

L'INNESTO METAFISICO:  
IOSIF BRODSKIJ POETA-TRADUTTORE DI JOHN DONNE

*Alessandro Niero*

Судья: А вообще какая ваша специальность?  
Бродский: Поэт. Поэт-переводчик (Вигдорова  
1965: 280)

Initially, four departments of fellowship are envisioned: Architecture, Music, Painting, and Literature (poetry and translation of poetry (Brodsky 1996a)).

Mettere in luce il rapporto tra Iosif Brodskij e la poesia metafisica inglese, in particolare John Donne, rappresenta uno strumento d'indagine ormai acquisito per avvicinare l'universo del premio Nobel 1987. Fin dagli anni della pubblicazione di *Stichotvorenija i poemy* (1965) l'aggettivo 'metafisico' ha spesso accompagnato le ricognizioni critiche sull'opera di un poeta che, prepotentemente emerso all'inizio degli anni '60, andava a inserirsi con le parole di Montale (1976: 581) nell'ampio "solco di una corrente metafisica". Per il critico che voleva ricostruire l'albero genealogico della poetica di Brodskij ciò significava protenderne le radici in suoli *non soltanto* russi. Per la mia interpretazione non è casuale che uno dei primi a vedere in Brodskij un poeta metafisico nel senso 'donniano' del termine nonché un potenziale analogo contemporaneo di Donne, sia stato un traduttore come G. Kline (Brodsky 1965b: 344), seguito su questa strada da altri interpreti della lirica brodskiana quali G. Buttafava, che parla di "poesia filosofica metafisica" (1967: 40), e S. Barańczak, lungamente esercitatosi in versioni polacche proprio dei metafisici inglesi e persuaso che in Brodskij si possa riconoscere il "John Donne che la poesia russa non ha mai avuto" (1990: 211).

La questione (posta implicitamente dalla presenza dello stesso Brodskij) relativa all'esistenza o meno di una 'corrente metafisica'

nella storia della letteratura russa non smette di essere attuale: se da un lato è innegabile la novità della poetica di Brodskij, guadagnatosi persino le stimate di talento non autoctono o 'traduttivo' del proprio talento (Bar-Sella 1982: 214; Gendelev 1987: 195), dall'altro risulta impensabile non tentare di contestualizzare la 'metafisicità' del poeta in area russa, magari circoscrivendo con D. M. Bethea (1994: 76-84) un'area di *Russian poetry of thought*, o con L. Ginzburg una zona di *poezija mysli*, che parte dal barocco russo di S. Polockij, S. Medvedev, D. Rostovskij, attraversa F. Prokopovič, M. Lomonosov e G. Deržavin e arriva a E. Baratynskij o addirittura a V. Chodasevič. L'operazione trova puntello in una dichiarazione dello stesso Brodskij, che in una celebre intervista, preoccupato di spiegare al lettore russo cosa potesse rappresentare stilisticamente Donne, suggerisce una singolare somma dei talenti di Lomonosov e Deržavin con l'aggiunta di G. Skovoroda (Pomerancev, Brodskij 1995: 17). Che nel panorama russo ottocentesco il poeta più affine a Brodskij sia E. Baratynskij è interpretazione confortata da testimonianze e studi vari, nonché, ancora una volta, direttamente dal poeta che, in sede meno estemporanea della citata intervista, pone l'accento sull'approccio chirurgico alla materia sentimentale e sulla rilevanza del 'pensiero' in Baratynskij, il lirico più analitico di Russia: "la grana del suo verso è il più robusto argomento a favore della tesi di un pensiero sensuoso (*pročuvstvovannaja mysl', sensuos thought*)" (Brodskij 1998a: 38). Restando nell'ottica della poesia che privilegia il pensiero, e sempre con quella peculiare modalità di parlare di sé attraverso i letterati prediletti, Brodskij si sofferma anche su P. Vjazemskij, poeta per cui "il pensiero in una poesia è più importante dell'armonia" e può "sacrificare la musicalità e l'equilibrio per la complessità e l'esattezza del pensiero" (Brodskij 1998a: 37).<sup>1</sup>

Nessuno dei poeti elencati, tuttavia, presenta caratteristiche tali da essere rappresentativamente accomunato ai metafisici inglesi ed è opinione autorevolmente diffusa che il trapianto del germe metafisico in terra russa vada imputato a Brodskij. Le affermazioni in proposito sono piuttosto categoriche: valga per tutte quella di M. Mejlach, convinto che Brodskij abbia creato "una nuova lingua poetica, rispondente a quella della poesia inglese" (Poluchina 1997: 159).

---

<sup>1</sup> Con Brodskij, in parte, si ripropone il problema linguistico dell'inizio del XIX secolo, quando la lingua russa sperimenta ogni genere di competizione traduttiva per ampliare il proprio arsenale linguistico e scoprire nuove potenzialità poetiche.

Se inquadrare in un contesto ‘traduttivo’ *lato sensu*, ossia nella problematica del processo di assimilazione di una cultura straniera, le versioni di Brodskij da Donne assumono un rilievo tutto particolare: non si tratta soltanto di predilezioni personali, ma di una profonda e fruttuosa inoculazione dell’*elemento* angloamericano nella lingua e cultura russa. L’acclimatazione in Brodskij raggiunge livelli tali da configurarsi a pieno titolo come estrema e possente propaggine dell’incessante processo di autoidentificazione attraverso materiale altrui sull’onda di una “nostalgia per la cultura mondiale”, affine a quella di Mandel’stam, che da sempre caratterizza le lettere russe. L. Losev (Poluchina 1997: 130-131), uno dei più attendibili studiosi della poetica di Brodskij, parla di un consapevole lavoro di appropriazione della poesia anglofona e ravvisa analogie con quanto intrapreso da Puškin e dalla sua pleiade con la poetica francese e dai lirici del XIX secolo con Heine e la poetica tedesca: l’innesto della grande poesia inglese nell’*albero sovietico*.

Brodskij conobbe la poesia di Donne nel momento culminante del suo apprendistato poetico: i primissimi anni ‘60. D. M. Bethea (1994: 84), che data la conoscenza di Donne al 1963,<sup>2</sup> rileva che la lettura approfondita del poeta inglese è avvenuta in concomitanza con lo studio della Bibbia e i primi approcci a Dante tradotto da M. Lozinskij. Val la pena di notare come, nell’ambito della rivalutazione eliotiana di un’area metafisica in senso ampio che comprende anche Dante, si tratti di una gamma di letture piuttosto significativa. L’interesse per il poeta inglese nasce in Brodskij dall’epigrafe posta nella traduzione russa del romanzo di E. Hemingway *For Whom the Bell Tolls*, epigrafe che Brodskij scambia per un verso (Pomerancev, Brodskij 1995: 14) e ricerca vanamente prima di rendersi conto che si tratta di un frammento di una delle *Devotions upon Emergent Occasions* (1624), la XVII:

Nessun uomo è un’isola, intero in se stesso; ciascuno è un pezzo del continente, una parte dell’oceano. Se una zolla di terra viene portata via dal mare, l’Europa ne è diminuita, così come lo sarebbe un promontorio, così come lo sarebbe il castello di un tuo amico o il tuo stesso: la morte di qualsiasi uomo mi diminuisce, perché sono preso nell’umanità, e perciò non mandar mai a chiedere per chi suona la campana, essa suona per te (Donne 1994b: 113).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Nesterov (2000: 151) suggerisce addirittura gli anni 1961-62.

<sup>3</sup> La suggestione della campana può anche aver determinato la scelta di tradurre la poesia *The Will*, dove s’incontra: “To him for whom the passing bell next tolls”

Attratto dalla novità, Brodskij cerca la poesia di Donne in diverse antologie, ma in quegli anni la bibliografia russa di e su Donne poteva dirsi piuttosto scarsa. Šajtanov (1998: 6-7) riferisce di un interesse traduttivo per Donne da parte di S. Maršak (1945), ma bisogna aspettare il 1949 per poter leggere in russo tre sue poesie, tra cui figura anche la nota *A Valediction: Forbidding Mourning*, resa da O. Rumer (1883-1954) come *Proščanie bez slez* (Donne 1949: 334-335).<sup>4</sup> Non stupisce, quindi, che Brodskij si sia rivolto direttamente agli originali nelle antologie in circolazione a quei tempi<sup>5</sup> e che abbia conosciuto qualcosa di Donne prima del faticoso 1964. Quell'anno, trovandosi in esilio a Norinskaja, legge in modo serio "per la prima volta tutte le poesie di Donne" (Pomerancev, Brodskij 1995: 15) donategli da Lidija Čukovskaja in un'edizione del 1952, per i tipi di Modern Library, volume che Brodskij, emigrando nel 1972, avrebbe portato con sé (Birkerts, Brodskij 1996: 59).<sup>6</sup>

L'incontro con Donne fu una folgorazione per il ventenne Brodskij che il 7 marzo 1963 compone il primo esplicito e cospicuo tributo al poeta inglese, *Bol'saja elegija Džonu Donnu*, su cui si è a lungo appuntata l'attenzione degli studiosi;<sup>7</sup> ne ricordo alcune caratteristiche solo per precisare la mia lettura dei due poeti. In primo luogo la rivisi-

---

(Donne 1952: 44), resa da Brodskij: "Тому, по ком в ночи последний раз / Ударит колокол" (Brodskij 1997-2002: IV, 298).

<sup>4</sup> La presenza russa di Donne si è diffusa soprattutto negli anni '70, proprio dopo il lavoro di Brodskij, che pubblica la traduzione di *The Apparition, Poseščenie* (Anikst 1966: 226) e quattro versioni nella raccolta *Ostanovka v pustyne* (Brodskij 1970: 221-226). La ricostruzione della sorte di Donne in Russia fatta da Šajtanov (1998: 4-14), corredata dai dati di V. Dymšic (Donne 2000a: 610-611) e dalla bibliografia di Nesterov (1997) testimoniano un relativo *boom* editoriale di Donne negli ultimi trenta anni, fenomeno che dura tutt'ora, come confermano numerose ristampe delle traduzioni di Brodskij ed altre recenti edizioni (Donne 2000a, 2000b).

<sup>5</sup> Nell'elenco dei volumi della biblioteca personale di Brodskij (fornitomi gentilmente da Ja. Gordin), ceduta al Museo di Anna Achmatova al Fontannyj dom nel dicembre 1990, figurano: *A Book of English Poetry*, 1961 [N° 245], *A Little Treasury of British Poetry*, 1951 [N° 353] e *The Metaphysical Poets* [N° 380] (s. d.).

<sup>6</sup> Il condizionale è d'obbligo, se accettiamo l'affermazione di I. Murav'eva (1998: 255) che una copia di tale edizione autografa di L. Čukovskaja si troverebbe ancora a San Pietroburgo.

