduce come «I've mastered the great craft of separation»¹⁵.

Malgrado l'ostentata sicurezza del poeta di gestire le emozioni e le incertezze dovute alla separazione, il componimento è modulato sull'intenso pianto di alcune donne, che si mescola con «[...] the Muses's song» (499), richiamando l'omonima elegia di Ovidio e, dunque, i motivi classici che spesso caratterizzano la poetica brodskijana. Nella seconda stanza il dolore, l'incertezza e la paura accompagnano le conseguenze che si prospettano alla vigilia di un viaggio verso l'ignoto:

Kto možet znat' pri slove – rastavane,
Kakaja nam razluka predstoit,
Čto nam sulit petušie vosklicanie, [...] (40)

¹⁵ McClelland 1987, 40. Le successive citazioni dalla poesia in russo faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi. L'edizione qui proposta presenta diverse forme arcaiche, pertanto la traslitterazione è stata eseguita tenendo in considerazione la forma moderna dei vocaboli. Kjellberg 2000, 499. Le successive citazioni dalla poesia in inglese faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

ovvero:

Who is to tell when hearing «separation»
what kind of parting this may resonate,
foreshadowed by a rooster's exclamation [...] (499)

L'ardere del fuoco si ripropone come un possibile segno di iniziazione ad una nuova vita, simboleggiata dalle prime luci dell'alba di un nuovo giorno: «[...] ogon' v Akropole gorit, / I na zare kakoj-to novoj žizni» (40), «candles twist the temple's colonnade; / why at the dawn of some new life, new era» (499). Nella traduzione di questi ultimi versi, il poeta propone un approccio più libero e comunicativo (per rifarci a Newmark) e rende il fuoco, «ogon'», del testo di partenza con la scelta di un elemento lessicale più delicato come «candles», che servono da cornice «luminosa» per il colonnato del tempio. Attraverso la domanda che il poeta si pone nella seconda stanza, si percepisce una graduale inversione di tono e di umore (già preannunciata dal canto del gallo all'alba di un nuovo giorno) che amplifica il senso di mistero, ma anche di una «benefica» curiosità per la vita che sarà la conseguenza dell'emigrazione. La scelta di tradurre «fuoco» con «candles» sembra obbedire a questo tono di ottimismo. Le candele rappresentano un'immagine metonimica che bilancia la violenza distruttiva veicolata dal fuoco, e rendono gradevole l'atmosfera di commiato dal luogo natio. Il cambio di prospettiva è confermato dalla nostalgia espressa dal poeta per le azioni e i gesti quotidiani descritti nella terza strofa:

I ja ljublju obyknovenie prjaži,
Snuēt čelnok, vereteno žužžit. [...]
Vsě bylo vstar', vsě povtoritsja snova,
I sladok nam liš' uznavanija mig. (40)

Il testo inglese di Brodskij si presenta così:

And I adore the worsted yarn's behavior:
the shuttle bustles and the spindle hums; [...]
What happened once, becomes a worn-out matrix.
Yet, recognition is intensely sweet! (499)

Come si vede, Brodskij si fa portavoce, con la traduzione, del pensiero di Mandel'stam e sembra dividerlo. Egli riproduce lo schema di rime alternate del testo di partenza e si vale, allo stesso tempo, degli strumenti lessicali della lingua di arrivo adatti a rendere il valore intrinseco e profondo della parola originale. Nel suo peregrinare l'io poetico, che ingloba la figura di Mandel'stam e con essa, per un effetto di «eco» generato dalla

traduzione, anche quella di Brodskij, apprezza l'aspetto più banale, ma allo stesso tempo più intimo delle cose e riesce a trovare, nel ciclo ripetitivo degli eventi, l'atteggiamento adatto per conferire loro un senso nuovo. Pur riconoscendo la legge ripetitiva dei «ricorsi storici», il poeta scorge in essi l'originalità delle sensazioni che questi sono sempre in grado di veicolare, e che lo aiutano a vedere nella diversità dei luoghi di emigrazione l'energia e la freschezza dell'umano sentire. Brodskij sembra usare nella traduzione degli ultimi due versi una prospettiva più personale. Egli rende l'azione del reiterarsi con «worn-out matrix», evidenziando l'aspetto «consunto» con cui si ripresentano gli eventi, ma smentisce questa sua visione confessando la dolcezza della «recognition».

La «ricognizione», come elemento atto a raccogliere le sensazioni nuove e meno percepibili, non è sufficiente a prospettare una visione chiara del futuro. Ciò è dimostrato dalla strofa finale, in cui l'immagine della ragazza che osserva la figura sul piatto d'argilla rappresenta il mistero del nostro destino. Ad avvalorare questa visione è il verso che accenna ad Erebo: «Ne nam gadat' o grečeskom Èrebe» (40), ovvero: «To ponder Erebus, that's not for our acumen» (500). Divinità mitologica dell'oscurità e dell'oltretomba, Erebo simboleggia il futuro misterioso e l'impossibilità da parte dell'uomo di predire gli eventi ad esso collegati. Mandel'stam propone solo un'umile ipotesi sul destino dell'uomo, e lo fa nei due versi conclusivi: «Nam tol'ko v bitvach vypadaet žrebij, / A im dano gadaja umeret'» (40), che Brodskij traduce letteralmente come segue: «Our lot is drawn only in war; to women / it's given to meet death while they divine» (500). Il destino degli uomini è ignoto a tutti ma, sulla fine dell'esistenza, il poeta sembra essersi convinto del fatto che l'uomo e la donna hanno due destini diversi. Il primo è destinato a morire in eventi drammatici e circostanze violente, per le quali è chiamato a combattere. Alla seconda sembra essere, invece, riservata una fine che la riporta ai tempi arcaici delle sibille e di quelle donne che, rimaste vedove bianche, attendono la morte ricorrendo ai prodigi di riti ed elementi soprannaturali. La sete di conoscenza e di avvenimenti nuovi che colmano la circolarità della vita viene in qualche modo soffocata dall'oscurità delle battaglie, che segnano la fine dell'esistenza e interrompono il lungo viaggio verso possibili nuove conoscenze.

4.4. BRODSKIJ E MARINA CVETAEVA

Brodskij visse un periodo della sua vita non più duro di quello che tanti suoi predecessori dovettero affrontare. Il dramma fondamentale che affrontò fu costituito dalla seconda guerra mondiale e, successivamente, dalla guerra fredda, a causa della quale furono attuate misure assai rigide contro gli avversari del regime. La testimonianza di Mandel'stam è molto significativa ed è paragonabile, in termini di drammaticità degli eventi vissuti, a quella di Cvetaeva (1892-1941). Contemporanea di Mandel'stam, la poetessa russa condivise con Brodskij l'emigrazione forzata in diversi luoghi dell'Europa. Diversamente da questo, però, e dallo stesso Nabokov, che sostarono nel vecchio continente per poi completare il proprio percorso negli U.S.A., fu costretta a ritornare a Mosca, dopo aver vissuto in condizioni di estrema povertà a Parigi, Berlino e Praga. Fu proprio al ritorno nella sua terra natia che perse i propri congiunti e morì suicida, fortemente avversata dal regime per via di alcune opere scritte negli anni venti, che sostenevano la lotta anticomunista dell'Armata Bianca. Espressioni del simbolismo russo più paradigmatico, i versi di Cvetaeva si caratterizzano per la particolare veemenza con cui, in maniera più o meno esplicita, trasmettono le passioni e le angosce interiori. Contrariamente a Brodskij e a Nabokov, che scoprono nell'emigrazione un percorso salvifico, durante il quale stabilirono amicizie profonde che li rilanciarono come artisti di fama internazionale, la poetessa russa fu perseguitata in tutti i luoghi in cui visse. Era considerata non abbastanza antisovietica da diversi membri della comunità russa all'estero e visse il dramma, in patria, di essere madre e moglie di condannati politici; era, insomma, sfuggita da tutti. Brodskij include, nella sua celebre raccolta di poesie, *Collected Poems in English*, la traduzione di una poesia scritta da Cvetaeva nel 1916 in cui, a dispetto della giovane età, mostra piena coscienza della sorte che la attende. In una delle tante lettere scritte dalla Francia, nel 1933, all'amica boema Anna Tesková, Cvetaeva si esprime così a proposito delle condizioni di vita sue e dei suoi figli:

A casa nulla di buono. [...] Mur ha il fegato in disordine, sta a dieta, è dimagrito molto [...]. Alja continua a dimagrire, è pelle e ossa, svogliata, ha una fortissima anemia. [...] adesso (pare) farà l'assistente dell'assistente di un dentista – perché *non abbiamo di che vivere*. [...] A casa sporczia e freddo (il carbone e l'assenza del carbone). Anche a Všernoj era sporco, però avevamo una stufa grande e comoda, si vedeva il bosco dalle finestre, c'era l'*intimità della miseria* e il conforto spirituale della *vera* natura.¹⁶

¹⁶ Vitale 1989, 97.

I resoconti più impressionanti della vita della poetessa sono presenti nei suoi diari scritti in Russia prima dell'emigrazione, quando rimase bloccata a Mosca dalla guerra civile senza poter raggiungere il marito in Crimea, in cui era andato a combattere i bolscevichi. In una delle sue memorie si legge: «Scrivo nella mia soffitta [...]. Vivo con Alja e Irina [...]. Niente farina, niente pane [...]. Vivo dei pasti gratuiti (dei bambini)»¹⁷. In questo scenario di miseria e sacrifici, la poetessa riesce comunque a trovare una propria patria in Boemia, che descrive, in un'altra lettera del 1938 dalla Francia e mandata all'amica Tesková, «[...] *come un libero spirito sul quale i corpi non hanno alcun potere*. E personalmente sento la Boemia come la *mia* terra, il mio paese *natale*, delle cui azioni – tutte – rispondo, che sottoscrivo in anticipo»¹⁸. Queste parole sembrano essere «sbocciate» in ritardo dai versi di un componimento scritto nei suoi primi anni da poetessa, nel 1916, e che Brodskij tradusse e pubblicò nella sua raccolta. Nel primo verso si legge: «I will win you away from every earth, from every sky»¹⁹. Emerge subito l'uso di due elementi naturali che rendono il mondo un luogo «uguale» ovunque ci si trovi a vivere, un luogo universale, in cui Cvetaeva, attraverso Brodskij, si riconosce figlia dei boschi, simboli delle vaste selve dell'Europa Centrale: «For the woods are my place of birth, and the place to die, / For while standing on earth I touch it with but one foot» (497).

Nei versi in cui la poetessa si eleva al rango di una sorta di salvatrice, si percepisce un rapporto di proporzione inverso tra l'io poetico e il mondo; l'io, toccando la terra con un solo piede, sembra assumere dimensioni giganti rispetto alla terra e, come in un sogno, si vede nella sua maestà davanti a sé. Nella poesia del 1916, in età ancora giovane, la poetessa si illude di poter vedere dall'alto e «dominare» il mondo, sognando l'annullamento delle differenze tra un luogo e un altro. Nella lettera del 1938 sembra essere, invece, più realista e aver «incanalato» le sue energie, in quanto ritrova la sua unica vera patria in un luogo ben preciso. La seconda strofa della poesia passa dalla dimensione spaziale della terra e del cielo a quella temporale: «I will win you from every time and from every night» (497). L'io poetico intensifica il suo potere salvifico non solo negli spazi vissuti, quasi a predire i futuri luoghi di permanenza della poetessa, ma anche nel tempo, riscattando l'oggetto dei suoi versi, probabilmente il marito, dalla

¹⁷ Vitale 1980, 127.

¹⁸ Vitale 1989, 319.

¹⁹ Kjellberg 2000, 497. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

«notte» degli orrori, dai tempi di guerra che ne opprimono l'esistenza. In un'età ancora giovanile, Cvetaeva, nonostante le difficoltà economiche, non perde la forza di sognare e di vivere. Del resto, la scrittura ha sempre rappresentato per lei l'unica dimensione possibile di vita serena, tanto che, in una lettera del 1934, si legge: «Ho un terribile desiderio di scrivere. Poesie. E in genere – di scrivere»²⁰. Successivamente il riferimento alla guerra è chiaro, dato che i versi della parte centrale specificano gli elementi bellici dai quali si vuole strappare la sofferenza dell'interlocutore della poesia: «From all banners that throb and shine, from all swords held tight» (497). Il linguaggio si fa più concreto e chiaro e si vale di un lessico aspro, che riproduce le azioni ardue conseguenti ad una guerra, come «throb» e «tight». La strofa che segue comincia con le stesse parole dei versi che aprono le strofe precedenti: «I will win you from all my rivals, and from the one» (497). L'allusione alla guerra è di nuovo esplicita: la poetessa si ripromette di salvare il suo congiunto dai suoi rivali, da uno in particolare, rappresentato dall'esercito avversario.

La percezione di una vittoria sul mondo e sulle sue insidie, nonché la sensazione di avere una patria in cui vivere serenamente, emerge con l'allusione al personaggio biblico di Giacobbe che, nella tradizione biblica, vede in sogno Dio rinnovargli la promessa, già fatta ad Abramo, di dare a lui e ai suoi discendenti la terra su cui era coricato: «And in the final struggle I'll take you – don't make a sound! – / From him by whom Jacob stood on the darkened ground» (497). Brodskij «accoglie» nella sua traduzione il messaggio della poetessa in procinto di emigrare che, come il popolo d'Israele, è alla ricerca di una terra promessa. Ed il desiderio di proiettarsi verso un luogo sicuro si manifesta nella chiusa del componimento, in cui le ali dell'interlocutore poetico sono pronte a spiegarsi verso l'etere, trascendendo la dimensione terrena del mondo: «Both your wings, as they yearn for the ether, become unfurled, / For the world's your cradle, and your grave's the world» (497). Il mondo della guerra e degli odi è dapprima configurato come culla, il luogo dal quale proveniamo, ma diventa anche il simbolo della morte, della fine. Il verso conclusivo chiude il percorso circolare rappresentato dalla poesia, in quanto il ciclo vita/morte compariva anche nei versi iniziali. Come nel precedente componimento di Mandel'stam, la vita disegna un tragitto circolare, ed è caratterizzata da ricorsi che, tuttavia, non impediscono originalità e nuove sfumature. La struttura a circonferenza della vita è seguita, nella poesia di Cvetaeva, dal desiderio di giungere ad una dimensione eterea. Una dimensione che, nel-

²⁰ Vitale 1989, 209.

la poetica brodskijana, raffigura la terra d'emigrazione, nei confronti della quale il soggetto accetta di non proseguire il percorso del ritorno, ma di voler partire per la tangente.

4.5. IL TEMA PATRIOTTICO TRA RUSSIA E INGHILTERRA

Un altro elemento accomuna il poeta russo-americano con Cvetaeva. Tale considerazione emerge se si legge un componimento inviato dalla poetessa a Mandel'stam nel 1916 e tradotto da Brodskij, «Seeing off the Beloved Ones, I». Prima di analizzarlo, mi sembra necessario esprimere alcune considerazioni sul valore simbolico della data di composizione del componimento stesso. Sia «Tristia» che «I Will Win You away from Every Earth, from Every Sky» sono stati scritti nel 1916, e questa data assume un significato particolare nella produzione dei tre poeti. Nelle prime pagine del presente saggio si è detto che molta parte della formazione letteraria di Brodskij si deve alle sue letture dei poeti inglesi, tra i quali Auden, di cui lesse e analizzò «In Memory of W.B. Yeats». Il poeta irlandese ricordato nella poesia di Auden visse in un periodo socialmente e politicamente molto intenso per il suo paese, reso inquieto dalle ribellioni degli estremisti del Sinn Féin. In «Easter 1916», Yeats parla della *Easter Rising*, una rivolta scoppiata a Dublino il lunedì di Pasqua del 1916, che culminò con l'assedio dell'ufficio postale pubblico da parte di un gruppo di estremisti, appunto il Sinn Féin, che dichiarò l'Irlanda una repubblica indipendente. La rivolta, tuttavia, fallì e il governo britannico fece giustiziare quindici delle persone che avevano preso parte alla ribellione. Yeats conosceva parecchie di queste persone, e scrisse la poesia come tributo al loro sacrificio per la causa irlandese.

Il poeta, però, scrisse «Easter 1916» non solo per ricordare le vittime della tragedia di Dublino, ma anche per esprimere il suo atteggiamento patriottico ambivalente, caratterizzato da una netta avversione per gli eccessi del movimento nazionalista e dal ridimensionamento delle sue tendenze nazionaliste. Dall'altra parte dell'Europa, nel cuore dell'Unione Sovietica, il 1916 segnava la vigilia della rivoluzione russa, senza dimenticare che alla stessa data si era nel terzo anno della prima guerra mondiale. L'elemento che accomuna Yeats a Brodskij e, di conseguenza, a Mandel'stam e a Cvetaeva, è il rapporto ambiguo con la propria terra d'origine, che li vede, da una parte, anime sostenitrici della propria patria, ma, dall'altra, figli di una generazione costretta a subire le conseguenze dei tragici even-

ti della storia del loro tempo. Quanto alle valenze simboliche del 1916, furono probabilmente le delusioni politiche e sociali che spinsero alcuni di questi poeti, in particolare Yeats, ad interessarsi di occultismo e di elementi misteriosofici per interpretare le possibili circostanze ultraterrene che si celavano dietro tali eventi tristi.

