EUROPA ORIENTALIS 20 (2001): 2

INTERO, TORSO, POLVERE.
IL FRANTUMARSI DELLA STATUA NELLA POETICA DI BRODSKIJ*

Questa è la terra desolata,
Questa è la terra dei cactus,
Qui le figure di pietra
S'innalzano... (Eliot)

Io so ben ch'il mio spirto è fuggitivo;
Che sarò come tu, polve, s'io mòro,
E che son come tu, vetro, s'io vivo (Ciro di Pers)

Si addice a Brodskij l'immagine di un barbaro che puntelli con citazioni classiche la propria disperazione? Possiamo figurarlo come affetto dal male europeo del secolo XX, ovvero dalla medesima "inedia emotiva" che segna i versi di Eliot, l'età dell'ansia denunciata soprattutto in *West Land* e in *Hollow Men*?[1]

Se ormai da quasi due secoli abbiamo imparato la distanza efficace dall'oggetto classico, dal suo culto memoriale, tuttavia i gradi progressivi di questa interna erosione hanno avuto, nelle singole letterature e nei loro autori di spicco, coloriture, intensità, esiti diversi e a volte insospettati. La insistita profanazione dei luoghi alti della letteratura, il canone violato, la norma trasgredita, l'eloquio irriverente, fino all'ibrido e al lubrico, il sordido infine coronato sovrano, ecco un breve elenco di lemmi propri al regesto delle poetiche novecentesche.

Eppure la poesia di Brodskij parla di una impossibilità moderna ignota all'*homo occidentalis neo-barbarus* come tale. Essa nasce da un rovesciamento geografico e da una consapevolezza temporale. Se Colombo, puntando ad Occidente, credeva di trovare per quella rotta le Indie e scoprì il Nuovo Mondo, Brodskij, invertendo il percorso

---

* L'originario nucleo di questo lavoro costituiva la relazione tenuta al convegno "Il classico violato" (Roma, Casa della cultura austriaca, 5-6 dicembre 2000).

[1] Cf. M. Praz, *Introduzione* a T. S. Eliot, *La terra desolata. Frammento di un agone*, Torino, Einaudi, 1963, p. 6.

dell'immortale predecessore dei poeti esiliati, l'Ovidio augusteo, muove nuovamente a Occidente e scopre il Mondo Antico. Abbagliato da Roma, fascinato sensuosamente dalla duplicità equorea di Venezia-Pietroburgo, lascia a noi, nelle poesie come nelle prose di *Fuga da Bisanzio* o di *Fondamenta degli incurabili*, una meditazione di fine secolo sulla eredità dell'Antico.

Chi sia nato a Pietroburgo-Pietrogrado-Leningrado conosce il fascino incongruo di colonnati, protiri, frontoni neoclassici eretti su finniche paludi.[2] Rabbrividisce alla vista di statue, nude ninfe gentili e deità esposte al gelo del lungo Nevà, coperte per pudicizia o prudenza con usberghi di legno nei Giardini d'Estate durante i rigidi inverni boreali.[3] Lo spaesamento metafisico che De Chirico persegue come *ars poetica* negli anni Dieci e Venti,[4] aveva in Russia e nel suo autocrate occidentalista Pietro I un autorevole precursore. A lui e alle Imperatrici Anna e Caterina si deve l'immagine di un Mediterraneo trasferito tra i ghiacci nordici: inquietanti sfingi marmoree dal dorato copricapo di foggia orientale vegliano il lungofiume, mentre grosse colonne rostrate con decori marini e triremi in aggetto segnano l'approdo al Palazzo della Borsa, statue arredano giardini e facciate, con il loro enigma blasfemo d'origine pagana.[5] Una su tutte domina in-

---

[2] Cf. I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, in *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1987.

[3] Cf. M. Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 52-53: "Certe opere minori che non si è pensato di mettere al riparo in gallerie o padiglioni adatti, abbandonate lentamente ai piedi di un platano, sul bordo di una fontana, acquistano nel tempo la maestà o il languore di un albero o di una pianta; quel fauno villoso è un tronco coperto di muschio; quella ninfa reclina somiglia al caprifoglio che l'abbraccia. Altre ancora devono solo alla violenza degli uomini la bellezza nuova che hanno acquisito: la spinta che le abbatté dal piedistallo, il martello degli iconoclasti le hanno dato la forma del presente. L'opera classica si impregna così di patetico; e gli dei mutilati hanno l'aria di martiri".

[4] Cf. G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985; P. Baldacci, *Giorgio De Chirico, l'estetica del classicismo e la tradizione antica*, in *Giorgio De Chirico, Parigi 1924-1929*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci, Milano 1982.

[5] Per il significato particolare che l'arte scultorea assumeva nella Russia ortodossa, memore delle lotte iconoclaste, cf. il saggio di R. Jakobson, *Socha v simbolice Puškinově*, "Slovo a slovesnost'" III, Praha 1937; N. Gogol', *Skul'ptura, živopis' i muzyka*, in *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Moskva 1978, t. VI, p. 24.

contrastata, fusa nella sua prigione di bronzo, il celebrato monumento equestre allo zar Pietro I, che sollecita l'apostrofe del "povero Evgenij" nel *Cavaliere di bronzo,* variante russa al tema del Don Giovanni.