<sup>7</sup> La bibliografia di Nesterov (2000: 170, note 9, 10, 11) andrebbe integrata con MacFadyen (1996: 75-94) e Polukhina (1989: 74-81), nonché con il commento di Brodskij stesso (Pomerancev, Brodskij 1996: 15 e Brodskij 2000: 181).

tazione in chiave personale e moderna dell'elegia che, in ossequio al retaggio di Baratynskij (Polukhina 1989: 74), offre contrappunti razionali alla forte tensione emozionale dell'anima, privilegia il versante meditativo anziché quello lirico, dà spazio alla dissezione del sentimento ed eleva il tono filosofico anche a scapito dell'effusione e della suadanza musicale tipici della prima fase 'romantica' della produzione brodskiana. In secondo luogo *Bol'saja elegija* rappresenta non a caso "sia una grande opera su un poeta straniero sia un'opera 'straniera' (perché senza precedenti) su un grande poeta" (Bethea 1994: 94) e si distingue per la pentapodia giambica insolitamente satura di sillabe toniche, un verso pieno che, come ha rilevato Ju. Ivask (1966: 167-168), presenta per tre quarti accenti metrici rispettati, quasi si proponesse come un tentativo di rasentare la monosillabicità della lingua inglese o volesse configurarsi come un *blank verse* russo. I due elementi osservati fungono da preludio allo stadio successivo del coinvolgimento di Brodskij nell'universo stilistico di Donne: il corpo a corpo rappresentato dalle traduzioni.

Nel 1963 la preparazione di versioni da poeti stranieri aveva già prodotto risultati significativi per Brodskij. Grazie alla diffusa pratica del *podstročnik*, una traduzione dallo spagnolo (da P. A. Fernández) e due dal serbocroato (da M. Rakić e T. Ujević)<sup>8</sup> avevano fatto breccia nel panorama editoriale sovietico. Un inizio incoraggiante, che lasciava ben sperare nella possibilità di uno *status* professionale come quello del poeta-traduttore, figura rispettabile e rispettata in URSS dietro cui spesso si celava quel fenomeno di emigrazione letteraria interna, che prende il nome di *uchod v perevody*. Nel caso di Brodskij tuttavia nemmeno il precoce successo in campo traduttivo basta a tutelarlo dall'attacco pubblico di un articolo *Okololiteraturnyj truten'*, apparso il 29 novembre 1963 su "Večernij Leningrad", né dal processo-farsa del 1964, che si conclude con la sentenza a cinque anni di lavoro coatto a Nirenskaja, nel distretto di Archangel'sk. È proprio l'esilio al Nord a rivelarsi, paradossalmente, proficuo per Brodskij, "una sorta di *boldinskaja osen'*" (Kulle 1997: 291) non solo creativa, ma anche traduttiva. Partito il 22 marzo 1964, Brodskij viene dispensato dai lavori pesanti alla fine di maggio e nello stesso turno di tempo riceve il volume di Donne inviatogli dalla figlia di Čukovskij. Tra il 1964 e il 1972, sullo sfondo della propria attività creativa e sostentandosi material-

---

<sup>8</sup> Per la bibliografia delle traduzioni eseguite da Brodskij si veda Kulle (1995b) e le integrazioni contenute in Brodskij (1996b e 2001).

mente con altre traduzioni,<sup>9</sup> Brodskij si cimenta in versioni da John Donne. Al ritorno dall'esilio (settembre 1965) l'interesse per il poeta inglese si coniuga con lusinghiere prospettive professionali. Šajtanov (1998: 4) racconta che tramite D. Lichačev viene stipulato a Brodskij un contratto per le traduzioni di un volume di *Poezija anglijskogo barokko* da pubblicare nella storica collana "Literaturnye pamjatniki". Nel 1967 il catalogo delle novità della collana sancisce ufficialmente il proposito e annuncia persino il nome del traduttore (LP 1967: 48). Bloccato in seguito dalle circostanze che costrinsero Brodskij a emigrare, il volume non è mai uscito con grande rammarico del poeta che si vede costretto tra l'altro ad abbandonare il lavoro con A. Anikst (Ivanov 1997: 195), responsabile della cura dell'edizione.

Sul tradurre brodskiano in generale e sulle traduzioni da Donne in particolare si sono già fatte interessanti considerazioni. Per quanto riguarda la prima questione, si può con Poluchina (1996: 26) concordare sul carattere eminentemente pratico del tradurre di Brodskij, sulla sostanziale assenza di una sua ben definita teoria della traduzione; tuttavia l'asistematicità con cui un po' ovunque nell'opera si trovano sparsi commenti e riflessioni sul lavoro del traduttore non toglie a questa antichissima operazione la possibilità di caricarsi di valenze metaforiche e/o metafisiche. Lo stesso appassionato *strict formalism* (Polukhina 1996: 26) che indiscriminatamente informa le sue versioni traduttive è passibile di interpretazioni non solo tecniche. Si veda, a titolo esemplificativo, l'insistenza con cui a un elemento all'apparenza squisitamente formale come il metro, viene attribuita la capacità di "ristrutturare il tempo" (Brodskij 1998b: 251). Un macrocriterio di riferimento su cosa si intendesse per traduzione poetica negli anni in cui opera Brodskij, si può evincere da alcune osservazioni fatte da E. Etkind nel 1973 nel volume *Russkie poety-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina*. Nella sua carrellata degli avvenimenti traduttivi più significativi della letteratura russa dalla metà del XVIII secolo agli

---

<sup>9</sup> Il 1965 registra la pubblicazione di un'antologia, *My iz XX veka* (Moskva, Chud. literatura), contenente versioni da poeti bulgari, ungheresi, tedesco orientali, rumeni, cecoslovacchi, jugoslavi e polacchi. Il volume è recensito da K. Azadovskij (1966: 266) che, accanto a T. Makarova, menziona il nome di Brodskij tra i giovani poeti-traduttori degni di figurare accanto ad A. Achmatova, B. Pasternak, L. Martynov e D. Samojlov.

anni '60 del XX, Etkind evidenzia le diverse tendenze alternatesi in concomitanza con le poetiche o con le singole personalità dei poeti. Storicizzando a trent'anni di distanza il concetto di traduzione libera (*vol'nyj perevod*), come era inteso da G. Vladimirskij (libero trattamento dei dettagli secondari, inframezzati, a discrezione del traduttore, con elementi dell'arte personale del traduttore), Etkind rivela implicitamente quale fosse l'idea di traduzione poetica negli anni in cui opera Brodskij, affermando che proprio il concetto di *vol'nyj perevod* di Vladimirskij, "dal punto di vista attuale [...] è detto traduzione" (Etkind 1973: 117). Nel periodo in cui Etkind scrive, quindi, "senza un maggiore o minore libero trattamento dei 'dettagli secondari' e senza 'elementi dell'arte personale' del poeta-traduttore non è possibile nessuna arte del tradurre" (Etkind 1973: 118).

Rispetto alle traduzioni di Donne fatte da Brodskij, i giudizi sono difformi. G. Kline (1973), impressionato da come il poeta nelle traduzioni da Andrew Marvell e John Donne riproduca "scrupolosamente sia il modello metrico che lo schema rimico degli originali", si esprime in modo entusiastico, avallato in ciò da Poluchina (Polukhina 1989: 292). Più moderati e linguistici i rilievi di D. M. Bethea (1994: 268), che considera buona la conoscenza dell'inglese di Brodskij e la deduce dalle ingegnose equivalenze scovate per riprodurre il linguaggio di Donne.<sup>10</sup> Le osservazioni di Vjač. Vs. Ivanov (1997: 195) invece tengono conto del contesto nel quale sono maturate le traduzioni, le cui parti migliori rispondono – a sua giudizio – alle rigide esigenze della scuola poetico-traduttiva dell'epoca che si preoccupava di rendere non solo il metro, ma anche il ritmo, le immagini, la strofica e le rime dell'originale. Una certa inesattezza, secondo Ivanov, ha reso inoltre le versioni di Brodskij prepotentemente contemporanee. V. Dymšić (Donne 2000a: 610-611) da un lato si esprime a favore delle qualità artistiche delle traduzioni di Brodskij, dall'altro non può non rilevare la loro relativa libertà e la non sempre rispettata "equiritmicità". Più articolato e complesso il punto di vista di I. Šajtanov,<sup>11</sup> che

<sup>10</sup> Sia Poluchina (1989: 292) che Bethea (1994: 84) accennano al curioso (e provocatorio) agire di Brodskij, che avrebbe decodificato, tramite dizionario, la prima e l'ultima strofa delle poesie, per poi ricostruire con l'aiuto dell'immaginazione e dell'intuizione il testo dei componimenti.

<sup>11</sup> Le osservazioni dello studioso sono interessanti anche in chiave storica, se è vero che (Šajtanov 1998: 9, 12) dell'esperienza brodskiana può essersi in qualche modo avvalso G. Kružkov, curatore di un'antologia donniana (Donne 1994).

individua nelle versioni da Donne una sorta di “primo passo nell’acquisizione di una nuova stilistica” (1998: 10), ma accompagna la disamina di alcune traduzioni con la seguente inequivocabile conclusione:

Ciò che risultò impossibile tradurre da una lingua all’altra si rivelò per Brodskij più facilmente riproducibile come principio nella propria lingua e nel complesso della propria esperienza associativa. Più che nelle traduzioni da Donne, Brodskij è metafisico nei propri testi (1998: 29).<sup>12</sup>

Le traduzioni da Donne quindi, oltre ad essere retrospettivamente leggibili in una logica almeno pre-editoriale, rappresentano l’apporto competitivo di un giovane *talento individuale* a un importante esponente della *tradizione* poetica inglese. Alludo intenzionalmente al titolo di un celebre saggio di Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1920), perché il meccanismo di assimilazione della poesia mondiale, mediante lettura e/o traduzione, va inquadrato, come indica Kulle (1995a: 268), nell’ottica di un rapporto tra l’esperienza personale dell’autore e il retaggio della tradizione (russa ed extrarussa). Valgono anche per Brodskij le parole dall’autore di *The Waste Land*:

I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d’arte. L’ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l’opera nuova; ma dopo che l’opera nuova è comparsa, se l’ordine deve continuare a sussistere, deve *tutto* essere modificato, magari di pochissimo; contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d’arte trovano un nuovo equilibrio; e questa è la coerenza tra l’antico e il nuovo (Eliot 1967: 70).

Se il “nuovo” introdotto da Brodskij nella letteratura russa passa attraverso Donne, va sottolineato che si tratta di una “appropriazione organica” (Kulle 1997: 289), di un apprendimento in cui lettura e traduzione risultano essere processi interdipendenti e lo stesso termine *perevod* assume connotati non solo letterali ma anche traslati:

leggendo o traducendo (*perevodja*) Donne, impari a guardare le cose. Non è che io abbia imparato da Donne, ma mi piacque tremendamente quel tradurre (*perevod*) il celeste in terrestre... ossia la traduzione (*perevod*) dell’infinito nel finito... (Pomerancev, Brodskij 1995: 16).

---

<sup>12</sup> A riprova di ciò Šajtanov (1998: 29-37) porta l’esempio e l’analisi della poesia *Gorenje* (1981).