Motivi patriottici legano, dunque, Yeats a Brodskij, Mandel'stam e Cvetaeva, come anche la ricerca di simboli e di valori trascendenti rappresentati dal numero 1916, che li proiettano su una dimensione alternativa, seduttiva ma irraggiungibile, e li vede «passeggeri» della stessa astronave alla quale, come si è visto, Brodskij paragona la sua vita. Inoltre, la concezione vichiana della storia espressa dal noto componimento di Yeats, «The Second Coming» (1919), si rifà agli ultimi due versi della terza strofa di «Tristia», ma vi aggiunge elementi di pessimismo, generati dai fatti storici che si susseguirono nei tre anni successivi al 1916. I due componimenti furono scritti in concomitanza con alcuni degli eventi bellici più tristi della storia dell'umanità, come la prima guerra mondiale e la rivoluzione russa. Essi preannunciano, pertanto, l'arrivo imminente di una nuova era sanguinosa e violenta, sebbene in «Tristia» Brodskij, facendosi portavoce delle parole di Mandel'stam, sembri non abbandonare del tutto il suo moderato ottimismo, scorgendo ancora qualche segnale di luce e di speranza negli anni a seguire.

Del resto la poesia di Brodskij, Cvetaeva, Mandel'stam e Yeats include una dimensione spirituale, generata dai violenti impulsi dell'animo poetico che sembra manifestarsi sotto forma di una rotazione vorticoso, in virtù dei ricorsi storici ai quali i loro versi fanno riferimento²¹. Il 1916 sembra essere una data di frontiera, in quanto stabilisce una sorta di confine temporale che separa due fasi storiche, le stesse che, secondo Yeats, si susseguono in un rapporto di opposizione. Il 1916 è la data che segna l'arrivo di un nuovo secolo che schiude la porta del male con la presa di potere di noti personaggi, simboli di autoritarismo e di regimi dittatoriali. Essa indica la fine di un percorso circolare, segnando l'inizio di un altro. Nonostante ciò, sia «Tristia» sia «I Will Win You away from Every Earth, from Every Sky» non mancano, come dicevamo, di una patina di speranza, che sovrappone ai versi il desiderio dell'io poetico di non rinunciare ad un futuro un po' meno luttuoso. Il tono pacato dei due componimenti è sostituito da una voce lirica tenace, sostenuta dall'uso degli imperativi che si susseguono in «Seeing off the Beloved Ones, I».

²¹ Cfr. Gifford 1994, 123-124.

L'uso di elementi fonici e lessicali aspri per rendere i complessi moti dell'animo di Cvetaeva è stato riconosciuto dallo stesso Brodskij che, in un'intervista in russo, afferma: «[...] v Cvetaevoj glavnoe – zvuk», ovvero: «[...] la cosa essenziale di Cvetaeva è il suono»²². Nei versi dedicati a Mandel'stam, la poetessa riprende il tema dell'esilio e dell'abbandono, motivi per cui probabilmente Brodskij tradusse il componimento:

Seeing off the beloved ones, I
Give them songs, so that we get even
Through these tokens which may supply
Them again with what I was given.²³

Emerge la valenza simbolica di «tokens», una sorta di pegno, di ricordo, di una presenza che viene rimpiazzata dal valore dell'oggetto lasciato dai propri cari prima della partenza. La stessa patria che ci si lascia alle spalle diventa un pegno, un ricordo eterno, che l'io poetico difficilmente spera di riavere in futuro. Attraverso un processo di astrazione, la poetessa si eleva al di sopra dell'immagine descritta nel suo spazio poetico, e vede una via di città percorsa da quella stessa gente che ha salutato prima di partire, e che avrebbe voglia di accompagnare «[...] to the crossroads where...» (498). L'incrocio è l'elemento separatore in cui le strade della poetessa e dei suoi cari si dividono, ma è anche il punto di incontro tra diversi percorsi, diverse realtà, che Cvetaeva auspica di conciliare con il vento, a cui chiede di «[...] sing your tireless tune» (498). La voce del vento si inserisce nel contesto del commiato, all'incrocio tra diverse vie, ed ha la funzione di smussare le intemperie e le difficoltà che attendono l'uomo nelle diverse strade intraprese. L'autrice rivolge il suo appello persino alla strada, che spera sia costituita da un percorso non accidentato e facilmente percorribile: «[...] treat their steps with care» (498). L'uso incessante degli imperativi, questa volta in forma negativa, continua nella terza strofa, in cui si chiede la clemenza del tempo meteorologico, per rendere meno faticoso il cammino dell'uomo: «Dove-blue cloud, don't shed your tears – / Spare their Sunday best for good weathers!» (498). L'invito al tempo di non portare pioggia è anche un augurio per un percorso di vita più sereno, senza lacrime e sofferenze, che si focalizza soprattutto sul giorno sacro della domenica, il giorno della rinascita e della resurrezione. Il richiamo ad una dimensione più intima e spensierata è reso più intenso

²² Volkov 1997, 74.

²³ Kjellberg 2000, 498. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

dalla metafora zoomorfa «Dove-blue», che mette in gioco il ruolo della colomba, simbolo della pace, della salvezza e dell'unità. Non per caso, la preghiera della poetessa alla nuvola rappresenta il desiderio di posticipare il saluto, di rimandare la partenza, perché ogni commiato è caratterizzato da lacrime e dall'inizio di una nuova strada, che pone l'emigrato e i suoi cari di fronte agli enigmi inquietanti dell'ignoto. Rimanendo nella sfera zoomorfa, emerge il riferimento, nel terzo verso della terza strofa, ad un «Coiling dragon», al quale la poetessa dice: «[...] don't gnash your teeth» (498). Cvetaeva sembra consolidare la sua preghiera affinché il tempo meteorologico non porti rovesci e sofferenze. Il drago stesso è evocato nella sua figura di essere potente, in un'ottica sacra, in opposizione simbolica alla purezza e alla fragilità ispirata dal blu della colomba del primo verso della strofa.

Nei versi centrali del componimento, appare sempre più evidente la voce veemente della poesia di Cvetaeva, cosa ribadita dall'intervista a Brodskij: «[...] poèzija Cvetaevoj, takaja strastnaja i burnaja», ovvero: «[...] la poesia di Cvetaeva è così appassionata e tempestosa»²⁴. La poetessa si rivolge poi ad una «loitering beauty», ad una bellezza vagante in veste nuziale, a cui chiede di portare luce e gioia non solo a delle non specificate persone, indicate con il pronome oggetto «them», che rappresenterebbero i suoi cari compatrioti, ma anche a lei stessa. La richiesta che le rivolge è: «Strain your lips for a while for me» (498). Tale bellezza sembra identificarsi con la patria, dalla quale Cvetaeva vorrebbe ricevere un ultimo gesto di affetto e di gioia, prima di partire definitivamente. Queste parole sembrano essere state scritte dalla mano stessa di Brodskij, che paragona la sua terra alla donna amata, da cui è difficile separarsi. La strofa finale sancisce la volontà di condurre ogni essere al suo luogo di origine: «Rage, bonfires, light up, dark trees, / Drive each animal to its lair!» (498). Mediante l'uso reiterato degli imperativi, Cvetaeva usa la metafora zoomorfa per augurarsi che ogni animale, ovvero ogni essere vivente, possa tornare nella propria tana. Il paragone è riferito all'uomo, in quanto «animale itinerante», e a tutti gli emigrati come lei, per i quali la poetessa auspica il ritorno nei rispettivi luoghi di origine, rappresentati dalla significativa sfumatura di «lair». Proprio il valore semantico di «lair» rimanda al concetto di riparo e protezione. L'aspetto che colpisce maggiormente in questi due versi è l'effetto poetico in crescendo degli imperativi «Rage» e «light up», che segnano il *climax* del componimento e amplificano il contrasto in chiaro scuro tra il bagliore accecante del falò e i «dark trees».

²⁴ Volkov 1997, 74.

Con l'accostamento degli alberi oscuri al falò, Cvetaeva sembra evocare una potenza divina, la cui furia si manifesta in un incendio che può anche rappresentare gli effetti spaventosi della guerra. La furia apocalittica divina prefigura, attraverso l'immagine del fuoco che fagocita gli alberi, gli effetti catastrofici delle guerre, respingendo gli emigrati nelle loro terre. I due versi che chiudono l'intero componimento rivelano l'esistenza di una divinità, la Vergine Maria, alla quale la poetessa rivolge una preghiera: «Virgin Mary in Heaven, please / For my passersby say a prayer» (498).

Vengono esplicitati, dunque, il soggetto divino con cui dialoga la poetessa e l'oggetto su cui la Vergine deve esercitare il suo influsso benefico, nonché la funzione autoreferenziale di «lair» e di «passersby» che riflettono, rispettivamente, la patria reale del soggetto poetico e tutti gli uomini che sono coinvolti nel suo stesso dramma. Emerge, ancora, l'opposizione tra la realtà evocata dagli alberi, una sorta di selva dantesca accesa dai fuochi della guerra, e la luce beata del paradiso, regno della Vergine. Il riferimento a quest'ultima, inoltre, sembra derivare dalla strofa precedente, in cui la preghiera è rivolta, come si è visto, ad una bellezza vagante in vesti nuziali, e qui identificata con la terra natia della voce poetica; in effetti, dopo la lettura dei versi conclusivi, la «sposa» può essere vista come una figura celeste, una «Musa» che conferisce al testo una tonalità e immagini di ispirazione religiosa. La prospettiva intravista da Cvetaeva in seguito all'eventuale aiuto della Vergine è chiarita dai seguenti versi, con i quali si rivolge ad essa: «You'll be paid by the Precious Saviour!» (498). Il componimento invoca l'aiuto di Maria e, indirettamente, anche quello del «Prezioso Salvatore», che insieme sono chiamati a proteggere la gente dalle persecuzioni e dal rischio reale di un'emigrazione forzata.

Brodskij riscrive la sua condizione di esiliato attraverso la traduzione di autori e artisti a lui molto vicini per le prove affrontate. Egli mette in atto un processo di «trasfigurazione» spazio-temporale in cui la traduzione riporta in tempi e luoghi diversi il dramma dell'emigrazione intellettuale russa. Tuttavia è possibile chiedersi se la scelta di Brodskij di tradurre i versi di Cvetaeva e Mandel'stam sia esclusivamente legata al motivo comune dell'esilio e dell'emigrazione, o se vi sia qualche altro elemento alla base, di natura stilistica e poetica, che abbia agito da comune denominatore per i tre poeti. Da una prospettiva puramente soggettiva e libera da ogni tentazione biografica, si potrebbe affermare che i componimenti fin qui esaminati di questi poeti russi sono accomunati da un insieme di immagini e riferimenti «ampi», talora, in apparenza, poco pertinenti con il macrotesto di volta in volta analizzato. O meglio, più che riferimenti poco legati all'assetto paradigmatico della poesia, si scorgerebbero

improvvisi voli digressivi, in cui la voce poetica sembra imbarcarsi verso nuove direzioni. Nelle poesie analizzate in questa sezione si ritrovano di continuo elementi mitologici e religiosi, come Delia e Erebo in «Tristia», il drago nella poesia dedicata a Mandel'stam, Giacobbe in «I Will Win You away from Every Earth, from Every Sky». Emergono anche semplici oggetti o animali della vita quotidiana, come il gallo, i cigni e le candele in «Tristia», i ragazzi prepotenti nel componimento dedicato da Cvetaeva a Mandel'stam, per non parlare dei numerosi elementi usati da Brodskij in «The Fly» e «The Butterfly», che rendono più ricco e simbolicamente interessante il vasto mondo dell'entomologia.

La poesia degli emigrati russi si presenta come una grande messe di idee e sensazioni che, lungi da limitarsi a rappresentare il moto caotico della realtà colta dallo sguardo poetico, arricchisce di mille sfaccettature la realtà stessa. L'uso come un collage di immagini e similitudini riferite al mondo della quotidianità sembra conferire, contrariamente a quanto si è affermato altrove, una minore energia semantica alla parola, per limitarsi alla semplice forza degli oggetti e delle cose, facendo tacere ogni elemento o idea frutto di astrazione. In realtà, proprio temperando la dimensione astratta del mondo con i richiami alla sfera pragmatica, tali poeti esprimono una dimensione ontologica, affiancando a ogni singola parola ulteriori parole non dette. Come afferma Vitale a proposito della poesia di Cvetaeva, «Così nella scrittura, come in ogni altra azione della Cvetaeva, la spinta ascensionale coincide con l'ascesi, con la rinuncia all'emozione (alla parola) eccessiva, eccedente. [...] L'ellissi è strumento di ascesi: in una 'lingua' che è essa stessa movimento, respiro, dimostrazione dell'essere, i verbi (e soprattutto quelli di moto) vengono soppressi, inghiottiti nel vuoto, mentre si sfruttano le estreme possibilità dinamiche dei casi obliqui del russo»²⁵.

Il poeta, dunque, espone ed esprime fatti ed esempi tratti dalla vita di tutti i giorni, con i quali il lettore ha familiarità, senza appellarsi ai complessi riferimenti astratti della parola, intesa come Verbo. Il richiamo agli esempi e alla dimensione pragmatica, tuttavia, serve da momento unificatore con la sfera più intima e riservata del poeta, che omette di riferire e confessare, all'atto della scrittura, i pensieri e i collegamenti non immediatamente leggibili, e delega agli elementi più concreti il compito di esprimere il suo mondo interiore. Essi agiscono da elementi unici, quasi atomi indivisibili che parlano all'uomo la realtà più riservata dell'io poetico. Sono aperture difese ma permeabili, dotate di filtri, che in modo

²⁵ Vitale 1980, 15-16.

discreto fanno emergere la quintessenza della materia poetica, i messaggi, le emozioni. La tendenza a voler dire il non detto attraverso «strumenti» lessicali riferiti al mondo della concretezza manifesta la pluralità di esperienze vissute dai poeti emigrati, la cui esistenza si è retta sulla dimensione scarna degli elementi quotidiani essenziali. Coerentemente con la tradizione russa dell'acmeismo, la singola parola assume in questi poeti un'importanza fondamentale, in quanto dotata di mille sfumature interpretabili alla luce delle più varie esperienze. Del resto, il viaggio e lo spostamento alla ricerca di un'altra terra è un momento della vita che frammenta l'identità dell'io poetico e lo pone in un rapporto dialettico con le realtà con le quali è in contatto. Questa frammentazione si manifesta con la scrittura della reticenza che, valendosi di parole e significati afferenti al mondo dell'esperienza quotidiana, si impone con una moltitudine di immagini e riferimenti, mettendo apparentemente in disparte le strutture più profonde di pensieri e riflessioni, lasciate all'immaginazione e all'interpretazione del lettore. Brodskij, Cvetaeva, Achmatova e Mandel'stam sono stati definiti i poeti del cuore e della ragione. Essi inglobano in una sintesi di sapore hegeliano le passioni più intense dell'essere, trascritte e descritte con sensibilità e raziocinio, dal cui confronto e contrasto scaturisce un'identità multiforme di grande fascino, assolutamente moderna e in perfetta concordanza con quanto è avvenuto nella tradizione modernista dell'Occidente.

V.

BRODSKIJ E IL TERZO SPAZIO

5.1. L'ITALIA NELLA POESIA DI BRODSKIJ

Sin qui si è data particolare attenzione al tessuto intertestuale che lega Brodskij alla tradizione russa e alla storia della poesia di lingua inglese. Ci sembra, ora, impossibile concludere il nostro discorso senza dedicare, dall'ottica di uno studioso italiano, uno spazio adeguato ai rapporti tra il poeta e il nostro paese. Già nel primo capitolo si era detto che Brodskij aveva una particolare predilezione per l'Italia, sostanziata non solo nel suo matrimonio con Maria Sozzani, ma anche nel suo amore per la cultura italiana, che in qualche modo costituì per lui un canale di «intermediazione» tra la rigida atmosfera tradizionalista e conservatrice russa e quella moderna e innovativa del nuovo continente. In un'intervista a Brodskij curata da Volkov, emerge che il poeta scrisse più poesie sull'Italia che sulla sua città natale:

Volkov. You have fewer poems about Petersburg, I think, than about Italy. Might that be because when you write about Italy or other countries you are in any case comparing them with Petersburg?

Brodsky. It might. More likely, though, I've written less about my native city because for me it is like a given. Why keep writing about Petersburg all the time? I've already worked through that idiom, as they say. The same thing is happening today with New York, which also feels like my city. But Italy or, say, Holland, I still feel like cramming into myself and digesting.¹

Il passaggio tra i due mondi, come ci pare di aver dimostrato, rappresentò un brusco cambiamento per il poeta, data la profonda diversità degli ambienti che lo obbligò in tempi brevi ad adattarsi alla flessibilità della società d'oltreoceano. In questo passaggio, come sappiamo, la sosta in Europa giocò un ruolo fondamentale, quale momento di contemplazione transi-

¹ Schwartz - Volkov 1998, 202.

toria e di contatti frequenti con gli esponenti della cultura europea. La letteratura su Brodskij offre diversi contributi di ricerca sui rapporti che il poeta aveva con l'Italia: articoli, interviste e raccolte di poesie italiane; ma si tratta prevalentemente di apporti critici stranieri, specie del mondo anglosassone. A mio giudizio, la ricerca in Italia sul poeta russo-americano, per quanto ricca e variegata, necessita di ulteriori momenti di riflessione e di discussione, volti ad individuare e a ritrovare un Brodskij «italofilo», ovvero un artista che, avendo basi slavo-americane, meriterebbe una parte più incisiva nella storia dei contesti della letteratura italiana. Con ciò non intendo stravolgere i canoni della critica brodskijana, né amplificare ulteriori problemi di identità culturale, ma vorrei semplicemente ritagliare in maniera più chiara lo spazio di italianità che spetta al poeta.