Attorno alla statua, alla figura intera e via via al suo progressivo frantumarsi, si concreta molta parte della poesia di Brodskij, che dalle *disiecta membra* di questa citazione obbligata dell'Antico trae titoli, emblemi, stilemi retrospettivi. Una lunga genealogia, a partire dai primi anni Sessanta,[6] da cui nasceranno poesie come *Torso* (1972), *Il busto di Tiberio* (1985), *A Cornelio Dolabella* (1995), un trittico involontario con una scansione quasi decennale, a significare il permanere e l'invarianza di un tema.[7]

Rimarco una differenza precisa fra i termini *torso* e *busto,* nella statuaria il primo indica una statua mancante di braccia, testa e gambe, mentre il secondo rinvia a una scultura a tutto tondo, che rappresenta una figura umana dalla testa alla vita, senza le braccia. Echeggia qui ancora il titolo significativo della raccolta del poeta František Halas *Torzo nadeje* (*Torso di speranza*) del 1938, che a sua volta sembra considerare le parole di Jan Mukařovskij: "il surrealismo scopre la bellezza pittorica del torso (...) dell'oggetto infranto e deformato, sottolineando in questo modo la sua esclusione dall'uso pratico".[8]

---

[6] Al formarsi di questo mitologema sono dedicati tra gli altri lo studio di V. K. Jucht, *K probleme genezisa statuarnogo mifa v poèzii Brodskogo (1965-1971)*, "Russian Literature" 1998, XIV-XV; A. Razumovskaja, *Statuja v chudožestvennom mire Brodskogo*, in *Iosif Brodskij i mir. Metafizika. Antičnost'. Sovremennost'*, SPb. 2000; A. Rančin, *Na piru Mnemosiny. Interteksty Iosifa Brodskogo*, Moskva, NLO, 2002.

[7] Un'ampia analisi della poetica brodskiana è svolta da V. Polukhina nella monografia: *Joseph Brodsky. A poet of our time*, Cambridge, CUP, 1989. Non certo marginale appare anche la scelta grafica della casa editrice Adelphi, che per la stampa delle opere di Brodskij tradotte in italiano (*Poesie*, *Fuga da Bisanzio*, *Il canto del pendolo*, *Poesie italiane*) allinea in copertina disegni di J. Winckelmann da reperti classici, incisioni di Giandomenico Tiepolo con 'studi di sfingi e pesci' o ancora il panorama di rovine sovrapposte, tratto dalla manuziana *Hypnerotomachia Poliphili*.

[8] Cf. J. Mukařovskij, *K noetice a poetice surrealismu* v *malířství*, Praha 1938. Della frammentazione dell'intero nella poetica di Brodskij ha scritto Valentina Poluchina, *Poetičeskij avtoportret Brodskogo*, in *Iosif Brodskij. Tvorčestvo, ličnost', sud'ba*, Sankt-Peterburg, Zvezda, 1998, p. 147: "Come in un teatro anatomico sono separati, respinti, estraniati i muscoli, le vene, la gola, il cuore, il cervello, gli occhi".

Torso

Se capiti d'un tratto fra erbe di pietra,
più splendenti nel marmo che nel vero,
o se vedi una ninfa inseguita da un fauno,
felici entrambi più nel bronzo che nel sogno,
posson lasciare il bordone le affrante dita:
    sei nell'Impero, amico.

Aria, acqua, fiamma, fauni, leoni, naiadi,
copie dal vero o corpi immaginari,
tutto ciò che ha inventato Dio e che il cervello
s'è stancato di continuare, s'è fatto pietra, metallo.
Questa la fine delle cose, questo alla fine della strada
    lo specchio per entrare.

Mettiti in una nicchia vuota e, rovesciando
gli occhi, guarda svanire dietro l'angolo
i secoli, e il muschio ricoprire il ventre
e le spalle la polvere, tinta del tempo.
Qualcuno spezza un braccio, e con un tonfo rotola
    la testa giù dal collo.

E resta un torso, anonima somma di muscoli.
Mille anni dopo abiterà qui un topo, ma,
l'unghia rotta sul granito, uscirà una sera,
squittendo, zampettando oltre la strada,
per non tornare a mezzanotte in tana.
    E neppure al mattino.[9]

Poesia che s'intrama dei materiali che nei secoli l'uomo ha modellato: bronzo, marmo, metallo, affidando alla loro natura più robusta il perdurare nel tempo, sigillo di presuntiva eternità. L'elenco dei quattro elementi primari, che fa eco alla *natura morta* intravista sulle ali dell'effimera *Farfalla* (1972), afferma la supremazia dell'arte e dell'artificio sulla natura. L'artista, novello demiurgo, rivaleggia con Dio, creando una natura parallela, sospesa tra invenzione e *mimesis*,

---

[9] I. Brodskij, *Tors*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, 1992, t. II, p. 310 (trad. it. di G. Buttafava in *Poesie italiane*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1996, p. 11).

perfetta. Una considerazione baudelairiana riproposta nell'incalzante discettare di Tullio in *Marmi:* "L'artificiale comincia là dove finisce il naturale (...) l'artificiale non ha limite. Il naturale finisce in modo naturale (...) Diventa cioè artificiale".[10]