Nel considerare le versioni dal poeta inglese va perciò ricordato che Brodskij era in presenza di una poetica sentita istintivamente se non come immediatamente affine alla propria, quantomeno suscettibile di incunarsi senza forzature nella sua percezione del mondo. Il poeta si muoveva, quindi, in una zona di fondamentale convergenza dove, se sarà necessario evidenziare gli allontanamenti dall'originale, lo si farà, prendendo comunque le mosse da una sostanziale empatia di base. Gli eventuali scarti di tono saranno quindi considerati in modo relativo, rapportandoli mentalmente per difetto e vedendoli per contrasto alla luce delle 'metafisicizzazioni' e delle 'intellettualizzazioni' riscontrabili, per esempio, nelle versioni di un poeta come U. Saba, più distante da Brodskij dal punto di vista della poetica. In questo lavoro, inoltre, non sono di diretto interesse, se non come indicatori dell'apporto personale del poeta, le inesattezze delle traduzioni, ascrivibili alla giovane età e alla conoscenza dell'inglese da autodidatta.

Un primo significativo intreccio fra originale di Donne,<sup>13</sup> traduzione di Brodskij e opera propria di Brodskij si riscontra nella traduzione di *Elegie on the Lady Marckham*, ossia *Elegija na smert' ledi Markchem*, che, pur se posteriore con ogni probabilità a *Bol'saja elegija*, reca i segni di una forte suggestione di Brodskij (forse la stessa che ha fatto scoccare la scintilla di *Bol'saja elegija*); o, se così non fosse, che sia stata selezionata da Brodskij, tra le poesie di Donne da tradurre, in virtù di una serie di coincidenze che gliela rendevano cara.<sup>14</sup>

#### ELEGIE ON THE LADY MARCKHAM

Man is the World, and death th'Ocean,  
 To which God gives the lower parts of man.  
 This Sea invirons all, and though as yet  
 God hath set markes, and bounds, twixt us and it,  
 5 Yet doth it rore, and gnaw, and still pretend,  
 And breaks our bankes, when ere it takes a friend.  
 Then our land waters (teares of passion) vent;  
 Our waters, then, above our firmament,  
 (Teares which our Soule doth for her sins let fall)

<sup>13</sup> Non seguo in questa analisi l'ordine in cui le traduzioni da Donne compaiono nelle opere del poeta (Brodskij 1997-2002: IV, 288-298).

<sup>14</sup> Non avendo potuto risalire con esattezza all'edizione usata da Brodskij, ho utilizzato i testi inglesi contenuti in Donne 1952.

- 10       Take all a brackish tast, and Funerall,  
 And even these teares, which should wash sin, are sin.  
           We, after Gods *Noe*, drowne our world againe.  
 Nothing but man of all invenom'd things  
           Doth worke upon itselfe, with inborne stings.
- 15       Teares are false Spectacles, we cannot see  
           Through passion mist, what wee are, or what shee.  
 In her this sea of death hath made no breach,  
           But as the tide doth wash the slimie beach,  
 And leaves embroder'd workes upon the sand,
- 20       So is her flesh refin'd by deaths cold hand.  
 As men of China, 'after an ages stay,  
           Do take up Porcelane, where they buried Clay;  
 So at this grave, her limbecke, which refines  
           The Diamonds, Rubies, Saphires, Pearles, and Mines,
- 25       Of which this flesh was, her soule shall inspire  
           Flesh of such stuffe, as God, when his last fire  
 Annuls this world, to recompence it, shall,  
           Make and name then, th'Elixar of this All.  
 They say, the sea, when it gaines, loseth too;
- 30       If carnall Death (the yonger brother) doe  
 Usurpe the body, 'our soule, which subject is  
           To th'elder death, by sinne, is freed by this;  
 They perish both, when they attempt the just;  
           For, graves our trophies are, and both deaths' dust.
- 35       So, unobnoxious now, she'hath buried both;  
           For, none to death sinnes, that to sinne is loth,  
 Nor doe they die, which are not loth to die;  
           So hath she this, and that virginity.  
 Grace was in her extremely diligent,
- 40       That kept her from sinne, yet made her repent.  
 Of what small spots pure white complains! Alas,  
           How little poyson cracks a christall glasse!  
 She sinn'd, but just enough to let us see  
           That God's word must be true, All, sinners be.
- 45       Soe much did zeale her conscience rarefie,  
           That, extreme truth lack'd little of a lye,  
 Making omissions, acts; laying the touch  
           Of sinne, on things that sometimes may be such.  
 As *Moses* Cherubines, whose natures doe
- 50       Surpasse all speed, by him are winged too:

So would her soule, already'in heaven, seeme then,  
To clyme by teares, the common staires of men.  
How fit she was for God, I am content  
To speake, that Death his vaine hast may repent.  
55 How fit for us, how even and how sweet,  
How good in all her titles, and how meet,  
To have reform'd this forward heresie,  
That women can no parts of friendship bee;  
How Morall, how Divine, shall not be told,  
60 Lest they that heare her vertues, thinke her old:  
And lest we take Deaths part, and make him glad  
Of such a prey, and to his tryumph adde  
(Donne 1952: 212-214)

ЭЛЕГИЯ НА СМЕРТЬ ЛЕДИ МАРКХЭМ

Смерть — Океан, а человек — земля,  
Чьи низменности Бог предназначает для  
Вторжения сих вод, столь окруживших нас,  
Что, хоть Господь воздвиг предел им, каждый раз  
5а Они крушат наш берег, с сознанием полных прав;  
Захлестывают нас, у нас друзей забрав.  
Тогда и материк потоки скорбных вод  
Рождает из себя; тогда и небосвод  
Клубится над землей, как скомканный платок  
10а Рыдающей души; и смешанный поток  
Несется в океан средь гробовых камней:  
Чем ближе цель сих вод, тем вкус их солоней.  
Но слезы, смывши грех, тем самым — сами грех.  
За Божьим Ноем вслед, мы топим мир; из всех  
15а Рептилий человек всех больше ядовит:  
Посредством скрытых жал он сам себя язвит.  
Как скверные очки, рыданий пелена  
Мешает нам постичь, где — мы и где — она;  
Смерть, взяв ее от нас, не перешла границ.  
20а Так волны, гнев сокрыв, с искусством кружевниц  
На скользкий стлеют берег лишь кружево свое;  
Так хладной дланью смерть украсила ее.  
Как, глину в печь вложив, оттоль спустя века  
Китайцы извлекут фарфор наверняка,  
25а Так из гробницы сей, из сумрачных глубин,

Где плаваются Сапфир, Брильянты и Рубин,  
 (Что были плотью ей) улучшенную плоть,  
 Но с прежнею душой, Своей рукой Господь,  
 Спалив наш грешный мир, из пепла извлечет  
 30а И Мерой Всех Вещей на свете наречет.  
 Да! Море, грабя нас, теряет часть себя.  
 Смерть тела — младший брат, в пучине плоть губя,  
 Дает простор душе, а той страшной стократ  
 Погибель от греха, иначе — старший брат;  
 35а Но оба терпят крах, взяв праведника в плен:  
 Не согрешит мертвец, и уж давно — тлен.  
 Се, братьев тех лишаешь, она бредет в тиши.  
 Что значит грех земной для неземной души?  
 Не смертны в мире те, смерть не нужна кому.  
 40а Она, и уходя, идет, как свет во тьму.  
 Так Добродетель в ней была всегда сильна,  
 Что Грех могла жалеть отвергнутый она;  
 Чистейшей белизне мельчайших пятен жалы!  
 Единой каплей яд, увы, дробит хрусталь!  
 45а Греша лишь для того, чтоб доказать: верны  
 Библейские слова, что вправду “все грешны”,  
 Так совести она простерла рубежи,  
 Что истине ума не доставало лжи,  
 Обмолвки чьи кладут легчайшую печать  
 50а Греха на вещь — чтоб вещь нам лучше различать.  
 Как Херувимы те, при скорости их всей,  
 Которых окрылил в ковчеге Моисей,  
 Она и в небесах стремится дальше, ввысь,  
 По лестнице из слез, что ныне пролились.  
 55а Столь Господу она явилась по душе,  
 Что за поспешность Смерть себя клянет уже.  
 О том же, сколь мила была всем нам она,  
 На титулы несмотря, мягка, добра, умна,  
 Опровергая сим ту ересь, будто не  
 60а Способен нежный пол на дружбу — лучше мне  
 Смолчать о сумме всех ее Достоинств здесь,  
 Чтоб старой не сочли ее и — если спесь  
 Со Смерти, что горда добычею, не сбить —  
 Чтобы ее триумф нам не усугубить  
 (Brodskij 1997-2002: IV, 295-296).

Composta in onore di Lady Markham, vedova di Sir Anthony Markham morta il 4 maggio 1609, la poesia è scritta in pentapodie giambiche accoppiate per distici a rima baciata, che Brodskij rende affidandosi all'esapodia giambica, con cesura e rima baciata, conferendo alla poesia un'accentuata simmetria compositiva. La versione supera di due versi l'originale: 64 anziché 62. Nell'attacco di *Elegie on the Lady Marckham* Donne chiude in una recisa immagine geografico-geologica la condizione dell'uomo, paragonandolo alla crosta terrestre assediata dall'oceano della morte. Tale immagine deve aver colpito in modo particolare Brodskij, che ne ha rilevato l'impronta e adottato l'efficacia per restituire, in un frammento del monologo dell'anima di John Donne in *Bol'saja elegija*, un'analoga spartizione fisica dei campi di dominio tra morte ed essere umano:

Ты видел: жизнь, она как остров твой.  
И с Океаном этим ты встречался:  
со всех сторон лишь тьма, лишь тьма и вой.  
(Brodskij 1997-2002: I, 234)

La coincidenza dell'uso della maiuscola in "Okean", quasi a voler trasportare su un piano divino l'elemento acqueo, già rivelerebbe il legame fra *Bol'saja elegija* e *Elegie on the Lady Marckham*; ma oltre a ciò Brodskij si produce in una versione poetica, in cui non occulta la provenienza della suggestione iniziale,<sup>15</sup> come si evince dal primo verso (unica, forse non casuale, pentapodia giambica del componimento).

Scorrendo *Elegija na smert' ledi Markchem*, si notano alcuni particolari sintomatici del grado di 'coniugazione' del testo di Donne in chiave personale da parte di Brodskij,<sup>16</sup> che opta per dati nettamente

---

<sup>15</sup> Secondo Nesterov (2000: 158) anche questa immagine deriverebbe dal passo delle *Devozioni*. Non mi sembra che le due ipotesi si escludano, anzi proprio l'impressione congiunta di una stessa immagine in un passo prosastico e in uno poetico può aver spinto Brodskij ad optare per la resa in russo di una poesia non tra le più antologizzate di Donne.