Prima ancora di percorrere il fascino che la cultura italiana ebbe su Brodskij, e che abbiamo già riscontrato in alcune poesie sui giardini, mi sembra opportuno qui accennare al rapporto che l'autore aveva con gli Italiani. Da alcune dichiarazioni rilasciate in un'intervista, non emerge una particolare simpatia nei confronti dei nostri compatrioti; Brodskij si esprime in questi termini: «There are no people for me. Naturally, the Italians are enchanting – the black eyes, the mix of tragedy and knavery and all the rest. In fact, though, the people aren't all that interesting. You know more or less what to expect from them»². L'opinione del poeta sembra superficiale, distratta, finanche offensiva, dal momento che dipinge la nostra gente come poco stimolante e non meno prevedibile di altri popoli. In questa dichiarazione l'autore mette in risalto solo l'apparenza della gente, confermando i principali stereotipi e pregiudizi sull'Italia. Ma allora cosa rende l'Italia così attraente agli occhi di Brodskij come poeta? Si tratterà solo dell'accettazione dell'eredità culturale dell'Occidente, nel cui seno l'Italia ebbe sempre un ruolo centrale? Nella stessa intervista menzionata poc'anzi, Brodskij lascia trasparire chiaramente che il fascino e l'ammirazione per l'Italia sono legati soprattutto ai suoi tratti geografici, «fisici», al punto che il poeta sembra idealizzare il Bel Paese e personificarlo, con tutti gli elementi artistici e naturali che lo caratterizzano. Dunque, quando Brodskij parla dell'Italia, sembra parlare di una «Signora Italia». Al commento di Volkov, «I've heard from several people that you remember the tiniest details of your travels even from many years past», egli replica dicendo:

Well, that could be, although I give myself no credit for this. I'm simply talking about how no matter how many journeys I make through Italy, it

² *Ivi*, 192.

is difficult to become a part of the landscape – precisely because it is the landscape you want to be part of. There is tremendous temptation here – wholly natural, if you bear in mind how much Russia and many Russians owe Italy.³

L'Italia rappresenta dunque uno spettacolo di bellezza «esterna». I numerosi soggiorni di Brodskij a Roma, a Venezia, a Firenze e in altre città, non sono sufficienti a renderlo parte integrante di questa imponente e inquietante bellezza. Nonostante le dichiarazioni non particolarmente lusinghiere sugli Italiani, Brodskij si fa portavoce della gratitudine che i Russi avrebbero per il nostro paese. L'Italia ha sicuramente avuto un ruolo essenziale nella formazione poetica di Brodskij, in quanto non ha rappresentato solo il punto di sosta, come lo sono stati altri paesi europei, prima del trasferimento definitivo negli U.S.A., ma anche un luogo di ripetute visite, ovviamente più frequenti dopo il matrimonio con Maria Sozzani, nonché l'ultima «residenza» dopo la sua morte. Il poeta fu seppellito, infatti, per sua volontà, nel cimitero dell'isola di San Michele a Venezia, dopo la morte nel suo appartamento di Brooklyn a New York. Per queste ragioni, abbiamo motivo di pensare che, malgrado la produzione brodskijana sia interamente in russo e in inglese, il poeta conoscesse abbastanza bene l'italiano; ovviamente non tanto da consentirgli di scrivere poesie in questa lingua e, quindi, di essere considerato un poeta anche italiano. Ma proprio la discreta conoscenza della nostra lingua, unita alla sua esperienza di emigrato e di poliglotta, gli «ritaglierebbe» un posto degno di nota non solo tra le voci più grandi della letteratura russa e anglo-americana, ma anche tra le personalità più notevoli influenzate dalla nostra cultura.

Le numerose poesie di Brodskij dedicate all'Italia dipingono in maniera attentissima gli aspetti e i dettagli più minuti delle strade e delle piazze delle città italiane. Le poesie sull'Italia analizzate nel primo capitolo sottolineano la forte valenza simbolica dei giardini e dei monumenti italiani, consolidando un aspetto già noto ai visitatori stranieri, per i quali l'Italia è sempre stata la culla degli artisti e degli uomini di cultura di tutti i tempi. Le molte altre poesie ambientate nel Bel Paese, sullo sfondo di vicoli, fontane e piazze, mettono in risalto non soltanto le bellezze architettoniche delle nostre città ma, soffermandosi su piccoli elementi, scorgono simboli legati alla cultura e alla tradizione della gente. Ne consegue un effetto artistico analogo a quello che emana da un quadro raffigurante

³ *Ivi*, 202.

una certa via o una piazza più o meno famosa, conferendo anche agli spazi urbani più ampi e dispersivi l'aspetto di piccoli centri di provincia, di «isolotti» idilliaci, la cui atmosfera marginale si materializza in oggetti domestici, quali indizi di semplici abitudini tramandate nel tempo.

5.2. ROMA, OVVERO LA LIBERTÀ

La città che agli occhi di Brodskij offre un'atmosfera accogliente e pittoresca è senza dubbio Roma, come afferma nella seguente intervista:

I spent four months in Rome on a grant from the American Academy. I had a two-story outbuilding a little ways off, with a huge garden. The panorama from there was absolutely stunning: on the right, pre-Christian, pagan Rome, the Coliseum and all of that; on the left, Christian Rome – St. Peter's and all those cupolas. And in the middle, the Pantheon. In Rome, when you're going into the city, you're going home. The city is a continuation of your living room, your bedroom. That is, when you go outside, you find yourself back home.⁴

Nel 1981 Brodskij scrive «P'jacca Mattei» («Piazza Mattei») che, insieme ad altre poesie sull'Italia composte tra gli anni ottanta e novanta, costituisce il ricco apparato testuale «italianofono», costruito per più di un decennio tra le terre d'oltreoceano e le ripetute visite in Italia. Mi sembra utile usare l'aggettivo «italianofono» in virtù della particolare incisività delle numerose traduzioni in italiano delle poesie sull'Italia scritte in russo, e che a buon diritto si collocano, come spiegato prima, nello scorrere della grande produzione letteraria italiana. Il primo elemento che colpisce è la fontana, che apre la prima delle diciotto strofe: «Ja pil iz etogo fontana / v uščel'e Rima» («Ho bevuto da questa fontana / nel paesaggio romano»)⁵.

La nota fontana delle Tartarughe è situata al centro del «paesaggio romano», espressione che trasforma le anguste vie e piazzette del centro di Roma in luoghi aperti e paradossalmente silenziosi, traslando la piazza in uno scenario pastorale. In questo componimento, gli occhi del poeta guardano la città eterna da una prospettiva indubbiamente originale. Roma non è solo sede di fatti e monumenti storici:

⁴ *Ivi*, 189.

⁵ Vitale 1996, 38-39. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della traduzione e della pagina tra parentesi.

[...] i v Rime tože
teper' est' mesto kriknut': «Bljadi!»,
vzdochnut': «O Bože». [...]
Čem byl by Rim inače? gidom,
tolpoj muzeja,
avtobusom, otelem, vidom
Term, Kolizeja.

([...] anche a Roma adesso ho dove urlare:
«Troie!», «Oddio!». [...]
Cosa sarebbe Roma altrimenti?
Cicerone, museo,
hotel, torpedone, monumenti,
Terme e Colosseo. 38-41)

La città è anche luogo di commerci amorosi, di gente e traffici poco raccomandabili, che attrae per la sua bellezza a tratti «selvaggia», una bellezza che «risucchia» e fagocita il poeta nei meandri delle piccole vie, caratterizzate dai simboli della «romanità».

Alla luce di tale prospettiva, Roma sembra aggiungersi al tradizionale paragone tra Venezia e San Pietroburgo, con cui condivide aspetti urbani, come monumenti, piazze, vie, il fiume, e storie di persone comuni che si perdono negli infiniti reticolati di piazze e vicoli. È un luogo che riporta al presente antichi fasti e glorie del passato e, attraverso le antiche memorie, evoca sentimenti di desolazione e malinconia, amplificati dall'effetto oppressivo e claustrofobico degli spazi angusti, talvolta tetri, della città. La descrizione di Roma è dunque contraddistinta dall'alternanza di elementi di euforica libertà e di sentimenti malinconici, originati dalla progressiva identificazione dell'umore poetico con l'ambiente descritto. Lo spirito del poeta si fonde sempre di più con i dettagli osservati:

A tak on – mesto grusti, vii,
skloněnojj v bare,
i dveri, zapertoj na via
del'i Funari.
Sidiš', obdumyvaja stročku,
i, prigorjunjas',
gljadiš' v nevidimuju točku:
počti čto junost'.

(Così invece è luogo di afflizione e sopruso,
di lamenti solitari,
di un portone irrimediabilmente chiuso
in via dei Funari.

Seduto in un bar, rumini un versetto;
la nuca in giù,
guardi un punto invisibile e perfetto:
quasi la gioventù. 40-41)

Lo sguardo di Brodskij si protende verso una prospettiva indefinita, tra un portone chiuso, che custodisce gelosamente le più segrete storie romane, ed un imprecisato punto di fuga, cercato dalla sedia di un bar. Gli effetti di questa visione panoramica hanno il potere di annullare certe emozioni e sensazioni, persino quelle che scaturiscono dalle turbolenze dell'amore e del sesso:

Kak v mig pečali
vse zabyvaeš': jubku, telo,
gde, kak končali.
Pust' ty poslednjaja rvanina,
pyl' pod zaborom,
na džentl'mena, dvorjanina
kladěš' s priborom.

(Così abbattuto,
ti scordi il seno, la natica stupenda,
dove e quanto avete goduto.
Poveraccio, ultimo pezzente,
polvere sotto uno steccato,
me ne sbatto tuttavia altamente
del nobiluomo titolato. 40-41)

Diversamente dai componimenti sull'Italia proposti nel primo capitolo, come «San Pietro» e «December in Florence», nei quali il poeta si focalizza sugli aspetti e le caratteristiche più nobili e illustri dell'architettura urbana italiana, in «Piazza Mattei» il poeta cerca di penetrare profondamente nelle stradine della capitale. Ritraendosi dalle chiese e dai palazzi decantati in «San Pietro» e «December in Florence», egli cala il suo sguardo nelle viscere di Roma che, in senso connotativo, rappresentano non solo gli angoli nascosti della città, ma anche la sua parte volgare, indicibile, in cui si incontra e si scontra gente di strada e senza meta, nonché donne poco raccomandabili. Proprio in questo «girone» di vita romana si annullano le differenze sociali e la dignità dell'uomo viene alimentata dalle sventure e dai drammi:

Net, ja vam doložu, utrata,
zaval, neprucha
iz vas tvorjat aristokrata
chotja by duča.
Zabudem o dešěvom grafe!

(Credo che una protratta familiarità
con disastri e sfiga nera
conferisca una certa nobiltà
anche a un avanzo di galera.
Dimentichiamo il mediocre conte! 40-43)

In questa atmosfera di storie incrociate tra uomini sciagurati, donne di malaffare, vecchie case e portoni da cui emanano i cattivi odori della vita quotidiana, Brodskij osserva anche il tempo meteorologico che avvolge nelle sue mani gelide il cuore di Roma:

Zima. Zvenit chrustal' fontana.
Cvet neba – sinij.
Podsčityvaet tramontana
igolki pinij. [...]
V moroznom vozduche, na redkost'
prozračnom, oko,
nevol'no navodjas' na rezkost',
gljadit dalëko –
na Sever, gde v čadu i v dyme
kuet červoncy
Evropa mračnaja. Ja – v Rime,
gde svetit solnce!
(Inverno. È sonoro il cristallo della fontana.
Toni del cielo: turchini.
Uno dopo l'altro la pedante tramontana
conta gli aghi dei pini. [...]
Nella gelida aria trasparente,
pensieroso
di colpo e involontariamente,
l'occhio guarda a ritroso:
al Nord, dove nel fetore nauseabondo
fa rubli e carriole
l'Europa. E io sono al centro del mondo,
e splende il sole! 42-43)

Dal centro di Roma, lo sguardo di Brodskij ricostruisce confini e orizzonti verso le sue terre d'origine, verso quel nord freddo, da cui soffia fino al «centro del mondo» il fiato gelido del vento. Anche d'inverno, Roma rimane una città solare e intrigante, e «stuzzica» sempre la curiosità dei visitatori. L'evocazione delle terre nordiche assume la funzione di riportare al presente gli splendori di antichi imperi, come avviene in «Letter to a Roman Friend», anche se tale evocazione in «Piazza Mattei» propone due imperi ben distinti, ovvero quello delle terre russe, e quello dell'antica Roma:

Ja, pasynok deržavy dikoj
s razbitoj mordoju,
drugoj, ne menee velikoj,
priëmyš gordyj, –
ja ščastliv v ètoj kolybeli
Muz, Prava, Gracij,
gde Nazo i Vergilij peli,
veščal Goracij.

(Io, con la faccia spaccata, io figliastro
di un selvaggio impero,
di un altro impero non meno vasto
figlio d'adozione altero,
sono felice qui, nel nido,
di Muse, Legge, Grazie,
dove cantavano Virgilio e Ovidio,
poetava Orazio. 42-44)

Come si vede, Brodskij sottolinea la sua diversità, le sue origini *altre*, ma non disdegna di proporre un paragone tra l'impero più recente dei grandi zar e quello millenario di Roma. Malgrado il suo senso di estraneità, determinato dalle sue origini straniere, nonché dai nuovi ambienti e tradizioni che gli si pongono dinanzi, il poeta percepisce un senso di familiarità, determinato non solo dalle somiglianze strutturali che accomunano Roma e San Pietroburgo, ma anche dall'identificazione della capitale con la poesia di Virgilio e Orazio. Puntualizzando la sua estraneità all'ambiente e alla cultura italiana, Brodskij percepisce al contempo in maniera forte e sincera una qualche forma di appartenenza al nostro paese, riconosciuto «specchio» della sua sensibilità. Per confermare ulteriormente il suo senso di appartenenza alla cultura italiana, il poeta propone di mettersi in discussione come poeta erede di una «fetta» di identità italiana:

Poprobuem že odstranit'sja,
vzjat' vek v kavyčki.
Byt' možet, i v moi stranicy,
kak v ich tablički,
kirilliceju ne pobrezgav
i bez uščerba
dlja zren'ja, glavnaja iz Rezvych
vzgljanet – Evterpa.

(Proviamo allora ad estraniarci,
a mettere il secolo tra virgolette.
Forse anche ai miei brogliacci,

come alle loro tavolette,
senza danno per i soavi occhi
guarderà Euterpe la briosa
e dei miei russi scarabocchi
salverà qualcosa. 44-45)

Egli sembra immaginare un tempo futuro da defunto, quando il suo nome e le sue parole esisteranno solo nelle bozze dei suoi versi, e una simbolica Euterpe, musa della poesia lirica, si prenderà cura dei suoi scritti e provvederà a diffondere i suoi componimenti. Il poeta è sicuro che la propria fama nel Bel Paese non scomparirà dopo la sua morte, ma anzi si diffonderà ancora attraverso l'opera di editori, rappresentati da Euterpe, ai quali rivolge la sua gratitudine nella strofa successiva:

Spasibo, Parki, Providen'e,
ty, drug-izdatel',
za perečislennye den'gi.
(Grazie a voi, Provvidenza e Creatore!
E per il vaglia urgente
sia lode a te, amico editore. 44-45)

Non a caso, nelle ultime strofe Brodskij usa un tono più solenne, quasi a voler ribadire la sua italianità acquisita nella capitale, e si rivolge all'intera città, ricapitolando in breve tutti gli elementi simbolici che caratterizzano la sua poetica. Nella quattordicesima strofa il poeta osserva Roma da un colle, e il suo sguardo non si focalizza sui monumenti più notevoli, ma sul simbolo più antico dell'Urbe, la lupa:

S Cholma, gde govovil oktavoj
poroj inoju
Tass, sozercaju veličavyj
vid. Predo mnoju –
ne kupola, ne čerepica
so Sv. Otcami:
to – mir vskormivšaja volčica
spit vverch soscami!
I v golove eë ja – doma!
(Dal colle su cui Tasso un tempo
parlava in ottave
il maestoso spettacolo contemplo –
non le cupole in conclave
né i tetti con i santi tutti in tondo
dell'urbe millenaria:
la lupa che ha allattato il mondo

dorme con le mammelle in aria!
Nel suo covo io sto come un pascià! 46-47)

Ecco, dunque, un ennesimo esempio del fatto che «Piazza Mattei» non si sofferma sulla maestosità degli edifici storici, ma scandaglia con occhi attenti i dettagli più minuti e significativi della città, scegliendo poi, ovviamente, il *segno* più importante (la lupa).