Il bordone, le affrante dita, l'esclamazione a chiusura della prima stanza rinviano a Petr Jakovlevič Čaadaev, anzi, a quanto su lui, sulla sua concezione della storia ha scritto Osip Mandel'štam, poeta così intrinseco a Brodskij (colui che ambiva, da postumo, poter superare). Di Čaadaev diceva Puškin che "a Roma sarebbe stato Bruto, ad Atene Pericle, ma qui è un ufficiale degli ussari" e di questo bislacco filosofo – dichiarato per censura 'malato di mente' – Mandel'štam ricorda la "libertà morale", "il solo dono che la Russia trovò per Čaadaev (...) ed egli accettò questo dono come un sacro bordone e andò verso Roma".[11] Della sua affatto peculiare relazione con l'Occidente Mandel'štam fissa la centralità del mito di Roma, del viaggio a Roma:

> Il pensiero di Čaadaev, nazionale nelle sue fonti, è nazionale anche quando corre verso Roma. Solo un russo poteva scoprire questo Occidente, più condensato, più concreto dello stesso Occidente storico. Appunto per diritto di russo, Čaadaev mise piede sul terreno sacro di una tradizione con la quale non era connesso da alcun rapporto di filiazione. Là dove tutto è necessità, dove ogni pietra, coperta dalla patina del tempo, sonnecchia murata in una volta (...)[12]

A sua volta Mandel'štam, nella prima raccolta di versi *Kamen'*, si era modellato come pellegrino in viaggio verso la verità-libertà, accogliendo come stigma di un percorso di formazione il bordone fra le mani.[13] Anche Brodskij, triplice eco, ripete con orgoglio forestiero:

> Io sono stato a Roma. Inondato di luce. Come
> può soltanto sognare un frantume! Una dracma
> d'oro è rimasta sopra la mia retina.[14]

---

[10] I. Brodskij, *Marmi*, a cura di F. Malcovati, Milano, Adelphi, 1995, p. 92.

[11] O. Mandel'štam, *Pëtr Čaadaev*, in *Sobranie sočinenij v 3-ch tomach*, Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967-1969, t. II, p. 286.

[12] Ivi, p. 105. Sul mito di Roma nella poetica di Mandel'štam cf. P. Przybylski, *Rim Osipa Mandel'štama*, in *Mandel'štam i antičnost'. Sbornik statej*, pod redakcej O. A. Lekmanova, Moskva 1995.

[13] Cf. O. Mandel'štam, *Posoch* (1914), in *Sobranie sočinenij v 3-ch tomach*, cit., t. I, p. 42.

[14] I. Brodskij, *Elegie romane XII*, in *Poesie italiane*, p. 61 (trad. di G. Buttafava).

Nel ciclo delle *Elegie romane*, dodici pezzi scritti nel 1981, spiccano i panorami di un classico ormai ridotto a rovina, una sequenza di bagliori lapidari, una meditazione sulla *vanitas* e sul tempo che non s'attarda nei modi classici dell'elegia (Brodskij dichiara genere e ascendenza, quindi innova e trasgredisce), piuttosto opera con il modo suo proprio, assemblando tarsie, schegge di rimandi colti, ricordi, diario, sketch, istantanee, fotogrammi.[15]

Così la *V Elegia* parafrasa Orazio, spogliandolo della sacralità di rito per riversare il suo *Exegi monumentum* nella promessa di una scrittura che si fissi all'istante "nella lente di una Leica", pegno di un postumo permanere.[16] E prima ancora, nella *II Elegia*, accosta un panorama di rovine a un 'torso nomade' e a 'rastrelli in ozio':

> Dlja bezdomnogo torsa i prazdnych grablej
> ničego net bliže, čem vid razvalin.
> Da i oni v lomanom "r" evreja
> uznajut sebja tože. Tol'ko sljunym rastvorom
> i skrepljaeš' oskolki – pokamest Vremja
> varvarskim vzgljadom obvodit forum.[17]

Il sostantivo *razvalin(a)* si declina – anche fonicamente – nel gruppo *v lomanom*, dove l'aggettivo 'rotto', 'fratto' è riferito alla *"r"* ebraica (*evreja*) del poeta, marcatamente gutturale, posta in quasi-rima con il protagonista assoluto della sua poesia: *Vremja*, il Tempo.[18] Un intreccio fonico-semantico che stringe i termini rovina (*razvalina*),

---

[15] Cf. l'interpretazione che del rapporto con l'Antico, e con Roma in particolare, offre G. Nivat nel saggio *The Ironic Journey into Antiquity*, in *Brodsky's Poetics & Aesthetics*, London, The Macmillan Press, 1990, cui segue dieci anni dopo, quasi un elegante post-scriptum, *Put' k Rimu. "Rimskie elegii" Iosifa Brodskogo*, nel volume *Brodskij i mir*, cit.; inoltre P. Vajl', *Prostranstvo kak vremja*, in *Peresečennaja mestnost'*, Nezavisimaja gazeta, Moskva 1995.

[16] Più smaccata dissacrazione dell'*Exegi monumentum* commette Brodskij con le liriche "Mi sono eretto un altro monumento!" (1962) e *Aere perennius* (1995); cf. K. Ičin, *Brodskij i Ovidij*, "Novoe literaturnoe obozrenie" 1996, n. 19; A. Najman, *Zametki dlja pamjatnika*, "Novyj mir" 1997, n. 9; N. Slavjanskij, *Tverdaja veščʼ*, "Novyj mir" 1997, n. 9.