<sup>16</sup> Per i commenti alle poesie di Donne ho consultato le seguenti edizioni: *Poesie scelte* (a cura di S. Rosati), Napoli, E.S.I. 1958; *The Elegies and The Songs and Sonnets*, a cura di H. Gardner, Oxford, O.U.P. 1965; *Selected Poems. Death's Duell*, a cura di G. Melchiori, Bari, Adriatica Editrice 1968; *The Poems of John Donne Edited from the Old Editions and Numerous Manuscripts with Introductions and Commentary by H.J.C. Grierson*, 2 voll., Oxford, O.U.P. 1968; *The Complete Poems*, a cura di J. Smith, London, Penguin 1973. Per le traduzioni italiane: *Poesie d'amore e teologiche*,

terreni nel solenne impianto cosmologico di Donne. Nel caratterizzare l'afflizione per la morte della destinataria, Donne distingue fra due tipi di acque, corrispondenti ad altrettanti tipi di lacrime, quelle terrene – “land waters (teares of passion)”, v. 7 – destinate alle perdite corporali, e quelle spirituali, destinate all’anima della defunta: “Our waters [...]above our firmament, / (Teares which our Soule doth for her sins let fall)”, vv. 8-9. Non è chiaro se Donne intendesse qui riferirsi al firmamento come sede delle “stelle fisse” o semplicemente al firmamento come cielo: nel primo caso si tratterebbe di acque di tipo particolare, dal momento che i corpi celesti si riteneva fossero costituiti di sostanze diverse da quelle terrestri; nel secondo si tratterebbe semplicemente di addensamenti piovosi. Può anche darsi che Donne abbia inteso congiungere le due cose: in ogni caso il poeta inglese implica una differenza tra le due acque, nel primo caso per composizione, nel secondo per grado di purezza, vedendo nell’acqua piovana un elemento meno corrotto rispetto a quella fluviale. Inoltre, l’inondazione cui fa riferimento Donne (“drowne our world againe”, v. 12) è, secondo Grierson (Donne 1968: II, 211), riferita all’anima e non (o almeno non soltanto) al Diluvio Universale, che è allusione comunque leggibile e “autorizzata” dalle edizioni contenenti ‘Noe’ nel senso di ‘Noè’ (*Noah*) anziché la negazione ‘No’, dove si sottintende il divieto divino (“Gods Noe”, v. 12) a cedere alla disperazione dopo la salvifica venuta di Cristo. Come si desume dal testo russo (“Za bož’im Noem vsled, my topim mir”, v. 14a) Brodskij opta per la prima delle due soluzioni. Quanto al firmamento, per lui si tratta senz’altro di acque piovane (“nebosvod klubitsja nad zemlej”, vv. 8-9a). In entrambi i casi tra le possibili interpretazioni Brodskij offre quella meno facilmente caricabile di soprasensi, dipingendo un quadro “meteorologico” che, pur memore della sua origine concettosa, spicca per concretezza, come dimostra la scena apocalittica della mescolanza di lacrime che inondano la terra: “smešannyj potok / Nesetsja v okean sred’ grobovych kamnej” (v. 10a-11a). Coinvolto dalla resa visiva del concetto, Brodskij si spinge addirittura oltre, trasformando una semplice esposizione (“Teares which our Soule doth for her sins let

---

a cura di C. Campo, Torino, Einaudi 1971; *Canzoni e sonetti*, trad. di P. Valduga, postfaz. di G. Guglielmi, Milano, SE, 1985; *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1992. Inoltre ho consultato: *Poeti dell’età barocca*, Parma, Guanda, 1961; *Poeti metafisici inglesi*, Parma, Guanda, 1990 e M. Praz, *John Donne*, Torino, S.A.I.E., 1958.

fall”, v. 9) in un’immagine fortemente prosastica: le nubi, addensatesi sopra la terra, vengono paragonate al fazzoletto appallottolato di un’anima piangente (“skomkannyj platok / Rydajuščeju duši”, vv. 9a-10a) che, tra l’altro, rimanda all’afflizione nei cieli dell’anima di John Donne in *Bol’saja elegija*. Brodskij non era nuovo a similitudini di tale “irriverenza”, come attesta la chiusa di “*Estonskie derev’ja ozabočenno...*” (1 novembre 1962), dove l’anima si colloca in un clima tra il metropolitano e il celeste.<sup>17</sup> Il poco imbarazzo del poeta russo nel ricorrere a soluzioni prosastiche, “extrapoetiche” nelle sue versioni, si nota anche dall’uso del termine preciso, zoologico ‘reptilija’ (v. 15a) per rendere l’inglese “invenom’d things” (v. 13). Vjač. Vs. Ivanov (1997: 197) addita e giustifica questa scelta lessicale come esempio di quella immissione di vocaboli specialistici e scientifici così in voga nello stile composito dei poeti metafisici. Con riferimento a Donne, l’assorbimento naturale di termini che attengono a discipline apparentemente slegate dal contesto della poesia viene letto da Brodskij come ennesima prova della condizione ‘subordinata’ del poeta rispetto alla lingua:

Caratteristico del Rinascimento è un boom informazionale, che trovò espressione nell’arte di Donne. Egli rimanda continuamente alle conquiste della scienza, all’astronomia, a quello che gli pare [...]. Ogni cosa ricade nel suo campo visivo: si tratta, in fin dei conti, di materiale. Non è la lingua ad essere il suo strumento, ma è lui strumento della lingua! La lingua stessa si rapporta al materiale con una certa indifferenza e il poeta è servo della lingua. La gerarchia tra le realtà, nel complesso, non esiste. E questa è una delle sensazioni più sorprendenti che si hanno nel leggere Donne (Pomerancev, Brodskij 1995: 16).

Proseguendo nell’analisi, si nota che Brodskij, per rendere l’idea delle lacrime di dolore come occhiali sfalsanti (“Teares are false Spectacles, we cannot see / Through passion mist”, vv. 15-16) che impediscono di distinguere la nuova sede della destinataria, concentra tutto nel risultato dell’afflizione, offrendo un dettaglio immediatamente “acquatico” come “rydanij pelena” (v. 17a), a riprova della predilezione per l’elemento liquido in tutte le sue forme e manifestazioni.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Cf.: “Лишь новым соответствием души — / рожок междугородного автобуса, / рыдающий в заоблачной тиши” (Brodskij 1997-2002: I, 185).

<sup>18</sup> L’acqua d’altronde è componente essenziale dell’*habitat* naturale, urbano e letterario pietroburghese, in cui il poeta si è formato, nonché di tutta la sua opera; aggiun-

L'acqua, qui sinonimo di morte, è ripresa da Donne al v. 17 per ribadire la sostanziale intoccabilità della destinataria: "In her this sea of death hath made no breach". A differenza di Donne, Brodskij non indulge in spiegazioni, dà per sottintesa l'equivalenza iniziale oceano = morte, lasciandola direttamente agire: "Smert', vzjav ee ot nas, ne perešla granic" (v. 19a).

Nel caratterizzare la morte, Brodskij ricorre a toni molto vividi, estremi, quasi colloquiali. Donne identifica due tipi di morte, quella carnale, che corrode il corpo – "carnall Death"(the yonger brother)", v. 30 – e quella spirituale, che distrugge l'anima attraverso il peccato ("th'elder death", v. 32). È il corpo a fare da tramite per l'azione della seconda morte, per cui, una volta cessata l'esistenza del corpo ("If carnall Death [...] doe / Usurpe the body", vv. 30-31), anche l'anima ne trae consistente vantaggio ("our soule, which subject is / To th'elder death, by sinne, is freed by this", vv. 31-32). Entrambe le morti, tuttavia, sono impotenti contro Lady Marckham, che in vita ha serbato il comportamento di una giusta ("They perish both, when they attempt the just", v. 33; "No oba terpjat krach, vzjav pravednika v plen", v. 35a), cosicché le tombe, che per altri esseri umani rappresentano la fine, per lei altro non sono che la polvere delle due morti: "graves our trophies are, and both deaths' dust" (v. 34). In Brodskij questa idea della totale liberazione dal corpo assume contorni funerei e addirittura materiali, organici ("Ne sogrešit mertvec, i už podavno – tlen", v. 36a), divaricando lo iato tra l'argomento solenne e la sua realizzazione in immagini prosastiche.

A questo punto (vv. 36-49) in Donne segue un prolungato elogio della purezza della donna, della sua innata propensione a preservarsi dal peccare o a farlo soltanto nella misura in cui ciò avvalorava le parole di Dio sulla peccaminosità degli uomini. È importante sottolineare che in questi versi Donne si riferisce alla donna, e solo qualche verso oltre pone in primo piano l'anima della stessa come mobile entità a se stante: "So would her soule, already'in heaven, seeme then, / To clyme by teares, the common staires of men" (vv. 51-52). In Brodskij invece, nell'intervallo di testo che va dal v. 37a al v. 55a il pronome 'ona' può essere riferito sia all'anima che alla persona. In alcuni punti siamo propensi a credere che Brodskij si sia allontanato dall'originale

---

go che anche in buon parte delle traduzioni di Donne essa, nelle sue varie ipostasi – lacrima (*O slezach pri razluke*), fenomeno meteorologico (*Štorm*), presenza ostile alle terre emerse (*Elegija na smert' ledi Markchem*) – rappresenta una sorta di *Leitmotiv*.

per concentrarsi, in un legame manifesto con *Bol'saja elegija*, sullo spostamento fisico dell'anima. Sembra confermarlo l'inserimento dell'espressione "ona bredet v tiši" (v. 37a), assente nell'originale e accostabile allo scenario silente che preannuncia la comparsa dell'anima di John Donne in *Bol'saja elegija*. Similmente manca nell'originale un altro passo relativo all'incedere dell'anima: "Ona, i uchodja, idet, kak svet vo t'mu" (v. 40a), che potrebbe forse essere 'scivolato' dalla poesia *Stansy* (1962):

И душа, неустанно  
 поспешая во тьму,  
 промелькнет над мостами  
 в петроградском дыму  
 (Brodskij 1997-2002: I, 209)

In *Elegia na smert' ledi Markchem* tra le due indicazioni di moto ai vv. 37a e 40a intercorre l'esplicito riferimento all'anima del verso 38a: "Čto značit grech zemnoj dlja nezemnoj duši". E se c'è qualche dubbio su cosa si nasconda dietro il prepositivo e il nominativo dei vv. 41a-42a ("Tak Dobrodetel' v nej byla vseгда sil'na / Čto grech mogla žalet' otvergnutyj ona"), è certo suffragato dall'originale ("So would her Soule, already'in heaven, seem then, / To clyme by teares", vv. 51-52) l'impiego dell'anima come soggetto dell'ascesa ai vv. 53a-54a: "Ona i v nebesach stremitsja dal'se, vvys' / Po lestnice iz slez". Un rapido confronto tra l'immagine dell'ascesa lungo le lacrime in Donne e in Brodskij può illuminare come quest'ultimo modificò, radicalizzandole, scelte di immagini che già in Donne, se non fossero calate in un clima culturale avvezzo a soluzioni figurative al limite dell'improbabile, apparirebbero curiose o audaci. Nei versi di Donne, il movimento ascendente dell'anima viene introdotto da "seeme" (v. 51) che, benché seguito da un secco "To clyme by teares" (v. 52), introduce il lettore nel mondo dell'artificio poetico, segnalando che si tratta di una similitudine immaginosa del poeta, che poi aggiunge un'apposizione per spiegare la sua immagine: "the common staires of men" (v. 52). L'immediatezza di "clyme by teares" viene così mediata, addolcita. Nella traduzione di Brodskij invece l'anima si spinge sempre più in alto, direttamente lungo una "scala di lacrime" ("po lestnice iz slez", v. 54a). Non solo il moto dell'anima è trasmesso con lessico ordinario (si veda 'stremit'sja po lestnice'), ma la visualizzazione stessa della scala assume una palese tangibilità. Laddove Donne ricorre all'esplicitazione della similitudine, ammorbidendo il brusco

“arrampicarsi sulle lacrime”, Brodskij si avvale della forza coesiva della declinazione russa e, sfruttando il genitivo di una preposizione come ‘iz’ (che qui introduce il complemento di materia), traccia un’immagine-emblema. Qualche dubbio ancora, se si tratti di anima o donna rimane per il v. 47a (“Tak sovesti *ona* prosterla rubeži”) e per il v. 55a, dove, se ‘ona’ si riferisse all’anima, sarebbe implicito un sottile gioco di parole (“Stol’ Gospodu *ona* [duša] javilas’ po duše”), in sintonia con la vena ludico-ironica manifesta in molte opere di Brodskij e già segnalata da Vjač. Vs. Ivanov in relazione a Donne: Brodskij “anche degli argomenti meno scherzosi sapeva scrivere in modo che, magari sullo sfondo, si affacciava quel senso dello humor che mai lo abbandonava (così come, in gioventù, non aveva abbandonato Donne)” (1997: 196).