Successivamente, Brodskij cita un altro motivo a lui molto caro, la libertà, e la respira nel clima romano delle contraddizioni. Come avevamo già accennato, Roma veicola sensazioni di respiro liberatorio, in virtù dei suoi panorami e monumenti, ma anche un'oppressione «claustrofobica», specie nei reticolati delle antiche vie. Nella parte conclusiva del componimento prevalgono, tuttavia, sentimenti di una percezione liberatoria ed il poeta, trasladando il suo sguardo dalle prospettive anguste dei vicoli di Piazza Mattei alla spettacolare visione panoramica della città dal Gianicolo, celebra la libertà ritrovata. Tale sensazione sembra avere un valore aggiunto rispetto a quella scoperta negli Stati Uniti. Essa si caratterizza non solo come libertà culturale e intellettuale, ma anche «spaziale», nutrita e amplificata da una miriade di piccoli elementi e simboli che, proiettati nello sguardo d'insieme della vista panoramica, assumono nuovi significati. Questi ultimi arricchiscono il bagaglio poetico dell'autore e ne allargano la sensibilità percettiva, fino ad abbracciare l'intera città. Nella sedicesima strofa si legge:

ustalyj rab – iz toj porody,
čto zrim vse čašče, –
pod zaves glotnul svobody.
Ona poslašče
ljubvi, privjazannosti, very
(kresta, ovala),
poskol'ku i do našej èry
suščestvovala.

(schiavo stanco, del genere per niente raro
e che vediamo sempre più di frequente,
ho gustato la libertà al momento del sipario.
La libertà: più dolce e seducente
di amore, devozione, stima –
della fede (croce, ovale),
visto che esisteva anche prima
dell'era volgare. 46-47)

Ed è nella coincidenza tra libertà e letteratura che si chiude l'intero componimento. Pur ipotizzando la fine del mondo con l'urto e lo schianto di

un corpo celeste, nessuno potrà usurpare la libertà del poeta. Finché vivrà, egli continuerà a scrivere versi che, a loro volta, continueranno a vivere nella mente dei posteri anche dopo la sua morte, sancendo, come in molti altri componimenti, l'eternità dell'arte e della poesia:

sorvis' vse zvezdy s nebosvoda,
isčezni mestnost',
vse ž ne ostavlena svoboda,
č'ja doč' – slovesnost'.
Ona, poka est' v gorle vlaga,
ne bez prijuta.
Skripi, pero. Černej, bumaga.
Leti, minuta.

(cadesse la stella più vermiglia
e il globo andasse alla deriva,
la libertà, di cui letteratura è figlia,
sarebbe viva.
Fino a quando sarà umida la gola
avrà riparo. Di gran carriera,
penna. Minuto, vola.
Carta – più nera! 48-49)

La chiusa di «Piazza Mattei» è suggellata dai due elementi della scrittura che ne costituiscono il *climax*, ovvero la penna e la carta, l'eterno binomio inscindibile del poeta.

5.3. VENEZIA, OVVERO L'APPRODO

Dalle piazze e dagli antichi reticolati romani che convergono nell'ampia prospettiva d'insieme sulla città, ci trasferiamo tra i reticolati «marini» della Serenissima, ove gondole, caffè, scorci di piazze e gente comune compongono un ennesimo quadro diversificato del paesaggio urbano italiano. Brodskij dedica a Venezia due componimenti con lo stesso titolo, «Venetian Stanzas I» e «Venetian Stanzas II» (entrambi scritti nel 1982), nei quali simboli storici culturali della tradizione di Venezia vengono scomposti e penetrati dal suo sguardo. Attraverso la lettura dei versi, sembra di osservare un quadro impressionista, tra vedute indefinite e sfumature cromatiche che conferiscono all'opera d'arte poetica un'originalità unica. In «Piazza Mattei» gli elementi urbani vengono prima considerati nella loro singolarità, con la lente di ingrandimento dell'occhio poetico, per poi co-

stituire, come tanti pezzi di un mosaico, un insieme organico e armonico da una prospettiva distante. «Venetian Stanzas I», diversamente da «Piazza Mattei», raccoglie tanti pezzi di vita quotidiana, e li accosta tutti insieme, dando forma a un'immagine frammentata, come in un caleidoscopio, a tratti sfuggente e desolata. Nella poesia dedicata alla piazza di Roma con la fontana delle tartarughe, Brodskij sceglie e fa risaltare pezzi di vita comune, ma li ricompone poi come un *puzzle* per fornire, in «minuscole dosi», un quadro d'insieme della storia di Roma e dei suoi fasti passati, evocando storie e personaggi noti anche nel mondo moderno.

Nel componimento dedicato a Venezia, lo scenario è simile alla poesia precedente solo per quanto riguarda l'analisi dei dettagli, che, però, non vengono poi «riasmblati» in un'immagine complessiva:

The wet hitching post of the quay: a sulky hackney
fights off sleep in the twilight, twitching the iron bay
of her name; napeless gondolas, fiddling numbly
the out-of-sync silence, sway. [...]
The piazza's deserted, the quays abandoned.
The café walls are more crowded than the café inside: [...] ⁶

I primi versi comunicano un senso di solitudine e malinconia; il cavallo, le gondole, il caffè, sono i soggetti di un quadro variegato, che evoca un'associazione semi-cosciente di elementi legati al mare, alla musica, all'arte. Anche se il poeta non ricompone tali elementi, lascia all'immaginazione del lettore la facoltà di costruire il paesaggio veneziano, formato da svariati simboli che, evocati isolatamente, senza essere ricondotti a un punto di fuga, confluiscono, tuttavia, in un mondo, per quanto non armonico, ricco di rimandi a tradizioni storiche e culturali. Il senso di desolazione e di abbandono si amplifica nella strofa successiva:

At night, there's nothing to do here. [...]
A solo heel's tapping out a basalt street.
Under lamps, your shadowy shuddered alias
like carbonari postpones its hit
and exhales a cloud. (303)

L'immagine qui costruita è resa più cupa dalla notte, quando la città assume un aspetto lugubre, e si sentono solo alcuni passi che disturbano la quiete solitaria dei vicoli veneziani, trasudando un alone di vapore intorno

⁶ Kjellberg 2000, 303. Le successive citazioni dalle due poesie faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

a sé. Tra oggetti e persone di vita quotidiana, non mancano gli elementi degli antichi splendori veneziani:

Golden scales of tall windows bring to the rippled surface
wedges of grand piano, bric-a-brac, oils in frames.
[...] A doorway's infame raw throat is
gaping to utter «Ahhhh».

(303-304)

Gli aspetti nobili, anche se decadenti, della città, si affacciano in questa notte desolata, ed evocano un sentimento nostalgico che spinge il poeta a guardarsi intorno e a cercare i rumori, i suoni, le musiche e i colori della Venezia nota al mondo per la sua vivacità, oltre che per l'eleganza urbana che la contraddistingue. Mai come in questo componimento emerge l'influenza della tradizione slava, ed in particolare di Dostoevskij che, nella parte iniziale di *Le notti bianche* (*Belye noc'i*, 1848), sembra far rivivere al protagonista sognatore, seppur in una stagione diversa, le stesse sensazioni dell'io poetico di «Venetian Stanzas I». Non è mio intento discutere qui le influenze su Brodskij dell'autore di *Delitto e castigo*; vorrei semplicemente precisare che l'animo poetico del componimento di Brodskij richiama lo stesso senso di solitudine del protagonista «incantato» che si aggira sul lungofiume di San Pietroburgo. Successivamente, a riprova di una nostalgica rimembranza di una Venezia allegra e chiassosa, il poeta precisa esplicitamente, nella strofa V, che fino a non molto tempo fa la città era luogo di famosi carnevali e incontri mondani:

How they flitted their tails here! How they flapped here,
[breamlike!
How spurning and spawning they streamed to score
the mirror!
[...] How, in the middle,
of the promenade, squalls were turning their pantaloons
[and skirts
into cabbage soup! Where are they all now – masks,
[stockings, middies,
harlequins, clowns, flirts?

(304)

Incalzano una dopo l'altra le immagini di balli e gente bizzarra in maschera, che un tempo animava le strade di Venezia. Oggi, questa stessa città è irriconoscibile e giace silente sotto il cielo invernale con i suoi moli, gli angoli e le gondole, come anime in cerca di una propria dimensione, in un luogo che possa accoglierle e restituire loro la vita di una volta. Sono anime in attesa di essere trasportate da un Caronte immaginario in un mondo «altro», in cui ogni cosa perde la propria collocazione spazio-temporale

e il proprio senso vitale. La conseguenza di queste assenze è percepibile nei versi successivi:

That's how chandeliers dim at the opera; that's how cupolas
shrink, like medusas, in volume, the tighter night hugs the
[place;
that's how streets coil and dwindle, like eels; that's how just-as-
[populous
squares mimic plaice. [...]
That's how orchestras fade. The city, while words are at it,
is akin to attempts to salvage notes from the silent beat,
and the palazzi, like music stands, stand scattered,
hoarded and poorly lit. (304)

Usando il campo semantico marino, il poeta descrive le cupole scure che richiamano nella forma l'esombrella delle meduse; insieme ad esse tutto si addormenta, persino gli abitanti dei canali di Venezia, come le anguille, cui sono accostati, per la loro forma, le strade e i vicoli della città. Le orchestre non suonano più, i palazzi si ergono oscuri, ignoti e privi di illuminazione. In questo quadro spento, l'unico elemento che prova a ribadire una qualche vitalità è un corpo celeste, una stella che, vista dalla prospettiva terrena, sembra una nota musicale tra le linee del telegrafo; ma la sua «voce» viene subito resa ovattata dalla brina:

Only up [...], a falsetto
star is vibrating through telegraph wires, reaches a minor key.
But the water applauds, and the quay is a hoarfrost settled
down on a do-re-mi. (304)

Infine il cielo notturno si fonde con il mare, e una rifrazione speculare sembra amplificare gli effetti della notte sulla città, in quanto raddoppia l'orizzonte delle tenebre, consolidando la sensazione di un'oscurità senza fine. L'unico desiderio che avvolge il poeta è di rimanere in compagnia della sua anima nuda, spogliandosi di tutte le corazze materiali e degli indumenti che la rivestono. La notte è, dunque, voglia di vivere nel proprio mondo interiore incontaminato, liberi da ogni interferenza che possa inquinare la purezza dell'animo poetico:

And the loaded pupil of Claude [...]
longs to undress, to cast off his woolen armor,
flop to the bed, press himself to the living, soft
bone's hot mirror from whose amalgam
no finger will scratch him off. (305)

Anche se, come precisato in precedenza, il poeta di «Venetian Stanzas I» rimane legato ai dettagli della città, senza forzare il suo sguardo verso un punto di osservazione unitario, egli evoca, come accade in «Piazza Mattei», gli splendori di una città, simbolo dell'architettura e dell'arte italiane, attraverso la libertà che l'ambiente offre alla purezza della propria dimensione interiore.

«Venetian Stanzas II» appare speculare e complementare rispetto alla prima. Se i versi precedenti si chiudono a notte fonda e lasciano il lettore in un'atmosfera sconcertante, ma allo stesso tempo pacata, in quanto avvolta dalle ali delle tenebre, «Venetian Stanzas II» esordisce con un clima diverso e vitale e, gradualmente, tinge di colori lo scenario veneziano fin dalle prime luci del mattino:

Flat garbage barges sail. Like lengthy, supple
sticks run by hot-footed schoolboys along iron grates,
the morning rays strum colonnades, red-brick chimneys, sample
curled seaweed, invade arcades. (306)

Le barche, elementi fondamentali del quadro veneziano, cominciano a muoversi per i canali e sul mare antistante la città, e la luce mattutina del sole colpisce, mettendoli in risalto, singoli dettagli, come mattoni, colonne e alghe, ad arricchire l'immagine di una rappresentazione di vita quotidiana nella più pura semplicità. All'alzarsi del sole si anima progressivamente la scena, con uomini e gabbiani che si muovono tra capitelli, cupole e «allegri» campanili:

Dawn takes its time. [...]
[...] Two-three
doves, launched from some pilaster, are turning
into gulls at the palaces opposite; [...]
The window's sentient gauze gets fluttered by both exhaling
and inhaling. [...] (306)

Si ha l'impressione di osservare un quadro ancora più soggettivo, con lo sguardo poetico che penetra attraverso le imposte nelle case della gente, profumate da vapori di cucina, e scruta tutti gli elementi della vita locale. Nella strofa successiva, il poeta si focalizza su un punto di osservazione: una stanza con una finestra azzurra. Quest'ultima è paragonata alla feritoia di un carro armato, che fa schermo alla «massa» informe di azzurro proveniente dall'esterno:

Leaving all of the world, all its blue, in the rearguard,
the azure - squared to a weightless mass -

breasts the windowpane's gunport, falling headlong forward,
surrendering to the glass. (307)

Una Venezia oscura e immobile, come la Dublino descritta da Joyce, si tramuta gradualmente in una città accogliente e solare. Con l'intensificarsi dell'azzurro del cielo e della luce del sole si scioglie l'atmosfera ghiacciata e cristallizzata e i segni di vita sono sempre più evidenti. E non solo si anima la città a terra, ma prendono vita anche gli elementi atmosferici:

A curly-maned cloud pack rushes to catch and strangle
the radiant thief with his blazing hair –
a nor'easter is coming. The town is a crystal jumble
replete with smashed chinaware. (307)

L'immagine della città di porcellana e di cristallo rotto amplifica il processo di cambiamento che investe l'atmosfera mattutina, animata non solo dalla gente e dai soggetti che comunemente la vivono, come gabbiani e gondole, ma anche da forti venti che a momenti investono Venezia e vi sciolgono la patina ghiacciata che l'ha avvolta la notte precedente. Nella sesta strofa, similmente a «Venetian Stanzas I», vengono fusi l'orizzonte marino con quello terreno, attraverso un effetto ottico che sembra scaturire dal punto di osservazione del mare:

Motorboats, rowboats, gondolas, dinghies, barges –
like odd scattered shoes, unmatched, God-size –
zealously trample pilasters, sharp spires, bridges'
arcs, the look in one's eyes. (307)

I «soggetti viventi» del mare sembrano sopraffare gli elementi urbani, quasi a richiamare un'imminente inondazione, come quella che, in tempi lontani, investì la «Venezia del nord». Il progressivo agitarsi del mare sembra far emergere creature irricognoscibili, creature marine contraddistinte da un odore eterno di erbe salmastre e alghe. Sono i pescatori e i gondolieri che, conducendo le loro piccole imbarcazioni, bagnano di schizzi i passanti lungo le rive, e spaventano i piccioni:

That's how some rise from the waters, their smooth skin stunning
the knobbly shore – while a flower may sway
in the hand – leaving the slipped dress scanning
the dry land from far away.
That's how they wash you in spray, for the immortals' ardent
perfume of kelp is what marks them from us and scares
pigeons off playing their crazy gambits
on the chessboards of squares. (307)

Il mare si increspa e si anima con le creature che, quotidianamente, lo percorrono per pescare o per trasportare i turisti: ma tali creature sembrano di un'altra specie, degli immortali contraddistinti da odori penetranti e «diversi».

Dopo la lettura di questi versi, si percepisce finalmente, nella chiusa, il punto di osservazione del poeta che, come in «Piazza Mattei», è all'aperto, in un bar:

I am writing these lines sitting outdoors, in winter,
on a white iron chair, in my shirtsleeves, a little drunk;
the lips move slowly enough to hinder
the vowels of the mother tongue,
and the coffee grows cold. And the blinding lagoon is lapping
at the shore as the dim human pupil's bright penalty
for its wish to arrest a landscape quite happy
here without me. (308)

L'ultima strofa si caratterizza per l'informazione sulla collocazione del poeta in città che, pensando e balbettando frasi nella sua lingua madre, sembra avere nostalgia della propria identità linguistico-culturale. Prevalente, dunque, in questo momento della poesia, il senso di appartenenza ad un lontano mondo d'origine, che gli rende più facile tracciare ancora una volta le analogie tra Venezia e la città gemella della Russia settentrionale⁷.

Valendosi della somiglianza tra le due capitali, Brodskij ribadisce la sua identità molteplice, mettendo in atto un processo che gli conferisce tratti di «italianità», partendo dalle radici slave. Tale atto di appropriazione non avviene in maniera gratuita, come dimostrano gli ultimi tre versi della poesia, in cui la vista della laguna viene continuamente messa in forse dalle mille onde che vi si infrangono. In tal modo, viene ostacolata l'azione contemplativa, atta a fissare e a cristallizzare un'immagine eterna nella memoria del poeta. L'occhio poetico deve, quindi, effettuare uno sforzo maggiore per fermare nel ricordo quest'immagine così simile ai paesaggi pietroburchesi, l'immagine di un luogo che, come il poeta stesso scrive, «può fare a meno» di lui. Sembra quasi che Brodskij voglia chiedere al paesaggio veneziano la dignità di essere immortalato tra le vie e i canali,

⁷ Come nota Graziadei, «Dell'amore altrettanto sensuale che ha legato Brodskij a Venezia ci parlano i suoi versi e la prosa di *Fondamenta degli Incurabili*, dove forte è la sovraimpressione quasi simbiotica con Pietroburgo, qui Palmira, al femminile direi, come femminile è il sostantivo Venezia o la plurima simbologia dell'acqua» (Graziadei 2004, 300). Quanto ai significati simbolici ed architettonici di San Pietroburgo nella poesia di Brodsky cfr. Schiltz 2003, 56-58.

ottenendo una sorta di riconoscimento di un'italianità acquisita, tutt'altro che in contrasto con le origini slave. Attraverso la lettura complementare di «Venetian Stanzas II», il poeta costruisce un'immagine duplice e contraddittoria della città lagunare e completa il processo attuato in «Piazza Mattei». In «Venetian Stanzas I» e «Venetian Stanzas II», infatti, Brodskij si focalizza sui dettagli comuni ma significativi del contesto urbano, lasciandoli, come si è visto, apparentemente isolati e dissociati. Tuttavia, lo sguardo d'insieme, attuato in «Piazza Mattei», non manca di dare un senso all'ampio paesaggio veneziano almeno nella parte finale di «Venetian Stanzas II»; Brodskij intende guardare, da una prospettiva distaccata, i suoi elementi di interculturalità, che vengono ricomposti nei versi ed acquistano senso se associati e collegati tra loro. Le frasi virtuali in lingua madre cui allude, accompagnano la contemplazione nella città lagunare, e sostengono il processo di traslazione culturale verso una prospettiva internazionale, cosmopolita e multi-etnica.