[17] I. Brodskij, *Rimskie elegii*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 43.

[18] "Io scrivo esclusivamente di una cosa sola: del tempo e di quello che il tempo fa all'uomo". Da un'intervista a Valentina Poluchina (10 aprile 1990) cf. V. Poluchina, *Poetičeskij avtoportret Brodskogo*, cit., p. 148.

rotto (*lomannyj*), pezzo (*oskolok*) al nerbo strutturale della poetica di Brodskij, il tema della caducità modulato nel linguaggio. Una forte iterazione del prefisso dissimilativo *raz* – assordito anche in *ras-* di *rastvorom* – convince della intenzione di orientare il lettore ascoltatore verso la percezione del distacco, della rottura, della dispersione, mentre le allitterazioni del fonema "r" (*er*) sortiscono il virtuosistico effetto di una testura sonora embricata e speculare attorno ad un germe, un nucleo fonico-semantico, celato e dispiegato allo stesso tempo. Il gruppo *er* non solo si ripete con metatesi in *evreja*, *Vremja*, o in *skrepljaeš'*, ma torna, attutito, 'schiarato' in *ra-ar*, a partire da *grablej*, per instaurare la sequenza parallela di *rastvorom*, *varvarskim*, che si chiude in arsi con la *or* scurita di *forum*, in triplice eco rilevata con *or* di *torsa* nel primo verso e di *rastvorom* nel quarto. La netta cesura del quarto verso esalta *tol'ko* di apertura nel secondo emistichio, mentre nel quinto isola *oskolki*, a chiusura del primo emistichio, da leggere come rima al mezzo di accentuato valore semantico per l'intera elegia e per molta parte dello stesso ciclo, quasi la sua "chiave nascosta": *tol'ko oskolki*, solo pezzi. E noi riconosciamo il "rude guasto del vecchio Tempo" (*The rude Wasting of old Time*) di Keats che dai marmi del Partenone migra qui in clausola:

> Soltanto la saliva del discorso sa incollare i pezzi,
> mentre il Tempo contempla il foro con occhio barbarico.[19]

Poesia capace di variare la fascinazione dell'ode barocca di fronte al nulla con una scelta di registri tendenti al basso, camuffamento dell'emozione dietro formule abbaglianti, inattese, scarto verso il nichilismo.[20] Una costante autostilizzazione crea un mito rovesciato della figura del poeta, che nella statua riconosce la propria ipostasi caduca.[21]

Già dalla metà degli anni Sessanta la poesia di Brodskij è affollata di marmi, statue, spezzoni architettonici, la natura organica, diresti

---

[19] I. Brodskij, *Elegie Romane, II*, in *Poesie italiane*, cit., p. 51.

[20] Di ascendenza barocca e 'metafisica' nella poesia di Brodskij hanno scritto M. Kreps, *O poèzii Iosifa Brodskogo*, Ann Arbor, Ardis, 1984; L. Loseff, *Politics/Poetics*, in *Joseph Brodsky's Poetics & Aesthetics*, cit.; D. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, Princeton University Press, 1994; V. V. Ivanov, *Iosif Brodskij i metafisiceskaja poèzija*, "Zvezda", 1997 (1).

[21] Cf. V. Poluchina, *Poetičeskij avtoportret Brodskogo*, cit., pp. 146-148.

per osmosi, trapassa in quella inorganica, si mineralizza, pietrifica, polverizza.[22]

> Ecco ciò di cui favello:
> il mutare del corpo in cosa
> nuda e cruda! ...[23]

Il progressivo irrigidimento dell'umano in statua, il gesto bloccato, l'imperituro nei secoli barattato con il duttile transeunte del presente sono i temi che circolano nel soffocante interno della pièce *Marmi*.[24] Testo costruito come un sillogismo, che evoca una claustrofobica dimensione alla Beckett, dove i busti marmorei dei poeti classici si accalcano come profughi in un futuro estraneo. Motivo di riscatto dall'erosione del tempo e di fuga dalla minacciosa Torre del Potere, essi passeranno attraverso la grande pattumiera centralizzata, salvezza e derisione beffarda al contempo, impresa astuta di epica memoria e insieme annullamento, ritorno all'indietro, labirinto volontario.[25]

L'architettura pietroburghese abita nella poesia di Brodskij come in una glittoteca surreale, tuttavia il gesto amplificato, la posa statuaria, la "poesia del gesto retorico" nascono da una relazione affatto originale con il classico.[26] Se il modello offerto da Keats nell'*Ode so-*

---

[22] Il motivo della polvere, invariante della poetica brodskiana che rinvia al memento biblico, ricorda l'insistenza simbolica che assume nei dipinti del secentista Evaristo Baschenis, segno del tempo fissato ad arte, con tracce di 'ditate' o 'toccate', sopra gli strumenti musicali delle sue virtuosistiche *Nature morte*. Cf. Gian Caspar Bott, *La mosca, le mele e la polvere: la musica dipinta in un quadro di Evaristo Baschenis*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Milano, Skira, 1996, p. 122.

[23] I. Brodskij, *1972 god*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 292.