L’incontro tra Brodskij e Donne avviene anche a livello di tortuosità del dettato poetico. Un raffronto tra le spezzature dell’originale e quelle della traduzione rivela qualche caratteristica accentuazione da parte di Brodskij. Proprio all’inizio della traduzione, per esempio, abbiamo la rima *zemlja : dlja*, cifra brodskiana (Ivanov 1997: 196),<sup>19</sup> cui il poeta aveva già fatto ricorso in *Nočnoj polet* (1962)<sup>20</sup> e a cui indulgerà anche in “*Otkazom ot skorbnogo perečnja – žest...*” (giugno 1967).<sup>21</sup> Se in sede traduttiva tale rima può apparire bizzarra, non si può dire altrettanto nel contesto dell’opera di Brodskij. Facendo rimare parti del discorso normalmente deputate a funzioni accessorie, Brodskij instaura un processo di ‘democratizzazione’ della lingua, che viene ‘semantizzata’ anche nelle sue parti più ‘voluttuarie’, le quali in tal modo si rivelano “risorsa per affrancare il discorso dalla patina dell’automatismo” e anche se possono ferire l’orecchio “restituiscono ai momenti nodali della narrazione il nostro occhio slittante sulla superficie” (Anonim 1986: 26). Questa operazione non solo si collega in

<sup>19</sup> All’ardito effetto di sospensione e frattura, introdotto da una preposizione in fin di verso, si avvicina nella poesia tradotta la rima *ne : mne* ai versi 59a-60a e la ‘acrobatica’ inversione del v. 39a: “Ne smertny v mire te, smert’ ne nužna komu”.

<sup>20</sup> Cf.: “Захлебнусь ли в песках, разобьюсь ли в горах / или Бог пощадит — / всё едино, как сбившийся в строчку петит / смертной памяти для : / мегалополис туч гражданина ль почтит, / отщепенца ль — земля” (Brodskij 1997-2002: I, 198).

<sup>21</sup> Cf.: “И мертвым я буду существенней для / тебя, чем холмы и озера: / не большую правду скрывает земля, / чем та, что открыта для взора!” (Brodskij 1997-2002: II, 193).

modo organico con l'idea di sacralità e 'metafisicità' della lingua (Benzosov 1994: 482), ma anche con la sequela di bruschi *enjambement* che, costellando la poesia di Brodskij, assurgono al rango di vero e proprio marchio distintivo della sintassi e si fanno 'geroglifico' della sopravvivenza e della voce del poeta nel tempo (Graziadei 1996: 8). In Brodskij la tracimazione dell'esito logico sintattico di una frase nel verso successivo e l'abbondanza di inarcature perdonano i tratti dell'artificio stilistico o del congegno a effetto, si fanno latori di una continuità del testo, matrice della filosofia di Brodskij (Maljukova 1992: 24), e quindi ancora una volta trapassano con le parole di Viktor Kriulin nel metafisico:

È la sensazione della continuità (*nepreryvnost'*) del testo. Se l'esistenza è discreta, se l'esistenza è discontinua e priva di senso, il testo invece non è privo di senso, il testo per Brodskij è ordine. L'ordine che supera il caos della vita [...] questo procedimento ha quindi in lui fondamento metafisico (Poluchina 1997: 176).

Irrispettoso dei limiti, l'*enjambement* mima lo srotolarsi del Tempo, incarnandone il flusso ininterrotto. E ciò che può apparire dapprima elemento di rottura e di variegazione, assomiglierà col trascorrere dei versi e con la programmatica negligenza degli automatismi imposti da pause sintattiche e nessi grammaticali, sempre più a una forza livellante, a un apportatore di intenzionale "monotonia".

Molte sono le caratteristiche della poetica dei metafisici, applicabili a Brodskij: la concentrazione di senso, il concettismo, il monologo lirico in forme drammatiche, la colloquialità di tono, la costruzione del testo come arguta dimostrazione (espresse in un classico lavoro di H. Gardner, 1972) accanto ad altre come la strofica elaborata, l'intenzionale 'farraginosità', la tortuosità sintattica, il contrappunto di toni, le discordanze di registro, l'analiticità nei confronti della materia sentimentale, la cripticità, l'inseguimento delle volute della mente. Utilizzando l'esperienza dei poeti anglosassoni, Brodskij realizza "possibilità non ancora sfruttate dalla sua lingua materna" (Losev 1991: 888).<sup>22</sup> In questo senso appaiono particolarmente illustrative le tracce lasciate nella sua opera dal contatto traduttivo con la celeberrima *A Valediction: Forbidding Mourning*:

---

<sup>22</sup> Bethea (1994: 91-92) individua in Brodskij tre caratteristiche particolari, marcatamente non russe: la presenza di un'immaginazione drammatica in forma poetica, la passione per il paradosso e il dispiegamento del *metaphysical conceit*.

## A VALEDICTION: FORBIDDING MOURNING

As virtuous men passe mildly away,  
 And whisper to their soules, to goe,  
 Whilst some of their sad friends doe say,  
 The breath goes now, and some say, no:

5 So let us melt, and make no noise,  
 No teare-floods, nor sigh-tempests move,  
 T'were prophanation of our joyes  
 To tell the layetie our love.

Moving of th'earth brings harmes and feares,  
 10 Men reckon what it did and meant,  
 But trepidation of the speares,  
 Though greater farre, is innocent.

Dull sublunary lovers love  
 (Whose soule is sense) cannot admit  
 15 Absence, because it doth remove  
 Those things which elemented it.

But we by a love, so much refin'd,  
 That our selves know not what it is,  
 Inter-assured of the mind,  
 20 Care lesse, eyes, lips, and hands to misse.

Our two soules therefore, which are one,  
 Though I must goe, endure not yet  
 A breach, but an expansion,  
 Like gold to ayery thinnesse beate.

25 If they be two, they are two so  
 As stiffe twin compasses are two,  
 Thy soule the fixt foot, makes no show  
 To move, but doth, if the'other doe.

And though it in the center sit,  
 30 Yet when the other far doth rome,  
 It leanes, and hearkens after it,  
 And growes erect, as that comes home.

Such wilt thou be to mee, who must  
Like th'other foot, obliquely runne;  
35 Thy firmnes makes my circle just,  
And makes me end, where I begunne  
(Donne 1952: 38-39).

ПРОЩАНИЕ, ЗАПРЕЩАЮЩЕЕ ГРУСТЬ

Как праведники в смертный час  
Стараются шепнуть душе:  
“Ступай!” — и не спускают глаз  
Друзья с них, говоря “уже”

5а Иль “нет еще”, — так в скорбный миг  
И мы не обнажим страстей,  
Чтоб встречи не принизил лик  
Свидетеля Разлуки сей.

Землетрясенье взор страшит,  
10а Ввергает в темноту умы.  
Когда ж небесный свод дрожит,  
Беспечны и спокойны мы.

Так и любовь земных сердец:  
Ей не принять, не побороть  
15а Отсутствия: оно — конец  
Всего, к чему взывает плоть.

Но мы — мы, любящие столь  
Утонченно, что наших чувств  
Не в силах потревожить боль  
20а И скорбь разъединенных уст, —

Простимся. Ибо мы — одно.  
Двух наших душ не расчленишь,  
Как слиток драгоценный. Но  
Отъезд мой их растянет в нить.

25а Как циркуля игла, дрожа,  
Те будет озирать края,  
Где кружится моя душа,  
Не двигаясь, душа твоя.

И станешь ты вперяться в ночь  
 30a Здесь, в центре, начиная вдруг  
 Крениться, выпрямляясь вновь,  
 Чем больше или меньше круг.

Но если ты всегда тверда  
 Там, в центре, то должна вернуть  
 35a Меня с моих кругов туда,  
 Откуда я пустился в путь  
 (Brodskij 1997-2002: IV, 288-289).

Di questa traduzione, per la cui analisi rimando a Bethea (1994: 109-112), va sottolineata la componente “laboratoriale”. Non a caso Šajtanov (1998: 7), comparando il lavoro di Brodskij con quello di un altro traduttore di Donne, V. Tomaševskij (Donne 1973: 51), adduce la prima quartina come esempio di intonazione innovativa, puntellata e franta da inarcature e parole ausiliarie (‘uže’, v. 4) portate in posizione di rima. Consonanze sia lessicali che rimiche con questa quartina balzano agli occhi in almeno un paio di poesie brodskiane degli anni 1964-65.<sup>23</sup> Inoltre l’anima reificata e ridotta a una aerea sfoglia d’oro nella sesta quartina di Donne (v. 24) potrebbe avere un analogo in quella paragonata dal poeta a una sottile foglio di carta in *Zof’ja* (aprile 1962).<sup>24</sup> Tuttavia concordo con Bethea (1994: 111-112) sul fatto

<sup>23</sup> Alla prima quartina si riallacciano per la comune rima *čas : glaz* e una scoperta ripresa lessicale alcuni versi di *1 janvarja 1965 goda* (gennaio 1965): “Пусть он “напев” звучит и в смертный час, / как благодарность уст и глаз / тому, кто заставляет нас / порою вдаль смотреть” (Brodskij 1997-2002: II, 118). Altre coincidenze con le due quartine iniziali di *Proščan’e, zapreščajuščee grust’* si trovano nel poema “*Prišla zima, i vse kto mog letet’...*” (1964-65): “Не все ль равно – нет-нет, блестит звезда, / листва безмолвно слышит крик суровый, / слова о том, что в смертный миг уста / шепнут — то их настигнет в жизни новой” (Brodskij 1997-2002: II, 104). Se si tiene conto delle date di questi due componimenti e del fatto che nel poema menzionato c’è uno scoperto richiamo all’*incipit* di *The Waste Land* (“Один апрель во всем разбудит страсть, / разбудит страсть и шум в ветвях разбудит”; Brodskij 1997-2002: I, 103), è possibile avanzare qualche congettura sul momento in cui Brodskij mise mano alla traduzione di *A Valediction: Forbidding Mourning*: probabilmente alla fine del ‘64 o inizio del ‘65, l’anno appunto di *Na smert’ T. S. Eliota* (12 gennaio 1965) e di una esplosiva e metafisica sovrapposizione di letture donniano-eliotiane.