All'inizio del capitolo si è accennato al ruolo dell'Italia nel lungo itinerario brodskijano dalla Russia agli Stati Uniti, proponendo di considerare l'Italia come l'ultima fase del percorso culturale migratorio del poeta. Dopo l'analisi delle «Strofe veneziane», tuttavia, aggiungerei che tale affermazione può essere complementare ad un'altra considerazione che vede l'Italia, in particolare Venezia, come cruciale fase intermedia del percorso Russia-America⁸. Nell'improbabile collegamento diretto tra Leningrado e New York durante gli anni della guerra fredda, Venezia rappresenta il compromesso geografico e culturale per conciliare due realtà troppo diverse. La città lagunare è sede e paradigma dell'*in-betweenness* che, tuttavia, più che configurarsi come luogo di esilio tra due mondi, quello d'origine e quello di emigrazione, apre un nuovo spazio tra la Russia e l'America, un terzo spazio di emigrazione, in cui il poeta ricostruisce la sua dimensione ontologica e comunicativa. I ripetuti soggiorni di Brodskij a Venezia nei periodi invernali sono un'esperienza preziosa, che gli consente di proiettare la sua vita di emigrato in una «provincia» riservata del mondo, dove la somiglianza con la sua città natale apre il dialogo con l'intimità dello spirito poetico e con le più care memorie di un passato *superato* ma non *rifiutato*.

La città italiana diventa una *city of inwardness*. A supporto di questa affermazione, occorre precisare che le due poesie su Venezia qui analizzate sono la rappresentazione grafica e la messa in scena di un processo di «mappatura» soggettiva che, attraverso la scrittura, mira a creare «[...] a

⁸ Cfr. Manolescu 2013, 14-15.

web of traces and signs that reproduces the organizing principle of the city itself, and less its content»⁹. Brodskij mette in moto il linguaggio dello spirito attraverso la penna per orientarsi tra le fitte trame della città lagunare e ritrovare, attraverso analogie architettoniche e geografiche, le sue origini. In virtù delle strade e dei canali percorsi e ripercorsi dal poeta, la città diventa un palinsesto, su cui vengono scritti, cancellati e riscritti i ricordi, le impressioni e le esperienze di un uomo dai tanti volti intellettuali e culturali. Del resto, come afferma Turoma, «Venice has been imagined, dreamt, written, depicted over and over again – in poetry, drama, travel writing, novels, film, music, and visual arts. One of the peculiar paradoxes of Venice is that it appears unrepresentable, and yet, or possibly for this reason, it is one of the most represented places in Western art and literature»¹⁰. L'elemento che consolida anche in Brodskij questo rapporto sfuggente con Venezia è l'acqua, quale simbolo della rinascita e della creazione che riporta il soggetto in un viaggio a ritroso verso le origini della vita. L'idealizzazione di questa città appare come un quadro dipinto al tramonto in «Venice: Lido» (1989), in cui il poeta, guardando Venezia dalla spiaggia, vede una città che «[...] resembles a distant pretty / postcard pinned to the sunset»¹¹.

Nello stesso componimento, il poeta riscrive il suo viaggio in questo terzo spazio di emigrazione, vedendolo come un intreccio di percorsi tra simboli familiari e ignoti: «Ah, the Mediterranean! After your voids, a humble / limb craves a labyrinth, a topographic tangle!» (386). La vista della città come metafora interiore degli intricati moti dello spirito e dell'ispirazione poetica si allarga al Mediterraneo, che richiama la superficie marina antistante Leningrado e si insinua in mille bracci nei canali delle due città. In definitiva, nel contesto delle molteplici interpretazioni che vedono la Serenissima come soglia di passaggio o spazio di *in-betweenness*, proporrei di definire la Venezia di Brodskij, sul piano metaforico, geografico e spaziale, come simbolo di un terzo luogo di mediazione. Qui il poeta costruisce la sua identità di italianofilo e ritrova, allo stesso tempo, il filo comunicativo con la sua città d'origine. Sul piano simbolico più generale e, se vogliamo, addirittura teologico, la città lagunare può anche essere interpretata come la fine di un percorso dantesco che vede il poeta attraversare l'Inferno (la Russia) e il Purgatorio (l'America), per approdare

⁹ *Ivi*, 17.

¹⁰ Turoma 2003b, 491-492.

¹¹ Kjellberg 2000, 386. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

in un singolare Paradiso veneziano¹². Il viaggio brodskijano si conclude sotto il cielo di Venezia che, contemplato per anni, inverno dopo inverno, dona al poeta le emozioni e la serenità con cui terminare il suo percorso fino all'approdo in un Paradiso di pace lagunare.

Ulteriori significati investono la città in «In Italy» (1985), in cui emerge in maniera più chiara il rapporto tra Oriente e Occidente. Il componimento si suddivide in due luoghi speculari che vengono rappresentati nella pagina da quattro stanze: le prime due descrivono un ambiente appartenente al passato, le ultime due descrivono uno spazio che il poeta sembra osservare nel momento in cui sta scrivendo. Il rapporto passato/presente è veicolato dall'uso dei tempi nelle due sezioni della poesia. Il poeta esordisce come segue:

I, too, once lived in a city whose cornices used to court
clouds with statues, [...]
and an infinite quay was rendering life myopic.¹³

La città, dimora passata del poeta, è chiaramente San Pietroburgo, le cui somiglianze con la città presente, Venezia, sono evidenziate dall'uso di «to», termine di collegamento che allude al rispecchiamento tra il passato e il presente vissuti da Brodskij¹⁴. Immaginando di proiettare la realtà passata in quella presente, egli ricostruisce una San Pietroburgo in cui:

These days evening sun still blinds the tenements' domino.
But those who have loved me more than themselves are no
longer alive. (340)

Dopo anni di assenza dal suo contesto natale, il poeta è certo che la sua città abbia ancora le stesse sembianze del passato: potrebbe ritrovarvi tutto quello che ha lasciato, eccetto le persone a lui care, che non sono più in vita. La prima parte del componimento è, dunque, marcata da una vena nostalgica e malinconica, espressa dall'irrealizzabile desiderio di rivedere la sua gente. Il baluardo dell'Est, proiettato programmaticamente e spasmodicamente verso ovest (San Pietroburgo) funge da uno dei due poli del testo. L'accostamento con Venezia, nella seconda parte della poesia, è reso possibile dal fatto che, entro i limiti del canone brodskijano (ma non solo), essa è un baluardo dell'Ovest proiettato verso l'Oriente:

¹² Cfr. Manolescu 2013, 27.

¹³ Kjellberg 2000, 340. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

¹⁴ Cfr. Turoma 2000, 296.

[...] The sun
sets. Faraway voices, exclamations like «Scum!
Leave me alone!» – in a foreign tongue, but it stands to reason.
And the world's best lagoon with its golden pigeon
coop gleams sharply enough to make the pupil run. (340)

Il passaggio ad una città sulla laguna che offre tramonti simili in un contesto linguistico straniero è marcato dal valore semantico e simbolico della parola «memory», nel primo verso della terza strofa. In tal modo, il poeta stabilisce un punto di intersezione tra i due scenari «cartografati» nella poesia:

The bloodhounds, having lost their quarry,
with vengeance devour the leftovers – herein their very
strong resemblance to memory, to the fate of all things. [...] (340)

Menzionando i segugi, Brodskij sembra stabilire un paragone con la sua esperienza di emigrato, in quanto la perdita della loro preda li induce ad accontentarsi degli avanzi, e così possono essere paragonati alla memoria. Quest'ultima, in assenza di più sostanziose prede (svanite nel tempo) deve accontentarsi di quel che resta. Insomma Brodskij ritrova in Venezia le tracce, gli «avanzi» di una città a lui appartenuta un tempo e, attraverso le memorie e le analogie, si nutre e gode dello spettacolo lagunare. Nonostante i «leftovers» evocino ristrettezze e indigenza, mi sembra il caso di osservare che proprio gli «avanzi» costituiscono una metafora utile a caratterizzare la città lagunare, come contesto spazialmente e culturalmente lontano, ma allo stesso tempo, intrinsecamente simile a San Pietroburgo.

Nel continuo confronto tra Venezia e la sua città d'origine, il poeta evoca un ennesimo contrasto tra Oriente e Occidente, che vede la città italiana sostituirsi alla «grande mela». Ma come si inserisce questa soluzione, alla luce di quanto detto in precedenza, per cui Venezia rappresenterebbe una sorta di snodo centrale che riduce, idealmente, la distanza inconciliabile tra San Pietroburgo e New York? Secondo la tradizione storica europea, la polarità tra Occidente e Oriente è caratterizzata da una profonda opposizione tra culture, che vede il primo come un contesto nutrito dai valori della civiltà greca fondati sull'ordine, sulla razionalità e sull'armonia, e il secondo come spazio costruito sui valori di culture composite, basate sull'istintualità, la passione, la magia¹⁵. I modelli urbani che guidano questa opposizione sono, ovviamente, Atene e Istanbul, ovvero le antiche capitali culturali dell'Occidente e dell'Oriente. Tale visione «mitologica» è

¹⁵ Cfr. Turoma 2003a, 144-145.

stata, non solo da oggi, profondamente riletta e modificata, *in primis* da Edward Said, ma anche, molto prima, per esempio, da Yeats. Nel 1927 egli pubblicò la sua celeberrima «Sailing to Byzantium», in cui sanciva l'approdo spirituale verso l'eternità rappresentata da una Costantinopoli vista come la vera capitale (in perfetto equilibrio tra Oriente e Occidente) dei valori dell'arte e della vittoria dell'arte sul tempo e sulla storia.

Ma tornando al paradigma di Brodskij, San Pietroburgo sarebbe vittima della pressione delle popolazioni orientali, in particolare dell'espansione delle genti mongole, prima, e dell'Unione Sovietica, dopo. Nella loro profonda somiglianza, San Pietroburgo e Venezia sono diverse nei rispettivi destini, dato che la città russa, pur essendo ancora maestosa e nobile, ha subito una «perversione» che ha costretto il poeta all'emigrazione. Allo stesso tempo, Venezia è un luogo di frontiera tra le regioni orientale e occidentale dell'Europa e, per questo, non è totalmente estranea alla cultura dell'Est. Ma a Brodskij non interessa cercare di definire l'ambiguità culturale della città lagunare per contestualizzarla in Occidente o in Oriente; e così il lettore deve cercare di cogliere il meccanismo con cui il poeta «strumentalizza» la città stessa come simbolo della sua duplice identità culturale. Brodskij a Venezia, secondo Turoma, è una sorta di Otello russo, che ridefinisce, contemporaneamente, la sua dimensione di straniero, più precisamente di orientale (similmente al celebre personaggio shakespeariano) e di ebreo, come discendente della cultura occidentale. Alla luce di ciò, il poeta si serve di Venezia per conciliare psicologicamente e intellettualmente la sua bidimensionalità ontologico-culturale, confermando, malgrado i dubbi posti dalle argomentazioni precedenti, il ruolo fondamentale della città veneta come snodo cruciale e «punto d'intersezione» tra Oriente e Occidente. Seguendo tale percorso, Brodskij non intende, quindi, entrare nel merito di identità ambigue e sfumate, né esprime la volontà di rimanere «dimidiato» all'interno di un confine indelebile. Soffermandosi dapprima su tale frontiera, inglobando gli elementi della sua duplice identità, egli non teme successivamente di perseguire una definizione di sé in senso occidentale, come risultato dell'effetto conciliante e «sommativo» di Venezia, nella riscoperta consapevolezza della sua appartenenza alla dimensione occidentale della tradizione ebraica. Negli ultimi versi di «In Italy», scrive:

At the point where one can't be loved any longer, one,
resentful of swimming against the current and too perceptive
of its strength, hides himself in perspective. (340)

È proprio la rinuncia a nuotare controcorrente che sembra porre fine all'antica opposizione tra Oriente e Occidente. Se ad una prima lettura l'im-

magine degli ultimi versi può essere associata all'arrivo della morte, l'atto di nascondersi nella prospettiva e, quindi, dietro l'univocità di un punto di fuga, implica la volontà di ridurre ad unità lo sguardo multiprospettico di un osservatore distante, ignaro degli elementi di contatto tra i due contesti¹⁶. Il percorso verso Venezia, quindi, nelle sue molteplici componenti ereditate da Oriente e Occidente, si conclude col riconoscimento dell'autore della sua «occidentalità».

Non possiamo parlare della componente italofila di Brodskij senza prendere in considerazione una poesia poco conosciuta, ma dal titolo emblematico: «S natury» («Dal vero», 1995), dedicata al conte Girolamo Marcello, suo grande amico conosciuto a Venezia¹⁷. Il titolo del componimento si inserisce nel contesto italiano come uno sprazzo di realtà, semplice ma denso di significati, che illustra come in un quadro le percezioni del poeta. «S natury» si colloca come atto conclusivo che canta la bellezza veneziana e intende offrire, in un numero esiguo di versi, una visione finale della città, prima della scomparsa del poeta. Proprio l'esordio del componimento preannuncia l'arrivo di una fine imminente: «Solnce saditsja, i bar na uglu zakrylsja. / Fonari zagorajutsja [...]» («Il sole cala, ha chiuso il bar all'angolo. / Si accendono i lampioni [...]») ¹⁸. È la fine di un ennesimo giorno, scende l'oscurità, la città si offre nei suoi aspetti minuti al calare della sera:

I goluby na frontone dvorca Minelli
eutsja v poslednich lučach zakata, [...]
Udary kolokola s kolokol'ni,
pustivšej v venecianskom nebe korni, [...]
(E i colombi sul frontone di palazzo Minelli
fanno l'amore negli ultimi raggi del tramonto, [...]
I rintocchi del campanile
che ha messo radici nel cielo veneziano: [...] 122-123)

Tra i colombi che si apprestano ad isolarsi e i rintocchi del campanile, Brodskij sembra presagire la morte:

[...] Esli est' drugaja
žizn', kto-to v nej zanjat sborom

¹⁶ Cfr. Turoma 2000, 304.

¹⁷ Per maggiori dettagli sull'amicizia tra il conte e Brodskij, cfr. il sito: http://www2.regione.veneto.it/videoinf/giornale/newgiornale/73_2006/07/conte_marcello2.htm.

¹⁸ Vitale 1996, 122-123. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della traduzione e dell pagina tra parentesi.

ètich veščej. Polagaju, v skorom
vremeni ja èto vyjasnju. [...]

(Se esiste un'altra vita,
li qualcuno si occupa della raccolta
di queste cose. Tra poco tempo, credo,
ne saprò di più. [...] 122-123)

L'immagine più toccante del componimento risiede nella parte centrale, in cui il poeta cerca di «nutrirsi» dell'aria veneziana di fine anno per immortalare in sé, al massimo grado, la città stessa, conscio della sua fine imminente. Con uno spirito che ancora riecheggia il motivo del *carpe diem*, scrive:

[...] v pereulke zemnogo raja
večerom ja stoju, vbiraja
sil'no skukoživšejsja rezinoj
lëgkich čistyj, osenne-zimnij,
rozovoj ot čerepičnych krovel'
mestnyj vozduch, kotorym vdovol'
ne nadyšat'sja, osobenno – naposledok!

([...] in un vicolo del paradiso
terrestre io sto di sera, e aspiro
con la gomma raggrinzita dei polmoni
l'aria pulita, l'aria autunno-invernale,
rosa per i tetti di mattoni – l'aria locale
di cui non puoi saziarti, soprattutto
se fai le cose all'ultimo momento
della vita. 122-125)

Mentre il poeta esalta la bellezza della città lagunare, esprime un forte senso nostalgico che si rivolge non solo alla patria d'origine, ma anche alla vita, che gli sta sfuggendo tra le mani. Lo stesso titolo del componimento invita ad un'analisi obiettiva della realtà, che offre una visione realistica di Venezia al tramonto, ed intende, nel contempo, inquadrare il senso della vita da un approccio a tratti idealistico, ma sempre limitato dall'ineluttabile corso delle cose. Colpisce lo stato d'animo che il poeta confessa: avendolo presagito la sua scomparsa imminente, egli affronta uno degli aspetti più amari della vita, con uno sguardo distaccato e disincantato¹⁹. Brodskij, nel suo componimento, lascia che sia il paesaggio veneziano a parlare e a

¹⁹ Torna alla mente lo stesso «approccio» che, anni prima, Giovanni Verga aveva mostrato nella novella «Lacrimae rerum» (1887), come un invito ad osservare le cose semplicemente per come si offrono alla realtà, senza versare lacrime o manifestare le proprie emozioni.

descriversi, anticipando qualsiasi impressione soggettiva o emozione. Sono gli oggetti e i dettagli della città ad offrirsi nelle loro peculiarità più intime, come l'onda del mare che si infrange contro le scale di un palazzo, così descritta dal poeta:

[...] Mjataja točno den'gi,
volna oblizyvaet stupen'ki
dvorca svoej goluboj kupjuroj,
polučaja v kačestve sdači buryj
kirpič, podveržennyj dermatitu, [...]
([...] Gualcita come una banconota,
con il suo azzurro taglio l'onda
lecca i gradini del palazzo
ricevendo come resto un mattone
bruno soggetto a dermatite, [...] 124-125)

L'onda sembra invocare da un elemento della terraferma un contatto più intimo, che possa avvicinare le lunghe distanze alle quali Brodskij era abituato, ma che gran parte del suo animo non aveva accettato volentieri.