[24] Cf. I. Brodskij, *Marmi*, cit. Il polimorfismo del marmo motiva metafore, visioni del reale, similitudini. Gennaio a Roma si fissa nei versi come "Ammasso di nuvole / sulla città invernale come marmo in eccesso" (*Il busto di Tiberio*), o ancora, nella nota alla poesia *Barbizon terras*, scrive di Washington come di una cittadina di provincia, una Poltava americana, comicamente afflitta da una "assurda quantità di marmo, più che a Roma o da qualsiasi altra parte" (*Peresečennaja mestnot'*, cit., p. 154).

[25] Cf. P. Vajl' - A. Genis, *Ot mira k Rimu*, in *Poetika Brodskogo. Sbornik statej*, pod red. L. V. Loseva, Tenafly (N. J.), Ermitaž, 1986.

[26] A. Kalomirov, *Iosif Brodskij (mesto)*, in *Poetika Brodskogo*, cit., p. 221. "Sono malato di normale classicismo" affermava Brodskij con autoironia già nel 1965 con la lirica *Odnoj poetesse*.

pra un'urna greca vive la consapevolezza della distanza e questa categoria muove il compianto sul deperire e sull'ideale di una possibile integrità, affidata alla bellezza nell'arte, Brodskij, in questo assai vicino al gesto di Kavafis, abbatte la distanza e si appropria del vestigio, della Storia e anche della sua memoria. Anzi si assimila al tempo storico, anticipa l'effetto – come nel *Busto di Tiberio* – per "annullare la causa".[27] Sicché molta parte della sua poesia può essere letta come 'poesia postuma', quella premonizione anticipata dal titolo per il poema *Post aetatem nostram* del 1970, quando lo sguardo del poeta diviene retrospettivo, saggia se stesso, presto ridotto ad archeologia di una vita vissuta, statua lui stesso o residuo, reperto.

C'è in Brodskij un'avidità di cultura, una memoria onnivora lo inquieta, sente il bisogno di intarsiare il proprio discorso con tessere-schegge-spezzoni di una cultura non solo europea, mondiale;[28] e ne sortisce un opus compositum, che a tratti rinvia ai *Cantos* di Pound, a sua volta "guidato solo dal senso della funzione verbale" e dal suo "palpito ritmico".[29]

In Brodskij è una cultura destituita d'ogni sacralità o presunzione accademica, spogliata del chitone classico e dei coturni, cosmogonia portatile di un'era ibrida, affastellata di tradizione e di storia, calata in

---

[27] Un rapporto di inversione temporale che ben si rispecchia nei versi, nelle prose, nelle interviste, quasi una ossessione: "Semplicemente, voglio *davvero*, assimilarmi al Tempo. Cioè al suo ritmo" (I. Brodskij, *Marmi*, cit., p. 102). Leggi anche un rinvio a certi modi della poesia di Eliot, soprattutto in *Four Quartets*, nei versi di *Burnt Norton*:: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past (...) Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present", concludendo con la citazione da Maria Stuarda "En ma fin est mon commencement" che apre e scandisce *East Coker*: "In my beginning is my end", nelle successive variazioni di *The Dry Salvages* e di *Little Gidding*.

[28] Un gusto da "crestomazia popolare" nelle parole di A. Kalomirov, *Iosif Brodskij (mesto)*, cit., p. 229, o in quelle di Cz. Miłosz: "tutta la civiltà del XX secolo è presente nelle sue immagini poetiche. E lo spiego con l'influsso dell'architettura pietroburghese" (*Gigantskoe zdanie strannoj architektury*, "Literaturnoe obozrenie" 1996, n. 3, p. 23).

[29] G. Sepheres, *Nota a Pound*, in *Le parole e i marmi*, a cura di F. M. Pontani, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 145: Pound "compie una traslazione effettiva nell'opera di quanto sono riuscite a captare le antenne di uno spirito ingordo, il quale ha assimilato una quantità enorme di quegli elementi che hanno plasmato la nostra vita attuale".

una lingua duttile e nervosa, mimetica, sottomessa ad un orecchio prensile quanto severo, maestro di metri e di ritmi. Tuttavia il suo occhio di barbaro appassionato – nella parafrasi di Benedetta Craveri, dedicataria delle *Elegie romane* – non poteva distogliersi da Roma, dall'Italia:

> Ad eccezione dell'Italia tutto produce l'impressione di qualcosa di più o meno noto... Cos'è per me l'Italia? Anzitutto il luogo da dove è passato tutto, e poi ha valicato le Alpi. Tutto ciò che dalle Alpi va a Nord si può considerare come un Rinascimento. Anche quel che è avvenuto in Italia è un Rinascimento – una variazione su tema greco, ma questa è già civiltà. Laggiù, al Nord, ci sono solo variazioni su tema italiano, e non sempre riuscite.[30]

È Roma il centro pulsante di quella cultura che egli immagina come una grande "macchina tessile", figurazione di una mitica operosità che rinvia alla suggestione delle macchine leonardesche. "Infine, l'Italia. Nel passato, nella storia, nella cultura, insomma: nelle profondità del tempo, esiste una specie di macchina filatrice, che imbastisce segni e solchi. A volte si tratta di versi di poesia, di letteratura o magari della facciata di un palazzo, altre volte semplicemente di rughe. L'Italia per me è questo: il luogo che custodisce quella filatrice. In Italia mi sembra di essere più vicino a quel telaio".[31]

> Quando ho quasi finito mi accorgo che c'è un buco fatto da un tarlo. Lo voglio trovare. Spacco nel mezzo la tavola; e in fondo al buco, che gira come una spirale, lo trovo: bianco e tenero, con una puntina rossa. Lo lascio stare: io sono Dio, ed egli è un solitario in una Tebaide" (F. Tozzi, *Bestie*)

Riconosci in Brodskij una progressiva identificazione con l'oggetto-statua che già nel 1971, quando scrive *Natura morta*, si afferma come un implacabile cosalizzare l'uomo. In versi presaghi scrive della pro-

---

[30] I. Brodskij, *Ob Italii v celom*, in *Peresečennaja mestnost'*, cit., p. 183.