<sup>24</sup> Cf.: “Я вижу свою душу в зеркала, / душа моя неслыханно мала, / не более бумажного листа” (Brodskij 1997-2002: I, 160).

che i versi di *Proščan'e, zapreščajuščee grust'* vanno indagati più come spunto pronto a ramificarsi nella poesia di Brodskij che come esercizio specifico di traduzione. Nel testo russo infatti l'originale di Donne risulta essenzializzato, quasi Brodskij avesse teso a ritenere l'idea scheletrica del compasso, sfrondandola del resto. Egli sembra qui impegnato, più che in un esercizio di resa letterale, a restituire in russo 'l'impianto' della poesia, a trasmettere nella propria lingua la potenzialità insita nello stipare di sentimento un oggetto meccanico come il compasso. Non sorprende, perciò, che quest'ultimo sia vistosamente ripreso nel capitolo VII del poema *Gorbunov i Gorčakov* (1965-68), dove il sofferto rapporto a distanza di Gorbunov con i familiari si incarna proprio nelle aste di un compasso (Brodskij 1997-2002: II, 268-270), che è anche apertamente menzionato.<sup>25</sup> 'L'afflato geometrico' che permea *A Valediction: Forbidding Mourning* e la sua variante russa, *Proščan'e, zapreščajuščee grust'* ritorna in diverse poesie di Brodskij<sup>26</sup> e si incarna in misura estrema in *Pen'e bez muzyki* (1970), poemetto dedicato al tema del distacco da una donna (Faith Wiggell). In *Pen'e bez muzyki*, vera e propria apoteosi dell'ispirazione donniana, la geometrizzazione del moto sentimentale (o la 'emozionizzazione' di elementi geometrici) è così accentuata e inedita che, in un'apposita disamina della poesia, G. Smith (1999: 22) non solo ribadisce la novità del mondo concettuale introdotto da Brodskij nel panorama della poesia russa, ma sottolinea che persino in chiave metrica il verso di Brodskij è più vicino al modello inglese che a quello russo (1999: 15). È in *Pen'e bez muzyki* che l'impeto amoroso, cozzando con gli strumenti deputati a controllarlo e a incasellarlo in rigide categorie metrico-terminologico-sintattiche, li impronta di sé, nei casi migliori si fonde con essi, dando vita a quel 'pensiero sensuoso' che trasporta il lettore in una regione superiore, quella della fusione del razionale con l'intuitivo, dell'alleanza tra intelletto e sentimento. Una alleanza che, oltre a costituire uno dei caposaldi della poetica di Brodskij, rappresenta l'essenza della bellezza, che a sua volta è il "fine dell'evoluzione" e "sopravvive a tutto e genera la verità per il semplice fatto di essere fusione di ciò che è mentale con ciò che è sensuale" (Brodskij 1998b: 43). Se *Pen'e bez muzyki* offre una dimostrazione esemplare di come possa tecnicamente attecchire, anche radicalizzan-

<sup>25</sup> Cf.: "Пусть радиус у жизни не в чести, / сам циркуль, Горчаков, неувядаем" (Brodskij 1997-2002: II, 270).

<sup>26</sup> Cf. gli esempi suggeriti da Bethea (1994: 112-119).

dosi, uno spunto ‘altrui’ nel ‘proprio’ sistema poetico, la apparente espunzione dei risvolti più immediatamente emotivi nella lirica brodskiana funge da ‘antidoto’ al primissimo Brodskij in due modi tra loro interdipendenti: 1) subentra alle precoci prove del poeta, ovviando a certa loro cantabilità<sup>27</sup> / melodiosità, a certa *romantičeskaja balladnost’* (Šajtanov 1988: 57), che contrasterà con la musica rotta e prosastica delle prove successive, fino al voluto tono monocorde delle ultime poesie; 2) funge da strumento per distanziare (e alleviare) le circostanze biograficamente dolorose (la quiete forzata dell’esilio, il distacco dagli amici e dall’amata Marina Basmanova), raffreddandole e distribuendole su coordinate “pseudoscientifiche”, col piglio di chi – come scrive lo stesso Brodskij in *Pamjati T. B.*, 1968 (Brodskij 1997-2002: II, 236) – sfrutta “l’anestetico della ragione” e, anziché abbandonarsi al frangente infausto, anatomizza la propria condizione, si osserva straniandosi, tratta spassionatamente le passioni.

Spinto all’estremo, questo approccio alla poesia tende a una sorta di visione “spersonalizzata” del mondo, visto *so storony* e pronto a rappersersi in immagini raggelate e cristalline. M. Ajzenberg (1994: 24), cercando di darsi ragione del fascino esercitato da questo tipo di poesie, suggerisce di ricercarne la spiegazione nella “temperatura della disperazione”, “chiaramente al di sotto dello zero”; ciò consente di separarsene, “osservarla da fuori”; si tratta di una disperazione che “non inonda” e “consente operazioni”, che ha raggiunto “lo stato di categoria filosofica”, essendo risultato di una “astrazione”, forse “la scelta migliore in situazioni del genere”.

Il difficile fascino di *Pen’e bez muzyki* nasce anche dal rapporto contrappuntistico che si instaura tra due sistemi normativi: la sintassi (tanto più apparentemente rigorosa in quanto stilizza l’andamento delle dimostrazioni scientifiche) e il metro giambico (che alla sintassi fa da griglia ritmica). Entrando in conflitto, entrambi si distendono, esplorano le loro possibilità più recondite in un verso che viene come precisando i propri contenuti e chiarendo i propri intenti *in progress*, suggerendo non tanto il risultato di un ragionamento quanto il processo stesso del ragionare, mimando lo srotolarsi del “nastro del pensiero” (Šajtanov 1988: 60). L’aspetto meno gratificante di questo tipo di versi (soprattutto per un lettore russo) viene messo in rilievo da V. Krivulin, che ha addirittura suggerito “una paura di aprirsi”, un “non

---

<sup>27</sup> Alcune poesie di questo periodo, per esempio *Piligrimy* (1958) o *Roždestvenskij romans* (28 dicembre 1961) sono state (e sono tuttora) messe in musica.

desiderio di aprirsi”, che si aggrava poiché “qualsiasi enunciato poetico esiste già dappprincipio come oggetto di analisi nel momento in cui viene creato” e “da questa analisi deriva l’enunciato successivo” (Poluchina 1997: 177). La questione può anche aprirsi a un altro sguardo, come quello di L. Losev, poco incline a leggere in Brodskij un poeta non passionale: “i veri poeti non passionali, in sostanza, sono quelli che di buon grado offrono il piano emozionale in modo esplicito, senza lasciare nessuno spazio suggestivo” (Poluchina 1997: 132).

Tutto ciò rafforza l’ipotesi che per Brodskij Donne abbia rappresentato davvero uno degli elementi costitutivi del manifestarsi negli anni 62-63 di una “vena metafisica” (Kulle 1997: 28). L’impressione suscitata dai bruschi accostamenti stilistici del poeta inglese e dall’andamento drammatico (teatrale) del suo verso, spesso irrispettoso dei canoni metrici vigenti e più portato a mimare le cadenze del parlato, si tradurrà in Brodskij nell’intensificazione delle proprietà “metaboliche” della poesia, nella fruttuosa esposizione alle conseguenze interne derivate dall’impiego di vocaboli e costrutti colloquiali (per non dire popolareschi). Ciò naturalmente comportava l’abbandono di una certa “esaltatezza e intenzionale poeticità” a favore di una altrettanto programmatica “impoeticità” (Šajtanov 1988: 59). Elementi che ritrovo nel laboratorio di Brodskij-traduttore.

#### THE STORME

*To Mr. Christopher Brooke*

- Thou which art I, ('tis nothing to be soe)  
 Thou which art still thy selfe, by these shalt know  
 Part of our passage; And, a hand, or eye  
 By *Hilliard* drawne, is worth an history,  
 5 By a worse painter made; and (without pride)  
 When by thy judgment they are dignifi'd,  
 My lines are such: 'Tis the preheminance  
 Of friendship onely to'impute excellence.  
 England to whom we'owe, what we be, and have,  
 10 Sad that her sonnes did seeke a forraine grave  
 (For, Fates, or Fortunes drifts none can soothsay,  
 Honour and misery have one face and way.)  
 From out her pregnant inrailes sigh'd a winde  
 Which at th'ayres middle marble roome did finde  
 15 Such strong resistance, that it selfe it threw  
 Downeward againe; and so when it did view

- How in the port, our fleet deare time did leese,  
 Withering like prisoners, which lye but for fees,  
 Mildly it kist our sailes, and, fresh and sweet,  
 20 As to a stomack sterv'd, whose insides meete,  
 Meate comes, it came; and swole our sailes, when wee  
 So joyd, as *Sara*'her swelling joy'd to see.  
 But 'twas but so kinde, as our countrimen,  
 Which bring friends one dayes way, and leave them then.  
 25 Then like two mighty Kings, which dwelling farre  
 Asunder, meet against a third to warre,  
 The South ad West winds joyn'd, and, as they blew,  
 Waves like a rowling trench before them threw.  
 Sooner then you read this line, did the gale,  
 30 Like shot, not fear'd till felt, our sailes assaile;  
 And what at first was call'd a gust, the same  
 Hath now a stormes, anon a tempests name.  
*Jonas*, I pittie thee, and curse those men,  
 Who when the storm rag'd most, did wake thee then;  
 35 Sleepe is paines easiest salve, and doth fulfill  
 All offices of death, except to kill.  
 But when I wakt, I saw, that I saw not;  
 Ay, and the Sunne, which should teach mee'had forgot  
 East, West, Day, Night, and I could onely say,  
 40 If'the world had lasted, now it had beene day.  
 Thousands our noyses were, yet wee'mongst all  
 Could none by his right name, but thunder call:  
 Lightning was all our light, and it rain'd more  
 Then if the Sunne had drunke the sea before.  
 45 Some coffin'd in their cabbins lye,'equally  
 Griev'd that they are not dead, and yet must dye;  
 And as sin-burd'ned soules from graves will creepe,  
 At the last day, some forth their cabbins peepe:  
 And tremblingly'aske what newes, and doe heare so,  
 50 Like jealous husbands, what they would not know.  
 Some sitting on the hatches, would seeme there,  
 With hideous gazing to feare away feare.  
 Then note they the ships sicknesses, the Mast  
 Shak'd with this ague, and the Hold and Wast  
 55 With a salt dropsie clog'd, and all our tacklings  
 Snapping, like too-high-stretched treble strings.  
 And from out totterd sailes, ragges drop downe so,