Venezia si offre, ancora una volta, come luogo di contatto tra distanze inimmaginabili. Il contatto immediato tra l'onda e i gradini, che si svolge con l'inarcarsi e il dispiegarsi della prima, evoca nel poeta l'idea di «piegare» la dimensione spazio-temporale, per dimezzare le enormi distanze che separano i suoi luoghi di riferimento. In tal modo, egli sembra anticipare una delle recentissime teorie della fisica moderna, secondo le quali il superamento ipotetico di certe velocità estreme (quale quella della luce) sarebbe in grado di «inarcare» la superficie dello spazio e del tempo, riducendo in maniera significativa enormi distanze. Non è arbitrario, credo, leggere in questi versi un auspicio che il movimento dell'onda possa ridurre, con il suo inarcamento, la distanza dell'intera superficie atlantica che separa i luoghi del poeta. Tale azione, lenta e costante nel tempo, alimenta l'effetto *gutta cavat lapidem*: un elemento della terraferma può dunque concedersi agli stimoli dell'acqua, e rinunciare a restare integro e inerte, proprio come fa il mattone, che nel farsi poroso e permeabile al desiderio di contatto, sembra soggetto a dermatite. Tutto ciò avviene sotto lo sguardo provato di una cariatide, testimone da secoli di questo continuo contatto tra mare e terra:

[...] i nenadežnuju kariatidu,
vodruzivšuju organ reči
s ego sigaretoj sebe na pleči
i pogružennuju v sozercan'e ptič'ej, [...]

(...) e la cariatide precaria
che ha issato sulle proprie spalle l'organo
della parola, sigaretta compresa –
la cariatide immersa nella contemplazione
della camera voliera, [...] 124-125)

Lo scorcio veneziano si conclude sotto lo sguardo fisso della cariatide, che documenta con il passare dei secoli la storia di una città millenaria e multi-culturale. Essa si pone come l'ultimo elemento della poesia e, quasi annoiata dalla sua posizione statica, manifesta con la sua espressione le sofferenze terrene generate dal tempo. Come elemento solido opposto alla massa informe dell'acqua, la cariatide rappresenta il punto in cui «The steady assault of water and the resistance of the built environment symbolizes humankind's urge to build and its endeavour to survive in its works and the 'memory' of its works»²⁰. L'immagine di issare sulle spalle l'«organo della parola» rivela la sua rinuncia a parlare e a esprimersi, lasciando al lettore la facoltà di contemplare lo scenario e ascoltarlo, senza aggiungervi nessuna parola.

Brodskij esprime le sue riflessioni sulla città lagunare non solo nelle sue poesie, ma anche nel lungo saggio «Watermark: An Essay on Venice» (in seguito, «Watermark», 1989). Non intendo prendere in esame gli aspetti più interessanti di tale saggio, già oggetto di analisi da parte della critica per studiare il rapporto del poeta con il Bel Paese. Più che servirmi di questo scritto per confermare le mie proposte interpretative sul ruolo di Venezia nella poesia brodskijana, propongo di guardare il saggio da una prospettiva più personale ed intima. Valendosi del linguaggio poetico, da una parte, e del linguaggio saggistico, dall'altra, Brodskij «racconta» la sua Venezia su due «livelli». E lo fa usando il codice, a tratti ambiguo e metaforico, della poesia, con l'effetto di sublimare e idealizzare la città, fin quasi a personificarla, e quello più esplicito e giornalistico del saggio. La descrizione di Venezia si svolge, dunque, sia sul piano interiore e introspettivo, sia su quello esteriore ed esplicativo. Oltre ad individuare «Watermark» come mezzo espressivo dell'«ufficialità» e della chiarezza, mi sembra utile soffermarmi anche sulla data di composizione del lavoro. «Watermark» vede la luce nel novembre 1989, un anno sicuramente significativo per la vita del poeta. Il 1989 rappresenta una data epocale che vede il crollo dei governi comunisti nell'Europa dell'Est, sancita dalla caduta del muro di Berlino. Lo stesso autore sembra presagire questo importante evento della storia europea e mondiale nel suo saggio:

²⁰ Mallozzi 2008, 140.

The upright lace of Venetian façades is the best line time-alias-water has left on terra firma anywhere. Plus, there is no doubt a correspondence between – if not an outright dependence on – the rectangular nature of that lace's displays – i.e., local buildings – and the anarchy of water that spurns the notion of shape.²¹

L'opposizione tra le architetture elegantissime ma solide degli edifici veneziani e la massa «rivoluzionaria» dell'acqua sembra annunciare un cambiamento imminente, che vede Venezia come protagonista indiretta. Situato, come si è detto, al centro del percorso brodskijano, il terzo spazio veneziano cancella con le sue acque inquiete le barriere culturali. Esso «rimpasta» e rimette in discussione vecchi valori e principi di vita. Non a caso, la data di composizione di «Watermark» si colloca come momento di «passaggio» tra gli anni ottanta e novanta, ovvero gli anni in cui sono state composte le poesie veneziane qui analizzate. Inoltre, in quanto terzo spazio, reale e virtuale, personale e metaforico, Venezia è il luogo in cui si perde ogni riferimento spaziale, come scrive l'autore:

On the map this city looks like two nearly overlapping lobate claws (Pasternak compared it to a swollen croissant); but it has no north, south, east, or west; the only direction it has is sideways. It surrounds you like frozen seaweed, and the more you dart and dash about trying to get your bearings, the more you get lost. (45-46)

La città, lontana e staccata dalla terraferma e circondata dagli ingannevoli giochi speculari dell'acqua, disorienta il lettore con la cancellazione dei punti cardinali ma, nello stesso tempo, si pone, con i suoi palazzi, come baluardo della memoria, contrastando l'azione corrosiva del mare. Come tale, Venezia costituisce il *background* urbanistico di un momento della vita di Brodskij di transizione, privo di limiti e riferimenti assiologici. Il 1989 è, dunque, un anno di passaggio, che con il crollo delle vecchie certezze storico-culturali conduce verso i cambiamenti del nuovo decennio. L'anno di composizione del saggio è l'anno dell'anarchia, delle rivoluzioni, dei passaggi, di ogni situazione incerta e ambigua. Il poeta veicola la sensazione di trovarsi in una «no man's land» quando si sofferma sulla sua esperienza di apprendimento della lingua italiana:

My Italian, wildly oscillating around its firm zero, also remained a deterrent. It always got better after a month or so, but then I'd be boarding the plane that would remove me from the opportunity to use it for another

²¹ Brodsky 1992, 43-44. Le successive citazioni dal testo faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

year. Therefore, the company I kept was that of English-speaking natives and expatriate Americans whose houses shared a familiar version – if not degree – of affluence. As for those who spoke Russian, the characters from the local U, their sentiments towards the country of my birth and their politics used to bring me to the brink of nausea. (61-62)

La supporto delle tesi riportate all'inizio di questo capitolo sulla presunta inadeguata conoscenza di Brodskij della lingua italiana, occorre notare che «Watermark» è percorso e ripercorso da parole italiane, come «stazione» (9), «pensione» (16), «campi» (17), «matrona» (4), «Merde Statale» (4), «Movimento Sociale» (4), «Morte Sicura» (4), «carbonaro», «panino» (66), «chinotto» (66), «Capito?» (72), «A destra, a sinistra, dritto, dritto» (46), «frontone» (32), «O sole mio» (127), «uno, due, tre!» (118), «commendatore» (111), «acqua alta» (100), «bersaglieri» (120), «nebbia» (58). Il lessico che emerge da questo elenco è ampio e spazia dal campo politico alla vita quotidiana e circostanziata di Venezia, come «acqua alta». Il carattere neutrale e indefinito della città si riflette anche nella lingua locale, di cui l'autore confessa una conoscenza a tratti sempre maggiore, ma anche e pur sempre insufficiente. Questo senso di disorientamento è amplificato da un tipico fenomeno del posto:

But once is enough, especially in winter, when the local fog, the famous *nebbia*, renders this place more extemporal than any palace's inner sanctum, by obliterating not only reflections but everything that has a shape: buildings, people, colonnades, bridges, statues. (58-59)

La nebbia esercita il suo influsso anche sulla lingua e sulla sensazione dell'autore di potere prima o poi «prenderne possesso». Il poeta sembra essere consapevole di una conoscenza per sempre annebbiata dell'italiano. Collocando l'italiano (ma qui sentirei il dovere di collocare anche il francese, dal momento che le competenze linguistiche di Brodskij includevano una discreta conoscenza della lingua d'oltralpe, come dimostrato dalle continue citazioni in francese nei suoi scritti) tra l'inglese e il russo, è possibile focalizzare il ruolo preciso della lingua di Dante nello scenario poetico dell'autore. Essa costituisce l'ultimo «approdo» linguistico prima della morte, che «eredita» dal contesto slavo, in una città dai contorni slavi (si ricordi l'accostamento tra Venezia e San Pietroburgo) il potere della memoria e del ricordo. Sulle orme della critica («Brodsky believes in the existence of a language that endures through traces of words, like a 'synecdoche' of past experience»²²), l'italiano, come lingua minore e figlia

²² Mallozzi 2008, 144.

di un'esperienza in fase di conclusione, rappresenta una piccola parte della totalità del grande «corpo linguistico» formato dal mondo slavo e anglo-americano. Sul piano retorico e stilistico, nella poesia brodskijana, esso costituisce una sineddoche che, nella sua piccola «quantità» e «consistenza» all'interno del mondo macrolinguistico dell'autore, preserva l'eredità linguistica e culturale di un passato ancora sentito e presente nella vita quotidiana. In particolare, adottando una prospettiva bachtiniana, l'italiano viene a configurarsi come lingua gemmata da sistemi linguistico-sociali non più isolati. Nel loro incontro, questi sistemi generano fenomeni plurilinguistici, nonché dialoghi tra espressioni linguistiche e culturali che si fondono in un processo di ibridazione²³.

Sebbene Bachtin riservi le sue teorie sul plurilinguismo e sull'incontro tra lingue al romanzo, come miscuglio di identità linguistiche e sociali, è possibile applicare tale visione anche al mondo poetico di Brodskij. Attraverso i versi e le singole parole, pesate dalla sensibilità poetica, si percepisce come ogni parola, a prescindere dalla sua origine italiana, slava o anglosassone, si spoglia della propria veste socio-culturale. Essa tende a racchiudere nella sua sfera semantica un insieme di sistemi culturali, che fanno convergere in un solo spazio, ovvero questo terzo spazio di italianità, impressioni e caratteri che inglobano il contesto pietroburchese, le immensità d'oltreoceano e i percorsi squadrati delle città italiane. La funzione di una nuova identità linguistica, quindi, si ripercuote nella raccolta di elementi peculiari del contesto italiano, da cui il poeta parte per comunicare con il cosmo più ampio del contesto slavo-americano. Ed è così che, «[...] the marble lace, inlays, capitals, cornices, reliefs, and moldings, inhabited and uninhabited niches, saints, ain'ts, maidens, angels, cherubs, caryatids, pediments, balconies [...] and windows themselves, Gothic or Moorish, [...]» (27), sono parti di un mondo più vasto e complesso, che porta il lettore tra le architetture pietroburchesi, nonché tra gli spazi linguistici e multiculturali del nuovo mondo.

5.4. L'ISOLA E IL MARE

Prima di concludere questo viaggio brodskijano tra le città italiane, mi piace proporre un'ultima poesia dedicata ad un lembo di terra italiana, ma, questa volta, non famoso e celebrato da secoli come Roma e Venezia.

²³ Cfr. Bachtin 1979, 102, 128.

Brodskij scrisse alcuni componimenti dedicati alle isole del Bel Paese che aveva visitato, e ciò conferma ulteriormente la profonda conoscenza che egli aveva di ogni angolo dell'Italia, comprese le isole minori. A questo punto della nostra analisi, dopo aver discusso sui contatti tra mare e terra a Venezia, la composizione di poesie dedicate alle isole si presenta come un'espansione del primo termine (il mare) nel mondo poetico brodskijano. Nel saggio «The Sound of the Tide», incentrato sulla poetica di Derek Walcott e sulla sua condizione multiculturale, Brodskij scrive:

For almost forty years his throbbing and relentless lines kept arriving in the English language like tidal waves, coagulating into an archipelago of poems without which the map of modern literature would effectively match wallpaper. He gives us more than himself or «a world»; he gives us a sense of infinity embodied in the language as well as in the ocean which is always present in his poems: as their background or foreground, as their subject, or as their meter.²⁴

L'immagine dell'influsso della lingua inglese di Walcott paragonata ad una serie di maree «invasive» calza perfettamente al caso del poeta russo-americano. Il contatto continuo e costante delle onde con la terra in «S natury» tende a simboleggiare l'approdo/apporto di culture provenienti dal mare. Tale contatto multiculturale si intensifica nel contesto poetico delle isole, in cui la dimensione del mare «circonda» la personalità poetica, rappresentata dall'isola stessa. Un esempio di questa relazione tra spazio interno isolano e spazio esterno marino, per riprendere l'analogia di Lotman discussa in precedenza, è rappresentato da «Ischia in October», scritta nel 1993 e dedicata a Fausto Malcovati, insigne studioso di lingua e letteratura russa. L'energia di un vulcano roboante risuona nel primo verso: «Once a volcano here belched with zest»²⁵. Con tale esordio, il poeta si presta ad identificarsi con la forza del vulcano che, eruttando materiali di diversa natura, immette nel mondo nuovi elementi, ovvero rinnova continuamente il paesaggio antropico e naturale. Così le esperienze del poeta lo spingono ad «eruttare», a portare alla luce, dai meandri del suo animo, nuove impressioni ed espressioni derivanti dai suoi incroci multiculturali. La solitudine che domina nell'isola è ben lontana dalla vita vivace e movimentata del passato, quando «Virgil dwelt not too far away, / and Wzystan

²⁴ Brodsky 1986, 173-174.

²⁵ Kjellberg 2000, 430. Le successive citazioni dalla poesia faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

Auden held drinks at bay» (430). Brodskij sente vicina la tomba di Virgilio a Posillipo, presso Napoli, e ricorda gli anni in cui Auden trascorreva le sue vacanze a Ischia e si fermava al Bar Internazionale di Maria, luogo di ritrovo di artisti e poeti²⁶. Il tempo inesorabile passa e rende gli antichi splendori dell'isola solo un ricordo appena percettibile tra le case e nelle strade, descritte come «vestigia»:

These days, the palaces' stucco peels,
frightful prices make longer bills.
Yet I somehow still make, amid
all these changes, my line ends meet. (430)

Come afferma nei versi appena citati, il poeta riesce ancora a far «quadrare» i suoi versi (come i suoi conti), ovvero a scrivere poesia in un luogo in cui resti di vecchi palazzi oramai in decadenza giacciono trascurati, come segno di un tempo che cancella ogni oggetto materialmente percepibile, ma non elimina l'ispirazione poetica. Lo stesso Brodskij, sempre in merito alla poetica di Walcott, afferma:

[...] these poems represent a fusion of two versions of infinity: language and ocean. The common parent of these two elements is, it must be remembered, time. If the theory of evolution, especially that part of it that suggests we all came from the sea, holds any water, then both thematically and stylistically Derek Walcott's poetry is the case of the highest and most logical evolution of the species.²⁷

Attraverso il suo linguaggio, che in molte poesie sull'Italia si distende ad imitare l'infinità del mare, Brodskij, come Walcott, trova nel tempo il denominatore comune alla lingua e al mare. In altre parole, la dimensione infinita del tempo si riflette sia nel linguaggio poetico, che immortalata i ricordi con un processo di sublimazione artistica, sia nella vastità del mare, che circonda la minuscola «identità isolana» come una distesa di misteri pronta ad inghiottire oggetti e ricordi, ma anche a restituirli dopo anni o secoli di memorie svanite o assopite. Quello che colpisce maggiormente nella citazione, a mio dire, è il riferimento alla teoria evuzionistica, secondo la quale l'origine dell'uomo va ricercata nel mare. Tale affermazione si rivela affascinante, in quanto conduce la memoria del lettore alla nota immagine mitologica della Venere che nasce dalla schiuma del mare, en-

²⁶ Cfr. <http://www.isoladischia.net/ospiti-illustri-ischia/auden-a-forio>. Sui rapporti tra Auden e l'Italia cfr. Marchetti Rognoni 2002, 25-32.

²⁷ Brodsky 1986, 174.

fatizzandone il carattere «fertile» e riproduttivo. La leggenda della nascita di Venere sminuisce, di contro, il valore del simbolo più superficiale ed abusato del mare, che lo propone in chiave «anti-mnemonica», contraria all'apporto di vita e di ricordi, come un infinito deserto liquido, privo di coscienza, segno che annega il soggetto (il sentimento oceanico di Freud) e fa naufragare ogni umana impresa.