[31] I. Brodskij, *Intervista* a Gabriella Caramore, 3° programma radio, Roma 17.1. 1993, stampato con il titolo *La mia vita è un'astronave*, "Micromega" 1996, n. 3, p. 160. Brodskij aveva soggiornato a Roma, ospite dell'Accademia americana, per circa quattro mesi, immerso nella lettura dei classici latini (cf. V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A poet for our time*, cit., p. 36).

pria circolazione venosa che "sa di marmo", di un graduale irrigidimento che è più della morte; abbondano i verbi che segnano l'indurirsi, il raggelarsi, l'impietrire, mentre la magniloquenza della statua intera viene meno, essa frana, si sgretola, frange, i sostantivi ripetono scheggia, frantume, parte, polvere:

> Dentro gli oggetti c'è polvere.
> *Pulvis*. Cetonia xilofaga.
> Pareti. Esca secca.
> Fastidiosa al tatto.
>
> Polvere. E la luce accesa
> solo polvere illumina.
> Anche se l'oggetto è
> ermeticamente chiuso.
> ...
> poiché la polvere è la carne
> del Tempo. Carne e sangue.[32]

Nel 1985, accanto a una statua – il busto di un imperatore romano – destituita di regalità e privata di interezza, offesa all'origine dal suo stesso creatore, dal pubblico di visitatori poi, Brodskij ingaggia un dialogo alla pari, beffardo, motteggiatore, una identificazione per abbassamento di tono. Guardando al futuro, ovvero all'affermarsi dell'unico sovrano assoluto, *Chronos* divoratore, il Tempo, il poeta offre all'Imperatore romano una riflessione d'attualità:

> Pentirsi? Rimpiangere il destino?
> Ne vale poi la pena? La pioggia radioattiva
> ci concerà non meglio del tuo storico.
> Chi si farà avanti a maledirci? Una stella?
> La luna? L'eterna termite dal corpo flaccido,
> imbestialita per le continue mutazioni?
> Forse. Ma dentro di noi inciampando
> in qualcosa di duro, anche lei, credo,
> resterà di stucco e smetterà di trivellare.
>
> "Un busto", dirà nella lingua delle rovine e dei muscoli
> che si vanno accorciando "busto, busto".[33]

---

[32] I. Brodskij, *Natjurmort*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, pp. 271-272.

[33] I. Brodskij, *Il busto di Tiberio*, in *Poesie italiane*, cit., p. 81 (trad. di S. Vitale).

Brodskij costruisce e poi smembra una sorta di sillogismo sull'arte verbale e sul tempo, disseminandolo in molte varianti nella propria opera. Dove l'uomo è identificato con il proprio linguaggio. Anzi è lavorato dal linguaggio. Il tempo lo rende statua. Il tempo lo consuma, come consuma la statua. I resti della statua, ovvero torso, busto, costituiscono il residuo tangibile dell'intero, come la parte del discorso rinvia al linguaggio articolato, ovvero al suo parlante: l'uomo. Si avverte una ripresa, anche formale, della clausola di *Parte del discorso*, che qui di nuovo specchia e sovrappone marmo *(bjust)*, come metamorfosi dell'uomo, a linguaggio, poesia *(čast' reči)*. Parte del discorso.

Se nella tradizione della letteratura russa il mito della statua distruttrice, nella duplice variante dell'oggetto immobile che si anima e dell'essere animato che s'impietrisce, vanta una alta genealogia poetica, a partire da Puškin fino ai poemetti futuristi di Chlebnikov o alle sfide sfrontate di Majakovskij, in Brodskij l'intero è fittizio, aspira a farsi rovina, mutilo, irriconoscibile, fino alla frantumazione in polvere, soprattutto implode dall'interno, marmo corroso dallo scavo della "termite dal corpo flaccido" (leggo l'ossimoro del molle/duro nella materia dei due corpi embricati). Sempre e ancora il Tempo, "grande scultore", per ricordare la riflessione di Yourcenar:

> Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l'opera dello scultore, l'ha condotta dal blocco alla forma umana: ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore (...) Questi materiali duri modellati a imitazione delle forme della vita organica hanno subito, a loro modo, l'equivalente della fatica, dell'invecchiamento, della sventura. Sono mutati come il tempo ci muta. [34]

Nel ciclo *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* (1974) A. Žolkovskij evidenzia il sottotesto parodico del sonetto VI, "Ja vas ljubil...", dove la clausola pone in rima interna *bjust* con *ust*, costringendo nei due termini l'identificazione tra statua e labbra, bocca, *vox poetae* (*"Ja vas ljubil..." Brodskogo: interteksty, invarianty, tematika i struktura*, in *Poetika Brodskogo*, cit., pp. 41, 49, 51, 57).