- As from one hang'd in chaines, a yeare agoe.  
 Even our Ordinance plac'd for our defence,  
 60 Strive to breake loose, and scape away from thence.  
 Pumping hath tir'd our men, and what's the gaine?  
 Seas into seas throwne, we suck in againe;  
 Hearing hath deaf'd our saylers; and if they  
 Knew how to heare, there's none knowes what to say.  
 65 Compar'd to these stormes, death is but a qualme,  
 Hell somewhat lightsome, and the'Bermuda calme.  
 Darknesse, lights elder brother, his birth-right  
 Claims o'r this world, and to heaven hath chas'd light.  
 All things are one, and that one none can be,  
 70 Since all formes, uniforme deformity  
 Doth cover, so that wee, except God say  
 Another *Fiat*, shall have no more day.  
 So violent, yet long these furies bee,  
 That though thine absence sterue me, 'I wish not thee.  
 (Donne 1952: 126-128)

### ШТОРМ

*Г-ну Кристоферу Бруку*

- Ты, столь подобный мне, что это лестно мне,  
 Но все ж настолько "ты", что этих строк вполне  
 Достаточно, чтоб ты, о мой двойник, притих,  
 Узнав, что речь пойдет о странствиях моих, —  
 5а Прочти и ощутишь: зрачки и пальцы те,  
 Которы Хилльярд мнил оставить на холсте,  
 Пустились в дальний путь. И вот сегодня им  
 Художник худших свойств, увы, необходим.
- Английская земля, что души и тела,  
 10а Как в рост ростовщики, нам только в долг дала,  
 Скорбя о сыновьях своих, в чужом краю  
 Взыскующих Судьбу, но чаще — Смерть свою,  
 Вдохнула грудью всей — и ветер поднялся.  
 Но, грянувшись вверху о наши небеса,  
 15а Он устремился вниз и, поглядев вперед,  
 Узрел в большом порту бездействующий флот,  
 Который чах во тьме, как узники в тюрьме.  
 И он стремительно приблизился к корме.

- И наши паруса набухли и взвились.  
 20а И мы, на палубах столпясь, смотрели ввысь.  
 И радовала нас их мощь и полнота,  
 Как Сарру зрелище большого живота!
- Но, добрый к нам тогда, он, в общем, не добрей  
 Способных бросить нас в глуши поводырей.  
 25а И вот, как два царя объединяют власть  
 И войско, чтоб затем на третьего напасть,  
 Обрушились на нас внезапно Зюйд и Вест.  
 И пропасти меж волн разверзнулись окрест.  
 И смерч, быстрее, чем ты читаешь слово “смерч”,  
 30а Напал на паруса. Так выстрел, шлющий смерть  
 Без адреса, порой встречает чью-то грудь.  
 И разразился шторм. И наш прервался путь.
- Иона, жаль тебя! Да будет проклят тот,  
 Кто разбудил тебя во время шторма. От  
 35а Больших напастей сон, подобно смерти, нас  
 Спасает, не убив. Тебя же сон не спас.  
 Проснувшись, я узрел, что больше я не зрю.  
 Где Запад? Где Восток? Закат или зарю  
 И Солнце и Луну кромешный мрак скрывал.  
 40а Но был, должно быть, День, коль Мир существовал.
- И тыщи звуков в гул, в единый гул слились,  
 Столь розны меж собой, все Бурею звались.  
 Лишь Молнии игла светила нам одна.  
 И дождь, как океан, что выпит был до дна,  
 45а Лился с небес. Одни, в каютах лежа без  
 Движенья, звали смерть, взамен дождя, с небес.  
 Другие лезли вверх, чтоб выглянуть туда,  
 Как души — из могил в день Страшного суда,  
 И вопрошали мрак: “Что нового?” — как тот  
 50а Ревнивец, что, спросив, ответа в страхе ждет.  
 А трети в столбняке застыли в люках враз,  
 Отталкивая Страх огнем безумных глаз.  
 Мы видели тогда: смертельно болен Флот.  
 Знобило мачты. Трюм разваливался от  
 55а Водянки ледяной. А дряхлый такелаж,  
 Казалось, в небесах читает “Отче наш”.

- Лохмотья парусов полощутся во мгле,  
 Как труп, что целый год болтается в петле.  
 Исторгнуты из гнезд, как зубы из десны,  
 60a Орудья, чьи стволы нас защищать должны.  
 И нет в нас больше сил откачивать, черпать,  
 Выплевывать затем, чтоб всасывать опять.  
 Мы все уже глухи от хаоса вокруг.  
 Нам нечего сказать, услышь мы новый звук.
- 65a В сравнение с штормом сим любая смерть — понос,  
 Бермуды — Райский сад, Геенна — царство грез.  
 Мрак — света старший брат — во всей своей красе  
 Тщедушный свет изгнал на небеса. И все,  
 Все вещи суть одна — чья форма не видна.  
 70a Все формы пожрала Бесформенность одна.  
 И если во второй Господь не скажет раз  
 Свое “Да будет”, знай — не будет Дня для нас!  
 Столь страшен этот шторм, столь яростен и дик,  
 Что даже в мыслях грех воззвать к тебе, двойник.  
 (Brodskij 1997-2002: IV, 290-291)

*The Storme* fu dedicata a Christopher Brooke (1570-1620), amico di Donne fin da quando erano entrambi studenti di diritto a Lincoln's Inn, fra il 1592 e il 1594. La poesia è datata 1597, anno in cui Donne partì per una spedizione navale al seguito del Conte di Essex e di Sir Walter Raleigh per intercettare una flotta spagnola al largo delle Azorre. La spedizione non ebbe esito positivo, ma è ad essa che (assieme alla poesia *The Calme*) si riferisce questa epistola in versi. All'originale, composto in distici di pentapodie giambiche a rima baciata, Brodskij risponde con un'esapodia giambica con cesura a metà verso. Nel tradurre il titolo impiega un termine che, sebbene sia quasi omofono all'originale, è più specialistico: 'Storm', infatti, racchiude in sé l'elemento marinaresco, necessita di una minore contestualizzazione rispetto al più generico 'storme'.

All'inizio di *The Storme*, Donne e il dedicatario sono affratellati da un'amicizia talmente intima da sfiorare l'identità, come attesta l'equivalenza al v. 1 ("Thou which art I"). Nel renderlo Brodskij si serve del sostantivo 'dvojnĭk' (v. 3a), cui in seguito farà ricorso nella stro-

fa XVII dell'epistola *Litovskij nochtjurn* (1973) indirizzata al poeta lituano T. Venclova, traduttore di (e tradotto da) Brodskij.<sup>28</sup>

Nella versione di Brodskij compare il miniaturista Nicholas Hilliard (1547-1619), che si ritiene abbia eseguito nel 1591 un ritratto di Donne. Infatti, mentre nell'originale Hilliard è menzionato come esempio di suprema arte figurativa (“a hand, or eye / By Hilliard drawne, is worth an history, / By a worse painter made”, vv. 3-5), a cui il futuro racconto in versi di Donne (a meno che non sia nobilitato dal giudizio dell'amico Brooke) si avvicina solo lontanamente (“and [...] / When by thy judgment they are dignifi'd, / my lines are such”, vv. 6-7), in traduzione il ritratto, di cui Brodskij probabilmente era a conoscenza, si anima fino a rappresentare il poeta inglese impegnato nel suo viaggio per mare: “zrački i pal'cy te / Kotory Chill'jard mnil ostavit' na cholste, / Pustilis' v dal'nij put'” (vv. 5a-7a). Brodskij qui sfrutta un dato implicito (se non esterno) al testo e, sviluppandolo in modo personale, lo incarna in forme che intendono offrirsi alla vista e al tatto, come espresso dal parallelismo tra verbi e sostantivi al v. 5a: “Pročti i oščutiš”: zrački i pal'cy”.

Laddove Donne esprime, in forma piuttosto lineare, l'idea del debito vitale contratto dai naviganti con la madrepatria (“England to whom we owe, what we be, and have”, v. 9), Brodskij vivacizza il testo con tratti vividi e quasi plebei, trasformando l'Inghilterra in una strozzina che presta a usura corpi e anime: “Anglijskaja zemlja, čto duši i tela, / Kak v rost rostovščiki, nam tol'ko v dolg dala” (vv. 10a-11a). L'immagine dell'Inghilterra, che sospinge la nave con un soffio emesso dalle proprie viscere e rimbalzato contro uno spazio marmoreo dell'aria (vv. 9-16), si basa sulla credenza che il vento fosse effetto di esalazioni della terra, le quali, salendo, andavano a scontrarsi con la violenza degli astri o la regione media gelata dell'aria, essendo così costrette a ripiombare in basso con più o meno vigore e originando il vento nelle sue varie intensità. A proposito dell'espressione “th'ayres middle marble roome” (v. 14), i commentatori di Donne ricordano l'opinione aristotelica, secondo cui i cieli erano sfere concentriche fatte di sostanza dura, cristallina, alla quale i pianeti erano fissati. Cosicché ‘marble’, che al tempo di Donne indicava sia ‘solido’ sia

<sup>28</sup> Cf.: “Муза, прими / эту арию следствия, петую в ухо причине, / то есть песнь двойнику” (Brodskij 1997-2002: III, 55). Sempre nella stessa poesia, alla strofa IX, era già espressa l'idea di identità fra mittente e destinatario: “Мы похожи; / мы, в сущности, Томас, одно” (Brodskij 1997-2002: III, 51).

‘azzurro’, è esattamente quella sfera celeste contro cui l’esalazione (“winde”) della madrepatria va a sbattere (“finde strong resistance”), per poi ritornare verso terra (“downward againe”) e farsi vento che sospinge la nave dei viaggiatori. Non sappiamo quanto Brodskij fosse versato nella cosmologia cui faceva riferimento il poeta inglese, perciò risulta difficile stabilire se la semplificazione di “th’ayres middle marble roome” in “grjanuvšis’ vverchu o naši nebesa” (v. 14a) sia attribuibile a una scelta traduttiva o alla scarsa familiarità con le concezioni del tempo. Qui, tuttavia, m’interessa sottolineare che la accresciuta fisicità con cui il poeta russo si preoccupa di rendere il cozzo del vento contro le nuvole non solo si accorda con la sua propensione a rendere palpabile l’impalpabile, ma fornisce altresì qualche indicazione sulle modalità con cui Brodskij leggeva Donne. È presumibile che tale lettura sia avvenuta, almeno nella fase più appassionata, al di fuori di preoccupazioni riguardanti il sistema filosofico in cui Donne si celava. Nel caso specifico, inoltre, nasce il sospetto che Brodskij sia stato colpito dalla forza descrittiva di Donne sfrondata dell’impalcatura concettuale che la informa. Naturalmente egli aveva sentore di quanto si poteva celare dietro certe soluzioni ardite o nell’apparente improbabilità di certe immagini, tuttavia la distanza cronologica non gli permetteva di immedesimarsi del tutto in una mente seicentesca, avveza in modo congenito a rimpolpare di contenuti anche l’elocubrazione più eterea, a scorgere il retroterra filosofico che ‘desse corpo’ alle evoluzioni immaginose di un poeta, a compensare l’imponderabile con il ‘peso’ della dottrina. In quest’ottica, anche parte della eccentricità immaginifica di Donne può essere stata letta da Brodskij alla stregua di un espediente tecnico invece che come illustrazione “per immagini” di un assunto filosofico; può essere stata assimilata per spalancare le facoltà percettive, focalizzare un nuovo sguardo sulle cose e allargare l’armamentario squisitamente pratico del fare poesia. Vorrei con ciò suggerire che laddove il “middle marble roome” di Donne è ‘meramente’ la messa in versi di un postulato del pensiero, la stessa frase può essere stata letta da Brodskij come estremo sintomo di una peculiarità dei versi di Donne, nei quali, come scrive S. Rosati (1958: 27), quanto più il pensiero è astratto e l’emozione è spirituale, tanto più concreta, esasperatamente materiale è l’immagine poetica che li esprime. Di qui deriva forse una certa sproporzione nella tangibilità delle immagini tradotte, dovuta proprio alla necessità (inconscia?) di Brodskij di ‘fornire contrappesi’ alla non sempre decifrabile sequela di incorporeità di Donne. Trasportata sul piano della

produzione personale di Brodskij ciò diventa un fruttuoso esercizio di materializzazione dell'immateriale (e viceversa), di "concretezza e oggettualità (*veščnost'*) nelle astrazioni" (Ivask 1966: 167), operazione in cui Brodskij diverrà sempre più maestro. È questo, anche a mio avviso, uno dei tratti distintivi di Brodskij: aver fatto "sentire" i propri spunti filosofici, aver instillato nell'astrazione una tangibilità sensibile senza ricorrere ad un sistema definito di nozioni e principi, ma affidandosi al proprio temperamento poetico.