Come Walcott, Brodskij «italianofilo» può essere definito come il poeta del mare. Ma il mare costituisce una presenza costante non solo nei versi dedicati al nostro paese, ma anche nelle numerose poesie composte oltreoceano, nelle quali, tuttavia, il mare è, appunto, piuttosto *ocean* che *sea*; insomma, l'infinita distesa d'acqua, anche quando non è esplicitamente presente, si pone continuamente come «confine» che separa e divide le terre del poeta. L'immagine dell'infinità marina compare all'inizio della terza strofa, in cui la dimensione cromatica del mare invade il cielo: «A fisherman sails into the azure, / away from the drying bed linen's lure» (430). Nel contempo, lo sguardo fisso nel mare si perde in minuscoli punti identificati nell'immensità dell'azzurro:

On the balustrade, my wife and child
peer at a distant piano lid
of sail, or at the small balloon [...] (430)

In questo scenario «alimentato» dal vento caldo di scirocco, emerge un'opposizione tra la terra, ovvero l'isola, e il mare:

Unreachable, as it were, by foot,
an island as a kind of fate
suits solely the scirocco; [...] The bougainvillea's tightly wound
scrawl helps the isolated ground
to shade its limited shame a bit,
avenging thus space with writ. (430-431)

L'isola si impone nella distesa del mare come «testo» prodotto e difeso dalle buganvillee che, con i loro rami, «scrivono» la geografia e la storia di Ischia. In questo senso, le onde circostanti, con la propria azione di flusso e riflusso, nello spazio dei cerchi concentrici, nutrono il contesto isolano di oggetti e ricordi, a loro volta echeggiati dalla scrittura delle piante rampicanti. L'elemento che compone il binomio con il mare, come sottolineato prima a proposito del rapporto con il tempo, è il linguaggio, qui presentato come «discorso», che contribuisce a definire, come una lente di ingrandimento, e a conoscere meglio, la gente locale:

Almost no people; so that pronouns
sharpen one's features all at once,
as though speech makes them definite like a lens
at the vista's expense. (431)

La direzione delle onde guida, lentamente e costantemente, lo sguardo poetico verso l'isola, come contesto domestico e riparo, e si riproduce anche sul territorio dell'isola stessa, favorita dalla direzione del vento. Il poeta, nella penultima stanza, sembra ritrovare la sua dimora al centro di Ischia:

And should someone sigh longingly «Home», your hand
more willingly than to the continent
might point to the cumulous peaks where great
worlds rise and disintegrate. (431)

Lo sguardo finale del poeta sembra volgere verso l'interno montuoso dell'isola, ovvero verso il cono di quell'antico vulcano che ha originato l'isola. La poesia costruisce un percorso circolare, in cui lo sguardo poetico parte dal vulcano, volge verso il mare, per poi ritornare all'interno del cono vulcanico, che a sua volta è stato originato dagli abissi del mare, a conferma della teoria evoluzionistica dell'uomo originato dall'acqua. La chiusa, tuttavia, riserva un'affermazione sorprendente, che sembra smentire la strofa precedente. Il poeta conclude scrivendo:

We are a threesome here and I bet
what we together are looking at
is three times more addressless and more blue
than what Aeneas saw sailing through. (431)

Quello che sembrava un riparo domestico, un rifugio generato dalle antiche ceneri di un vulcano spento, viene ora riconosciuto come un luogo più sconosciuto di quello che Enea aveva conosciuto, navigando nei pressi tanti secoli fa. Il poeta prende coscienza del suo stato di emigrato e, dopo aver tentato di ritrovare se stesso, è costretto a riconoscere, insieme al suo nucleo familiare composto dalla moglie e dalla figlia, come ambiente estraneo alla sua identità, quel significativo – ma alieno – fazzoletto di terra vulcanica. Questo spirito di estraneità e di esclusione è ribadito nella terzultima strofa. Alludendo al linguaggio usato come elemento di comunicazione e di approccio ai locali, si percepisce una reazione di diffidenza e di distacco da parte di questi ultimi, irrigiditi dall'uso dei pronomi con cui il poeta si rivolge a loro. Illuso di aver trovato l'origine di ogni cosa (e l'approdo personale) in un'isola vulcanica, Brodskij si accorge di essere

circondato da un «mare» di gente che non lo comprende. Il motivo per cui il poeta adotta questo improvviso cambio di tono e di tema nella chiusa della poesia risiede, a mio avviso, nella barriera linguistica che lo divide dagli isolani, oltre che nelle differenze culturali, per quanto gli abitanti di Ischia fossero abituati alla presenza di stranieri e intellettuali nella loro isola.

Come si evince dalle analisi fin qui proposte, la critica brodskijana ha offerto svariate chiavi di lettura su un poeta complesso e fruibile su più livelli ermeneutici. Le frontiere della critica si sono spinte in diverse direzioni, che coinvolgono non solo gli aspetti interculturali e linguistici, ma anche tematiche riguardanti il tempo, la vita, la memoria, la natura e il paesaggio, la mitologia, la letteratura, la storia, la religione, il passato e persino il futuro. La direzione interculturale e l'analisi intertestuale perseguita in questo volume hanno avuto lo scopo di illustrare certi aspetti già noti della poetica brodskijana, rivendicati nel corso degli anni dai canoni letterari russo e americano, e nuove frontiere culturali, per capire il ruolo rivestito dai luoghi, dai linguaggi, dalle esperienze, dalle idee «altrui» nella scrittura dell'autore.

Una questione, a mio avviso, importante nella poetica di Brodskij è rappresentata dall'influenza congiunta non solo delle letterature slava e anglo-americana, ma anche delle voci culturali provenienti dai paesi europei nei quali il poeta ha soggiornato, seppur per brevi periodi e in maniera discontinua. Sono proprio queste nicchie di «intermezzo» rappresentate da paesi come l'Italia che definiscono l'identità culturale dell'autore, duplice, anzi molteplice, e perciò ricca; densa ma non opaca, aperta ai contributi più diversi, ma non ambigua. Focalizzando, in ultima analisi, l'attenzione sul ruolo del terzo spazio veneziano si perviene ad un concetto più concreto dell'io brodskijano, con l'effetto di riassetare e ordinare gli svariati elementi custoditi nel gran bagaglio della poetica brodskijana. Lo spazio culturale italiano è, quindi, il punto di approdo definitivo di un poeta che, seppur morto oltreoceano, viene seppellito a Venezia, ove i giochi speculari dell'acqua e dei canali trasformano la città in un «agglomerato» poetico che riproduce i mille volti di Brodskij. L'Italia, storicamente crocevia di culture, è il paese eletto dall'autore per preservare la sua multiculturalità e custodire per sempre gli elementi più profondi del suo complesso sostrato culturale.

NOTA BIBLIOGRAFICA

FONTI PRIMARIE

- Anderson 2004 N.K. Anderson (ed.), *Anna Akhmatova. The World That Causes Death's Defeat. Poems of Memory*, New Haven - London, Yale University Press, 2004.
- Auden - Klein 1973 W.H. Auden - G.L. Klein (eds.), *Joseph Brodsky: Selected Poems*, London, Penguin Books, 1973.
- Bitova - Charitonova 2000 A.G. Bitova - V.A. Charitonova (eds.), *Vladimir Nabokov. Lekcii po zarubežnoj literature. Octen, Dikkens, Flobert, Džojz, Kafka, Prust, Stivenzon*, Moskva, Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, 2000.
- Brodsky 1984 J. Brodsky, *To Urania. Selected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- Brodsky 1986 J. Brodsky, *Less than One. Selected Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986.
- Brodsky 1992 J. Brodsky, *Watermark. An Essay on Venice*, London, Penguin Books, 1992.
- Brodsky 1995 J. Brodsky, *On Grief and Reason. Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Caramore 1996 G. Caramore (presentazione di), «Josif Brodskij. La mia vita è un'astronave», *Micromega* 3 (1996), 153-166.
- Da Ponte 1981 F. Da Ponte (a cura di), «Josif Brodskij. Linguaggio come straniamento: una conversazione», *L'almanacco dello specchio* 10 (1981), 149-157.
- deF. Lord 1984 G. deF. Lord (ed.), *Andrew Marvell. The Complete Poems*, London, Everyman's Library, 1984.
- Erofeeva 1989 V. Erofeeva (ed.), *Nabokov. Lolita. Roman*, Moskva, Izvestija, 1989.
- Frost 1988 R. Frost, *Conoscenza della notte e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1988 (*The Poems of Robert Frost*, New York, Henry Holt and Company Inc., 1949).

- Gambrell 2002 J. Gambrell (ed.), *Earthly Signs. Moscow Diaries, 1917-1922. Marina Tsvetaeva*, New Haven - London, Yale University Press, 2002.
- Greene 1980 J. Greene (ed.), *Osip Mandelstam*, London, Granada Publishing, 1980.
- Hamilton 1973 I. Hamilton (ed.), *Robert Frost. Selected Poems*, London, Penguin Books, 1973.
- Harris 1979 J.G. Harris, *Mandelstam. The Complete Critical Prose and Letters*, Ann Arbor, Ardis, 1979.
- Karlinsky 1985 S. Karlinsky, *Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Kjellberg 2000 A. Kjellberg (ed.), *Joseph Brodsky. Collected Poems in English*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Lathem 1971 E.C. Lathem (ed.), *The Poetry of Robert Frost*, London, Jonathan Cape, 1971.
- Leiter 1983 S. Leiter, *Akhmatova's Petersburg*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Makin 1993 M. Makin, *Marina Tsvetaeva. Poetics of Appropriation*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- McClelland 1987 B. McClelland (ed.), *Osip Mandelstam. Tristia*, New York, Station Hill, 1987.
- Mendelson 1976 E. Mendelson (ed.), *W.H. Auden. Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1976.
- Mendelson 1979 E. Mendelson (ed.), *W.H. Auden. Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1976.
- Mendelson 2007 E. Mendelson (ed.), *W.H. Auden. Selected Poems*, New York, Vintage Books, 2007.
- Nabokov 1954 V. Nabokov, *Drugie berega*, New York, Čechov Publishing House, 1954.
- Nabokov 1955 V. Nabokov, *Lolita*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1955.
- Nabokov 1966 V. Nabokov, *An Autobiography Revisited. Speak Memory*, New York, Capricorn Books - G.P. Putnam's Sons, 1966.
- Nabokov 1990 V. Nabokov (ed.), *A. Pushkin. Eugene Onegin. A Novel in Verse*, I, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Poirier - Richardson 1995 R. Poirier - M. Richardson (eds.), *Robert Frost. Collected Poems, Prose, & Plays*, New York, The Library of America, 1995.

- Raffetto 2004 A. Raffetto (a cura di), *Iosif Brodskij. Poesie di Natale*, Milano, Adelphi, 2004.
- Reeder 1995 R. Reeder, *Anna Akhmatova. Poet and Prophet*, London, Allison & Busby, 1995.
- Thomas - Duffy 2009 C.M. Thomas - C.A. Duffy (eds.), *Anna Akhmatova. Selected Poems*, London, Vintage, 2009.
- Tracy 1981 R. Tracy (ed.), *Osip Mandelstam's Stone*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Vitale 1980 S. Vitale (a cura di), *Marina Cvetaeva. Indizi terrestri. Diario moscovita 1917-1919*, Parma, Ugo Guanda, 1980.
- Vitale 1989 S. Vitale (a cura di), *Marina Cvetaeva. Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, Milano, Adelphi, 1989.
- Vitale 1996 S. Vitale (a cura di), *Iosif Brodskij. Poesie italiane*, Milano, Adelphi, 1996.
- Washington 1995 P. Washington (ed.), *Hardy. Poems*, London, Everyman's Library, 1995.

FONTI SECONDARIE

- Abrams 1993 M.H. Abrams (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, I, New York - London, W.W. Norton & Company, 1993.
- Abrams - Greenblatt 2000 M.H. Abrams - S. Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, II, New York - London, W.W. Norton & Company, 2000.
- Bachtin 1979 M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (*Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975).
- Baer 2011 B.J. Baer, «Translation Theory and Cold War Politics. Roman Jakobson and Vladimir Nabokov in 1950s America», in Id. (ed.), *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam, John Benjamins, 2011, 171-186.
- Bajoni 2003 M.G. Bajoni, «Changing Countries: Exile and Classical Influences in Joseph Brodsky», *Roczniki Humanistyczne: Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annals of Arts* 51, 3 (2003), 131-138.
- Baker 2011 M.C. Baker, «The Interplay between Universal Grammar, Universals, and Lineage Specificity», *Linguistic Typology* 15, 2 (2011), 473-482.

- Berlina 2014 A. Berlina, *Brodsky Translating Brodsky. Poetry in Self-Translation*, New York, Bloomsbury, 2014.
- Bethea 1992 D.M. Bethea, «Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's 'Verses on the Death of T.S. Eliot'», *PMLA, Publications of the Modern Language Association of America* 107, 2 (1992), 232-245.
- Bethea 1995 D.M. Bethea, «Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry, and the 'Muttersprache'», *Russian Literature* 37, 2-3 (1995), 157-184.
- Bhabha 2006 H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London - New York, Routledge, 2006.
- Burnett 1990 L. Burnett, «The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam», in L. Loseff - V. Poluchina (eds.), *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, New York, St. Martin's, 1990, 12-33.
- Campagnoli 2004 M. Campagnoli, «Dal russo con amore. Joseph Brodsky e la lingua inglese», *Poesia* 185 (2004, luglio/agosto), 2-14.
- Ciepiela 2006 C. Ciepiela, *The Same Solitude. Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2006.
- Ciepiela - Sandler 2002 C. Ciepiela - S. Sandler, «Joseph Brodsky, 'On the Talks in Kabul': A Forum on Politics in Poetry», *The Russian Review* 61 (2002), 185-219.
- Chester 1997 P. Chester, «Strawberries and Chocolate: Tsvetaeva, Mandelstam, and the Plight of the Hungry Poet», in M. Glants - J. Toomre (eds.), *Food in Russian History and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 146-161.
- Coursen 1961 H.R. Coursen, «A Dramatic Necessity: The Poetry of Robert Frost», *The Bucknell Review* 10 (1961), 138-147.
- Darrel 1981 A. Darrel, «Unfriendly Nature in the Poetry of Joseph Brodsky», *The Colby Library Quarterly* 17, 4 (1981), 201-210.
- Diment 1993 G. Diment, «English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings», *SEEJ* 37, 3 (1993), 346-361.
- Fank 1999 S. Fank, «V. Nabokov: Perevod 'Evgenija Onegina'», in G.G. Martynov - V.P. Stark (eds.), *A.S. Puškin i V.V. Nabokov*, St. Petersburg, Dorn, 1999, 314-320.

- Foucault - Miskowiec 1986 M. Foucault - J. Miskowiec, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16, 1 (1986), 22-27.
- Friedberg 2009 N. Friedberg, «The Russian Auden and the Russian-ness of Auden: Meaning and Form in a Translation by Brodsky», in J.L. Aroui - A. Arleo (eds.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, 229-245.
- Genette 1976 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976 (*Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972).
- Gifford 1994 H. Gifford, «Joseph Brodsky on Marina Tsvetaeva», in F. Wiggzell - R. Aizlewood (eds.), *Russian Writers on Russian Writers*, Oxford, Berg, 1994, 117-130.
- Glasser 2002 J.E. Glasser, «Poet in Exile - Joseph Brodsky», in C.L. Haven (ed.), *Joseph Brodsky*, Jackson, University Press of Mississippi, 2002, 40-47.
- Grayson 1977 J. Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Graziadei 2004 C. Graziadei, «La città delle Muse: Iosif Brodskij e Giorgio De Chirico», *Europa Orientalis* 23, 1 (2004), 289-323.
- Ingebretsen 1993 E.J. Ingebretsen, «'Design of Darkness to Appall': Religious Terror in the Poetry of Robert Frost», *The Robert Frost Society* (1993), 50-57.
- Karlinsky 2001 S. Karlinsky (ed.), *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Kline 1965 G.L. Kline, «'Elegy for John Donne' by Joseph Brodsky», *Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russian Past and Present* 24, 4 (1965, October), 341-353.
- Kline 1968 G.L. Kline, «Joseph Brodsky's 'Verses on the Death of T.S. Eliot'», *Russian Review* 27, 2 (1968), 195-198.
- Klots 2011 Y. Klots, «The Poetics and Politics of Joseph Brodsky as a Russian Poet-Translator», in B.J. Baer (ed.), *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam, John Benjamins, 2011, 187-203.
- Lavers 2013 M. Lavers, «A Sense of Our Uniqueness: Gender and Time in Joseph Brodsky's 'Lullaby'», *College Litera-*

- Leighton 1991
L.G. Leighton, *Two Worlds, One Art. Literary Translation in Russia and America*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1991.
- Losev - Miller 2011
L. Losev - J.A. Miller (eds.), *Joseph Brodsky. A Literary Life*, New Haven - London, Yale University Press, 2011.
- Lotman 1985
J.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman 1993
J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993 (*Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis, 1992).
- Lotman - Uspenskij 1975
J.M. Lotman - B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Mallozzi 2008
I. Mallozzi, «Reflections on Water and Time: Hardy and Brodsky in Venice», *The Hardy Review* 2 (2008), 138-146.
- Manolescu 2013
M. Manolescu, «Joseph Brodsky's 'Watermark': From Leningrad to Venice Via New York», in A. Savin (ed.), *Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013, 13-28.
- Marchetti Rognoni 2002
P. Marchetti Rognoni, «Auden and Italy», *W.H. Auden Society Newsletter* 23 (2002), 25-32.
- Mariani 1997
A. Mariani, *L'arcobaleno infranto. La funzione del colore in Whitman, Dickinson, Frost, Merwin*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Marroni 1997
F. Marroni, *La poesia di Thomas Hardy*, Bari, Adriatica, 1997.
- McDiarmid 1977
L.S. McDiarmid, «Poetry's Landscape in Auden's Elegy for Yeats», *Modern Language Quarterly* 38 (1977), 167-177.
- Meerzon 2007
Y. Meerzon, «The Ideal City: Heterotopia or Panopticon? On Joseph Brodsky's Play 'Marbles' and Its Fictional Spaces», *Modern Drama* 50, 2 (2007), 184-209.
- Molnar 1995
M. Molnar, «Noetic Licence in Brodsky's Self-Translation», *Russian Literature* 37 (1995), 333-338.
- Murphy 2007
J. Murphy, «'A thing so small': The Nature of Meter in Robert Frost's 'Design'», *Modernism/Modernity* 14, 2 (2007), 309-328.