[34] M. Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, cit., p. 51, 53. Brodskij ne menziona le *Memorie di Adriano* in *Peresečennaja mestnost'*, cit., p. 178.

Non diversamente Brodskij in *Strofe* (1978):

Tutto quel che dicevamo nostro
e che peccando ammassavamo,
il tempo, stimandolo superfluo,
come fa la risacca col ghiaino,
lo affina – con la carezza
o come col bulino –
perché finisca senza connotati
come una cosa delle Cicladi.[35]

La meditazione sul tempo, inevitabilmente connessa alla voga delle rovine, e delle rovine classiche nel periodo dei fortunati scavi di Ercolano e Pompei, chiosa di continuo le pagine dei viaggiatori russi in Italia, come nella lettera che Konstantin Batjuškov, giunto a Roma nel gennaio 1819, invia a Nikolaj Karamzin da Napoli, il 24 maggio: "Il destino, naturalmente, non senza ragione ha nascosto per circa duemila anni sotto la cenere del Vesuvio Pompei e, ad un tratto, l'ha scoperta; è questo un commento vivo alla Storia e ai poeti di Roma".[36] Circa trent'anni dopo Herzen ricorrerà ad una immagine classica, calco byroniano molte volte ripreso e variato in letteratura:

> L'antica Roma è caduta come un possente gladiatore, la sua colossale carcassa incute rispetto e timore, essa, anche adesso, superbamente e solennemente lotta contro la distruzione, il tempo non ha potuto spezzare le sue ossa... davanti al Foro... eccola la carcassa del grande attore, io riconobbi i suoi tratti che nel gigantesco scheletro conservavano l'espressione regale. Il Forum Romanum è la grande reliquia laica di un mondo puramente laico.[37]

E di Roma imperiale, dei suoi Cesari, che dovevano figurare in un progettato libro,[38] rimangono, a chiusura del XX secolo, effigi marmoree nelle glittoteche, busti o monumenti equestri nelle piazze o nei giardini della capitale, nei musei capitolini. Il tono si fa ironico, beffardo:

... Alto destino è non partecipare
della verità. Considerato, poi,

---

[35] I. Brodskij, *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 456.

[36] E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 86.

[37] Ivi, p. 189.

[38] Cf. la nota a *Bjust Tiberija*, in *Peresečennaja mestnost'*, cit., p. 178.

che non rende sublimi. Nessuno. Tanto più
i Cesari. Tu almeno sembri uno
capace di andare a fondo nella sua piscina
più che in grandi idee. E in generale
la crudeltà non è forse soltanto accelerazione
del destino comune di ogni cosa? Della libera caduta
di corpi semplici nel vuoto? Cioè nel luogo
dove ti ritrovi sempre quando cadi.[39]

Amava Brodskij screziare la propria poesia con improvvisa sentenziosità di gusto scientista, da manuale scolastico,[40] con uno scarto verso l'autoironia, se paragonata allo scientismo sillogistico che anima i testi dei grandi metafisici inglesi, primo fra tutti l'amato John Donne, di cui aveva tradotto alcune fra le più celebri liriche.

Il gesto profanatore di Brodskij scaturisce tuttavia da un'origine etica, un'interrogazione al proprio tempo che lo apparenta allo stoicismo estetico di Baudelaire: "dopo il 1965 egli ha assunto la posizione stoica dell'istante sospeso. Le parole di Giuliano l'Apostata – Muoio restando in piedi – sostenute dall'intera esperienza delle arti plastiche dell'antichità, stanno dietro i versi di Brodskij", nei quali leggiamo dunque una "poetica della posa, la poesia del gesto statuario retorico, d'uno stare fermi tra l'orribile e il crudele".[41]

Dieci anni dopo l'apostrofe al busto di Tiberio, nel 1995, all'Hotel Quirinale di Roma, Brodskij recide ogni parlamento formale e si rivolge con schiettezza impietosa alla propria immagine allo specchio come a un deuteragonista sfiancato, serrandolo in un monologo-dialogo senza appello che ricalca i modi più crudeli di Eliot nel suo *Gerontion* o quelli di Chodasevič,[42] il disincanto di Auden.[43]

---

[39] I. Brodskij, *Il busto di Tiberio*, cit., p. 79 .

[40] Cf. E. Etkind, *Poèzija kak sistema konfliktov*, in *Materija sticha*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 115.

[41] A. Kalomirov, *Iosif Brodskij (mesto)*, cit., p. 221.

[42] Cf. A. Rančin, *Ešče raz o Brodskom i Chodaseviče*, "Novoe literaturnoe obozrenie" 1998, n. 32; si tratta in particolare della poesia *Pered zerkalom* (1924), quasi a chiusura della *Sobranie stichov*, pubblicata a Parigi nel 1927 (V. Chodasevič, *Allo specchio*, in *La notte europea*, a cura di C. Graziadei, Milano, Guanda, 1992).

[43] Si vorrebbe commentare con le parole che Brodskij dedica al "prediletto" Konstantinos Kavafis: "Il protagonista di queste liriche è un uomo solitario che invecchia, disprezzando il proprio sembiante, sfigurato dallo stesso Tempo che ha mutato anche

A Cornelio Dolabella

Buona sera, proconsole ovvero esco-adesso-dalla-doccia.
...
Sono qui di passaggio, in albergo, ma non è questo il punto.
Nella peggiore delle ipotesi, un soffocato 'chi potrei...?'.
Ma non esiste il numero che può estrarre con squilli
qualcosa di animato dalla cava di pietra.
Né per te sbracciato, né per me col montone. Io
so cosa dico quando metto insieme coorti di lettere
perché nel quadrato dei secoli il loro cuneo faccia breccia.
E il marmo restringe la mia aorta.[44]

La violazione del classico muove con la lingua della poesia contemporanea, varcato il confine del moderno sai che la sopravvivenza è ancora affidata alla parola. Il rinvio a Puškin, che nella giocosa *Casetta a Kolomna* allineava versi-soldati alla presa della pagina bianca, unito alla citazione tratta dal celebre manifesto propagandistico di El Lisickij, dove il cuneo rosso faceva breccia, "batteva" i Bianchi, mostra una consapevolezza, una fiducia nella lingua strenue, assolute, sponda ultima ad un possibile nichilismo.[45] L'opera di erosione si esercita anche sul linguaggio: *Chronos*, miniaturizzato spesso nella figura della sua mitica filiazione in topo,[46] o nella variante della termite, lavora ad uno scarto del superfluo. Non accumula, non somma, ma libera, mette a nudo e affina all'estremo: l'unità linguistica – parte del discorso – che è minimo in sé, diviene potenzialità per le generazioni future, i parlanti della lingua stessa. Poiché la vittoria sul Tempo è affidata al linguaggio.[47] Così, disinnescata ogni vitalità nel circuito dell'essere, Brodskij ripete nel tempo:

---

tante altre cose fondamentali nella sua esistenza" (*Na storone Kavafisa*, "Echo" 1978, n. 2, p. 147).

[44] I. Brodskij, *A Cornelio Dolabella*, in *Poesie italiane*, p. 121 (trad. di S. Vitale).

[45] Per l'immagine del 'cuneo', del vertice, della sporgenza, fino al gergo colloquiale o erotico cf. E. Vanšenkina, *Ostrie, Prostranstvo i vremja v lirike Iosifa Brodskogo*, "Literaturnoe obozrenie" 1996, n. 3, pp. 38-39; A. Najman, *Zametki dlja pamjatnika*, cit., p. 197; N. Slavjanskii, *Tverdaja veščʼ*, cit., pp. 197-203.

[46] La complessa metamorfosi che genera Muse da topi è indagata in V. Toporov, *Muzy: soobraženija ob imeni i predystorii obraza*, "Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie" 1977.

[47] I. Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, in *Fuga da Bissanzio*, cit., p. 112.

Di tutto l'uomo non resta che una parte
del discorso. In genere, una parte. Parte del discorso.[48]

Nella lirica russa del Novecento, dopo la statuaria pietroburghese di Anna Achmatova e accanto all'acre disillusione di Vladislav Chodasevič,[49] va cercato un antecedente di questi temi nell'universo di Innokentij Annenskij che nel 1906, quasi un secolo prima di Brodskij, con una forte eco da Baratynskij, apre ad una attitudine prosastico-meditativa sul disfarsi, sulla distanza dall'Antico.

Mentre i De Chirico-Savinio ripeteranno di lì a poco l'impossibile ritorno dell'intero, la profanazione grottesca dell'apollineo, ibridando temi classici nel *décor* urbano contemporaneo, nell'*intérieur* borghese, Annenskij sperimenta una distanza meno vistosa, altrettanto perentoria, interna al pathos della perdita. Penso al *Trittico nel parco*, dove l'io è già assimilato a un frantume sul fondo di una vasca marmorea, malato di una secolare uggiosa quiete, separato dalla statua di una Andromaca che geme nostalgica con la candida mano mutilata, o a una perenne statua bronzea di poeta (ancora non risuona l'irrisione majakovskiana di *Giubileo*) che si scuote dal fardello dell'ottundimento per spiccare un balzo dal piedistallo giù nell'erba stillante, o infine, a chiusura, quando evoca una bianca statua di ninfa, non certo accompagnata dal tirso o dal timpano, né amata da un marmoreo Pan, battuta invece dalla pioggia, offesa dal tempo, dall'incuria degli uomini, "snasata". E già Annenskij ama la sua offesa, e in clausola:

Dammi l'eternità: e io la spenderò
per l'indifferenza alle offese del tempo.[50]

---

[48] I. Brodskij, *Čast' reči*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 415 (trad. it. di G. Buttafava, *Parte del discorso*, in *Poesie*, Milano, Adelphi, 1986, p. 75).

[49] Cf. L. M. Batkin, *Tridcat' tret'ja bukva: zametki čitatelja na poljach stichov Iosifa Brodskogo*, Moskva, RGGU, 1997, p. 222; A. M. Rančin, *Ešče raz o Brodskom i Chodaseviče*, cit., cui fa seguito un accurato regesto di citazioni e consonanze tra Chodasevič e Brodskij (*Na piru Mnemosiny*); aggiungerei la ballata al milite ignoto *John Bottom* del 1926 e la descrizione del disfarsi di Pietroburgo nei primi anni '20 in *DISK* (*Literaturnye stat'i i vospominanija*, New-York, Izd. Imeni Čechova, 1954).

[50] I. Annenskij, *Trilistnik v parke*, in *Stichotvorenija i tragedii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1990, p. 121.