- Murphy 1999 M. Murphy, «Honoured Guests: The Elegy as Homecoming in W.B. Auden and Joseph Brodsky», *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations* 3, 1 (1999), 13-25.
- Newmark 1981 P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981.
- Niero 1999 A. Niero, «'Nepriyvnost', 'Continuità'. Una congettura su Iosif Brodskij», *Quaderni di lingue e letteratura* 24 (1999), 89-109.
- Paloff 2007 B. Paloff, «The God Function in Joseph Brodsky and Olga Sedakova», *Slavic and East European Journal* 51, 4 (2007), 716-736.
- Patterson 1993 D. Patterson, «From Exile to Affirmation: The Poetry of Joseph Brodsky», *Studies in Twentieth Century Literature* 17, 2 (1993), 365-383.
- Pavan 2003 S. Pavan, «Presenze, ovvero Iosif Brodsky a Firenze», *Semicerchio: rivista di poesia comparata* 28 (2003), 4-14.
- Pavan 2006 S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze: Firenze University Press (Collana di studi di filologia moderna), 2006.
- Perotto 2006 M. Perotto, «Iosif Brodskij: il dialogo del poeta con la lingua», in A. Mariani - F. Marroni (a cura di), *L'arguta intenzione. Studi in onore di Gabriella Micks*, Napoli, Liguori, 2006, 259-272.
- Pessina Longo 1992 H. Pessina Longo, «Anna Achmatova e Marina Cvetaeva: due universi poetici», in M.L. Dodero Costa (a cura di), *Anna Achmatova (1889-1966)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, 73-82.
- Poluchina 2000 V. Poluchina, «Selected Bibliography of Brodsky's Essays, Introductions, Reviews and Letters (in English and Russian Only)», *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* 47, 3-4 (2000), 409-416.
- Propp 2003 V. Propp, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton (Grandi Tascabili Economici), 2003 (*Morfologija skazki. Transformacii volshebnykh skazok*, Leningrad, Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstva, 1928).
- Rich 1997 E. Rich, «Joseph Brodsky in Memoriam: The Russian Perspective», *South Central Review* 14, 1 (1997), 10-31.

- Robbins 2009 B. Robbins, «Chomsky's Golden Rule: Comparison and Cosmopolitanism», *New Literary History* 40 (2009), 547-565.
- Roth 1996 E.E. Roth, «Terror and Tragedy: Divergent Roads in the Poetry of Robert Frost and Joseph Brodsky», *CTE Studies* 60 (1996), 9-18.
- Scherr 1999 B.P. Scherr, «To Urania. K Uranii», in L. Loseff - V. Poluchina, *Joseph Brodsky. The Art of a Poem*, Basingstoke, Palgrave, 1999, 92-106.
- Schiltz 2003 V. Schiltz, «Joseph Brodsky: le poète, la ville et le temps», *Magazine littéraire* 420 (2003), 56-58.
- Schwartz - Volkov 1998 M. Schwartz - S. Volkov (eds.), *Conversations with Joseph Brodsky. A Poet's Journey through the Twentieth Century*, New York, The Free Press, 1998.
- Smith 2005 G.S. Smith, «Joseph Brodsky: Summing Up», *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics* 7, 3 (2005), 399-410.
- Steiner 1970 G. Steiner, «Extraterritorial», *TriQuarterly*, 17 (1970), 119-135.
- Strada 1976 V. Strada, «Osip Mandelstàm e la sua poesia, dal 'Manifesto dell'acmeismo' alla sua morte», *L'approdo letterario: rivista trimestrale di lettere ed arti* 75-76 (1976), 189-192.
- Tassi 1998 N. Tassi, «Reason and Grief in the Poetry of Joseph Brodsky», *CEA Magazine* 11 (1998), 16-24.
- Tavis 1988 A. Tavis, «A Journey from Petersburg to Stockholm: Preliminary Biography of Joseph Brodsky», *Slavic Review* 47, 3 (1988), 499-501.
- Topinka 2010 R.J. Topinka, «Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces», *Foucault Studies* 9 (2010), 54-70.
- Torlone 2003 Z.M. Torlone, «Classical Myth in Three Poems of Joseph Brodsky», *Classical and Modern Literature* 23, 1 (2003), 95-114.
- Turoma 2000 S. Turoma, «An Analysis of Joseph Brodsky's 'In Italy'», in P.J. Alberg - I. Lunde (eds.), *Severnyj sbornik*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2000, 294-306.
- Turoma 2003a S. Turoma, «Joseph Brodsky and Orientalism: A Russian Moor in Venice?», *Ulbandus: The Slavic Review of Columbia University* 7 (2003), 143-154.
- Turoma 2003b S. Turoma, «Joseph Brodsky's 'Watermark': Preserving the Venetophile Discourse», *Russian, Croatian and*

- Turoma 2010 *Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* 53, 4 (2003), 485-502.
- S. Turoma, *Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2010.
- Volkov 1997 S. Volkov, «O Marine Tsvetaevoj: Dialog s Iosifom Brodskim», *Zvezda* 1 (1997), 72-79.
- Weiner 1994 A. Weiner, «Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-Language Poets», *The Russian Review* 53 (1994, January), 36-58.
- Weissbort 2000 H. Weissbort, «Staying Afloat: Thomas Hardy and Joseph Brodsky», *Russian Literature* 47 (2000), 251-260.

SITI INTERNET CONSULTATI

- <http://www.bartleby.com/118/4.html>.
- <http://brodsky.ouc.ru/elegiya4.html>.
- <http://www.isoladischia.net/ospiti-illustri-ischia/auden-a-forio>.
- <http://nauplion.net/DIDO.html>.
- <http://www.poemhunter.com/robert-frost/>.
- <http://poetry.rapgenius.com/Robert-frost-the-demiurges-laugh-lyrics>.
- <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15545>.
- http://www2.regione.veneto.it/videoinf/giornale/newgiornale/73_2006/07/conte_marcello2.htm.
- http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=35960.
- http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Akhmatova.htm#_Toc322442231.

INDICE DEI NOMI

- Abrams, M.H. 161
Achmatova [Akhmatova], A.A. 5, 14,
19, 103, 104, 105, 106, 123, 159,
160, 161, 165, 167
Aizlewood, R. 163
Alberg, P.J. 166
Anderson, N.K. 159
Arleo, A. 163
Aroui, J.L. 163
Auden, W.H. 5, 10, 13, 18 n., 20 e n.,
21 e n., 22, 23, 24, 25, 26, 27 e n.,
29, 30, 31, 32, 38 n., 45 n., 53, 54,
117, 155 e n., 159, 160, 162, 163,
164, 165, 167
- Bachtin, M.M. 16, 22 n., 153, 161
Baer, B.J. 57 n., 161, 163
Bajoni, M.G. 36 n., 161
Baker, M.C. 60 n., 161
Berlina, A. 162
Betha, D.M. 20 n., 28 n., 54 e n., 162
Bhabha, H.K. 61 e n., 92 e n., 162
Bitova, A.G. 55 n., 159
Brežnev, L.I. 23
Brodsky, A. 76
Brodsky [Brodskij], Joseph [Iosif]
«1972» 39
A Halt in the Desert 21
«Aeneas and Dido» 37
«After a Journey» 12
«Cabbage and Carrot» 15, 109, 110
«Catastrophes in the Air» 10
«December in Florence» 33, 40, 130
«Èlegija» 63, 64, 66
«Elegy» 13, 63, 64, 66, 67, 68, 71
«Elegy for John Donne» 18 n., 21,
45, 48, 163
Fondamenta degli Incurabili 141 n.
«In a Room and a Half» 10, 75, 76,
104
«In Italy» 144, 146, 166
«In Memory of W.B. Yeats» 21, 26,
27, 29, 30, 31, 117
«Ischia in October» 154
«I Will Win You away from Every
Earth, from Every Sky» (trad.)
14, 115, 117, 118, 122
«Kolybel'naja» 70, 71, 75
«Lagoon» 33, 40
«Less than One» 10, 17 n., 26, 55,
59, 104, 159
«Letters to a Roman Friend» 34
«Lullaby» 5, 13, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 163
«Odysseus to Telemachus» 36 e n.
«On Grief and Reason» 21, 41, 51,
55, 159
«On 'September 1, 1939' by W.H.
Auden» 10, 23
«On Tyranny» 10
«Piazza Mattei» 128, 130, 131, 134,
135, 136, 139, 141, 142
«P'jacca Mattei» 128
Poesie di Natale 70, 75, 108, 161

- Poesie italiane* 161
 «Riva ghiacciata di puro miele» 15, 108
Roždestvenskie stichi 70
 «S natury» 147, 154
 «San Pietro» 33, 40, 130
 «Seeing off the Beloved Ones, I» (trad.) 14, 117, 118
 «The Butterfly» 5, 11, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 105, 106, 122
 «The Condition We Call Exile, or Acorns Aweigh» 12, 20, 104
 «The Fly» 5, 11, 95, 96, 97, 122
 «To Lycomedes on Scyros» 37
 «To Please a Shadow» 20, 23
 «To Urania» 42, 43, 44, 45, 159, 166
 «Tristia» (trad.) 5, 14, 85, 111, 113, 117, 118, 122, 160
 «Venetian Stanzas I» 16, 135, 136, 137, 139, 140, 142
 «Venetian Stanzas II» 16, 135, 139, 142
 «Venice: Lido» 141
 «Watermark: An Essay on Venice» 16, 150, 151, 152, 159, 164, 166
 «Wooing the Inanimate» 22, 35, 49, 50, 51
 «Zamerzšij kisel'nyj bereg» 15, 108
- Caramore, G. 34 n., 57 n., 159
 Carroll, L. 54, 57
 Charitonova, V.A. 55 n., 159
 Chester, P. 106 n., 162
 Chomsky, N. 60, 61, 166
 Ciepiela, C. 162
 Coursen, H.R. 51 e n., 162
 Cvetaeva [Tsvetaeva], M.I. 5, 14, 103, 106, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 160, 161, 162, 163, 165
- Da Ponte, F. 19 n., 159
 De Chirico, G. 163
- Def. Lord, G. 48 n., 159
 Didone [*Didò*] 37, 167
 Diment, G. 54 n., 55 n., 58, 59 n., 162
 Dodero Costa, M.L. 165
 Donne, J. 5, 18 e n., 19 e n., 21, 45, 46, 47, 48, 54, 163
 Duffy, C.A. 104 n., 161
- Eliot, T.S. 5, 13, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 162, 163
 Enea [*Aeneas*] 37, 38, 157
 Erofeeva, V. 68 n., 159
 Etera 35
- Fank, S. 57 n., 162
 Foucault, M. 13, 14, 93 e n., 163, 166
 Friedberg, N. 20 n., 163
 Frost, R. 5, 11, 12, 21, 22, 40, 41, 42 e n., 43 e n., 44, 49, 51 e n., 52, 54, 77, 78 e n., 80, 81 e n., 82, 83, 84 e n., 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 167
- Gambrell, J. 160
 Gandhi, M.K. 26
 Genette, G. 5, 90 e n., 91, 93, 163
 Glants, M. 162
 Glasser, J.E. 19 n., 163
 Grayson, J. 57 n., 68 n., 69 n., 163
 Graziadei, C. 141 n., 163
 Greene, J. 159
 Greenblatt, S. 160
- Hamilton, I. 41 n., 79 n., 160
 Hardy, T. 5, 11, 13, 22, 35, 41, 49, 51, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 161, 164, 167
 Harris, J.G. 160
 Haven, C.L. 163
 Hitler, A. 24
- Joyce, J. 140

- Karlinsky, S. 68 n., 160, 163
 Kline, G.L. 18 n., 27 n., 38 n., 45 n., 163
 Klots, Y. 17 n., 18 n., 19 n., 21 n., 163
- Lathem, E.C. 78 n., 160
 Lavers, M. 72 n., 163
 Leighton, L.G. 66 e n., 164
 Leiter, S. 160
 Licomede [*Lycomedes*] 37
 Losev [*Loseff*], L. 19, 20 n., 21 n., 22 n.,
 162, 164, 166
 Lotman, J.M. 5, 10, 11, 12, 31 e n., 32,
 62 n., 90, 91 e n., 92 e n., 93 e n., 94,
 101, 154, 164
 Lunde, I. 166
- Makin, M. 160
 Malcovati, F. 154
 Mallozzi, I. 148 n., 151 n., 165
 Mandel'stam [*Mandelstam*], O.E. 5, 14,
 15, 85, 103, 105, 106, 107, 108, 109,
 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119,
 121, 122, 123, 160, 161, 162, 166
 Manolescu, M. 142 n., 144 n., 164
 Marchetti, Rognoni P. 155 n., 164
 Mariani, A. 7, 86 n., 164, 165
 Marroni, F. 49 n., 96 n., 164, 165
 Martynov, G.G. 162
 McClelland, B. 85 n., 107 n., 111 n., 160
 McDiarmid, L.S. 30 n., 164
 Meerzon, Y. 94 e n., 164
 Mendelson, E. 21 n., 25 n., 27 n., 160
 Miller, J.A. 20 n., 21 n., 22 n., 164
 Milton, J. 53
 Miskowicz, J. 93 n., 163
 Molnar, M. 62 e n., 64 n., 164
 More, T. 53
 Murphy, J. 83, 84 n., 88 n., 164
 Murphy, M. 27 n., 165
- Nabokov, V. 5, 7, 9, 10, 12, 13, 23, 32,
 50 e n., 53, 54, 55, 56 e n., 57 e n.,
 58, 59, 61, 62, 63, 67 e n., 68 e n., 69
 e n., 74, 114, 159, 160, 161, 162, 163
 Newmark, P. 13, 65, 66 e n., 67, 74,
 112, 165
 Niero, A. 34 e n., 165
 Nixon, Richard 23
- Odisseo [*Odysseus*] 36 e n., 37
 Omero 36
- Paloff, B. 70 n., 87 n., 165
 Pasternak, B. 151, 162
 Patterson, D. 19 n., 165
 Pavan, S. 19 n., 33 n., 165
 Perotto, M. 58 n., 60 n., 75 n., 165
 Pessina Longo, H. 104 n., 165
 Poirier, R. 160
 Polifemo 37
 Poluchina, V. 162, 165, 166
 Postumus 35
 Proffer, C.R. 22
 Propp, V. 15, 110 e n., 165
 Puškin [*Pushkin*], A.S. 54, 160, 162
- Raffetto, A. 70 n., 108 n., 161
 Reeder, R. 161
 Rich, E. 87 n., 165
 Richardson, M. 160
 Robbins, B. 60 e n., 166
 Roth, E.E. 41 n., 77 e n., 166
 Rousseau, J.J. 25
- Said, E. 146
 Sandler, S. 162
 Savin, A. 164
 Scherr, B. 42 n., 44 n., 166
 Schiltz, V. 141 n., 166
 Schwartz, M. 125 n., 166
 Sedakova, O. 165
 Smith, G.S. 19 n., 166
 Sozzani, M. 125, 127
 Stark, V.P. 162

- Steiner, G. 57 e n., 166
Strada, V. 105 n., 166
- Tassi, N. 49 n., 166
Tavis, A. 19 n., 166
Telemaco [*Telemachus*] 36 e n.
Teseo 38
Thomas, C.M. 104 n., 161
Toomre, J. 162
Topinka, R.J. 93 n., 166
Torgone, Z.M. 36 n., 103 e n., 166
Tracy, R. 161
Tucidide [*Thucydides*] 24
Turoma, S. 143 e n., 144 n., 145 n., 146,
147 n., 166, 167
- Uspenskij, B.A. 91 n., 164
- Venere 155, 156
Vitale, S. 114 n., 115 n., 116 n., 122 e n.,
128 n., 147 n., 161
Volkov, S. 119 n., 120 n., 125 e n., 126,
166, 167
Volpert, M. 76
- Walcott, D. 152, 153, 154
Washington, P. 95 n., 161
Weiner, A. 25 n., 167
Weissbort, D. 50 e n., 55 n., 167
Wigzell, F. 163
Williams, O. 19
- Yeats, W.B. 5, 10, 11, 13, 21, 25, 26,
27, 29, 30, 31, 117, 118, 146, 164

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

CLASSICI

R. Guittou • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Árquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani

C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa*

Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche • A cura di E. Fazzini

Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani

Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani

Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martinez

M. Russo • *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.