La traduzione di *The Storme* alterna a passi pressoché letterali deviazioni che sacrificano diversi particolari. In russo, ad esempio, non c'è traccia dell'elaborata immagine del vento che giunge come cibo a uno stomaco le cui pareti si toccano dalla fame (vv. 13-21). Brodskij s'impegna a descrivere il gonfiarsi delle vele ("I naši parusa nabuchli i vzvilis", v. 19a), e conserva, prosaicizzandolo, il paragone biblico con il gonfiarsi del ventre di Sara, stupita della tardiva gravidanza: "wee / So joyd, as Sara'her swelling joy'd to see (vv. 21-22) diventa "I radovala nas ich mošč' i polnota / Kak Sarru zrelišče bol'šogo života" (vv. 21a-22a). Talvolta il traduttore, imbattendosi in una soluzione che suona molto efficace, sembra, in funzione di questa, ridistribuire le unità lessicali circostanti. Per rendere i vv. 29-32 la scelta di una parola come 'smerč' (tromba d'aria) per 'gale' (fortunale) appare dettata più dalla sua quasi omofonia con l'evocativo 'smert' che da criteri rigorosamente semantici; né risulta particolarmente imprevedibile la rima *smerč : smert'*, quasi richiamata a forza nel testo.

La descrizione metaforica dei sintomi "clinici" della nave sorpresa dalla tempesta ai vv. 53-55 ("Then note they the ships sicknesses, the Mast / Shak'd with ague, and the Hold and Wast / With a salt dropsie clog'd") in russo viene concentrata in frasi lapidarie ("My videli togda: smertel'no bolen Flot. / Znobilo mačty. Trjum razvalivalsja ot / Vodjanki ledjanoj", vv. 53a-55a) che, secondo Vjač. Vs. Ivanov (1988: 180), superano in stringatezza anche la laconicità della lingua inglese. Brodskij, peraltro, non esita anche qui a imprimere il proprio sigillo, inserendo ai vv. 55a-56a la nota espressionistica di un 'takelaž' (cordame) che recita il *Padre Nostro* ("A drjachlyj takelaž, / Kazalos', v nebesach čitaet "Otče naš"), laddove l'originale parla di "paranchi" che schioccano come corde musicali dal suono acuto: "and all our tacklings / Snapping, like too-high-stretched treble strings" (vv. 55-56). Anche per rendere il particolare di 'Ordinance' (artiglieria) che, quasi fosse animata, aspira alla fuga dalle proprie sedi invece di difendere i marinai (vv. 59-60), Brodskij adotta molto liberamente una

similitudine prossima agli abbassamenti di tono tipici della sua poesia: “Istorgnuty iz gnezd, kak zuby iz desny / Orud’ja, či stvoly nas zaščiščat’ dolžny” (vv. 59a-60a).<sup>29</sup> In questa direzione il poeta russo si muove anche in seguito, allorché trasforma ‘qualme’ (nausea, malessere, v. 65), cui viene paragonata la morte nell’originale, in un più greve ‘ponos’ (v. 65a). Brodskij non ha timori di sorta quando si tratta di attingere, anche per scopi traduttivi, al lessico impoetico, inserendolo organicamente nel tessuto del componimento.

Verso la fine della poesia appare un passaggio in cui l’incontro tra Donne e Brodskij sfiora l’osmosi. L’andamento razionale, quasi dimostrativo, con cui Donne trasmette al lettore lo scenario di caos primordiale causato dalla tempesta (“All things are one, and that one none can be, / Since all formes, uniforme deformity / Doth cover”, vv. 69-71) assume in Brodskij connotati ancora più impassibili, quasi “da manuale”: “I vse, / Vse vešči sut’ odna – č’ja forma ne vidna. / Vse formy požrala bezformennost’ odna” (vv. 68a-70a). Qui i versi tradotti si riallacciano senza sforzo al fervore scientificheggiante profuso in molte discettazioni sulle categorie di tempo e spazio.

Rispetto all’andamento narrativo dell’originale,<sup>30</sup> la traduzione di Brodskij risulta complessivamente più nervosa, frastagliata, sia per la sintassi più contorta sia per l’abbondanza di *enjambement* (alcuni davvero estremi<sup>31</sup>), in cui il poeta non solo interrompe bruscamente il flusso grammaticale producendosi in funamboliche rime tra parti del discorso solitamente relegate a un ruolo marginale (*tot : ot* vv. 33a-34a), ma sembra talvolta indulgere (o è la lingua a “dettargli”) in rime semantiche come *bez : nebes* (vv. 45a-46a), lavorando lungo l’asse “verticale” della poesia.<sup>32</sup> La rima *bez : nebes* figura anche nella poe-

<sup>29</sup> Cf. la codardia dei cannoni in *Pis'mo generalu Z.* (1968), poesia che risale al periodo in cui Brodskij stava traducendo Donne: “Наши пушки уткнулись стволами вниз. / ядра размякли” (Brodskij 1997-2002: II, 220).

<sup>30</sup> Che fosse possibile una resa più piana di *The Storme* è dimostrato dalla versione, più filologica ed esplicativa, di B. Tomaševskij (cf. Donne 1973: 124-126).

<sup>31</sup> Per esempio ai vv. 34a-35a (“Ot / Bol’sich napastej”), 45a-46a (“leža bez / Dvižen’ja”) e 54a-55a (“ot / Vodjanki”).

<sup>32</sup> Ciò non dovrebbe stupire se si considera l’accanimento con cui Brodskij (1987: 159-165) ha analizzato i legami tra le parole in rima *Diaghilev : (cannot) have : love* nell’ottava strofa di *September 1, 1939* di W.H. Auden. Del resto è lo stesso poeta che in questa occasione ribadisce quanto lo scrittore sia “strumento del suo stesso linguaggio” (1987a: 165).

sia *Pis'mo v butylke* (*Entertainment for Mary*),<sup>33</sup> la cui data di composizione (novembre 1964) fornisce una probabile indicazione sul periodo di lettura o traduzione di *The Storme*, ma indica anche in quest'ultima un possibile spunto per la stesura di *Pis'mo v butylke*. Potrebbe quindi non essere casuale la coincidenza dell'*enjambement* “bez / Dvižen'ja” tra *Štorm* (vv. 45a-46a) e la poesia “*On znal, čto eta bol' v pleče...*” (Brodskij 1997-2002: II, 98), anch'essa del periodo 1964-65.

A VALEDICTION: OF WEEPING

Let me powre forth  
 My teares before thy face, whil'st I stay here,  
 For thy face coines them, and thy stampe they beare,  
 And by this Mintage they are something worth,  
 5 For thus they bee  
 Pregnant of thee;  
 Fruits of much griefe they are, emblemes of more,  
 When a teare falls, that thou falst which it bore,  
 So thou and I are nothing then, when on a divers shore.

10 On a round ball  
 A workeman that hath copies by, can lay  
 An Europe, Afrique, and an Asia,  
 And quickly make that, which was nothing, *All*,  
 So doth each teare,  
 15 Which thee doth weare,  
 A globe, yea world by that impression grow,  
 Till thy teares mixt with mine doe overflow  
 This world, by waters sent from thee, my heaven dissolved so.

O more then Moone,  
 20 Draw not up seas to drowne me in thy spheare,  
 Weepe me not dead, in thine armes, but forbear  
 To teach the sea, what it may doe too soone;  
 Let not the winde  
 Example finde,

---

<sup>33</sup> Cf.: “Мадам, это больше, чем свет небес. / Поскольку на полюсе можно без / звезд копошиться хоть сотню лет” (Brodskij 1997-2002: II, 74).

- 25 To doe me more harme, then it purposeth;  
Since thou and I sigh one anothers breath,  
Who e'r sighes most, is cruellest, and hasts the others death.  
(Donne 1952: 30-31)

О СЛЕЗАХ ПРИ РАЗЛУКЕ

Дай слезы мне  
Лить пред тобой, пока еще мы рядом.  
И каждую чекань печальным взглядом:  
Клейменные и ценятся вдвойне.  
Плодам на древе,  
Хранящим в своем горьком чреве  
Огромный образ дерева, сродни,  
Тебя роняют, падая, они.  
Не плачь же! и меня в слезах не оброни.

Из пустоты  
Чеканщик создает подобье мира,  
На круглый шар с искусством ювелира  
Трех континентов нанося черты.  
Вот так же в каждой  
Слезе твоей я сталкиваюсь с жаждой  
Стать целым миром — с обликом твоим;  
Мой небосвод из черт твоих творим.  
Не плачь, чтоб в смешанных слезах не сгннуть им.

Сродни Луне  
О не усугубляй прилива горя!  
Не научай своим объятьям моря  
И так равнодушного ко мне.  
Тоской своею  
Не подавай дурной пример Борею,  
Чтоб не вздымался, яростен и лих.  
Жестока вздохов глубина твоих,  
Коль воздух нам один отпущен на двоих.  
(Brodskij 1997-2002: IV, 292)

Nelle tre strofe di nove versi dell'originale si alternano dipodie a pentapodie giambiche con un verso finale composto da tetrapodia +

tripodia (2 5 5 5 2 2 5 5 7 [4+3]) secondo il seguente schema di rime: ABBACDDDD. In traduzione l'alternanza dei metri è un po' diversa: 2 5 5 5 2 5 5 5 6,<sup>34</sup> mentre il sistema delle rime è mantenuto.

Il testo inglese, una delle più note poesie di commiato di Donne, si costruisce su una incalzante serie di transizioni da immagine a immagine. L'uomo, in procinto di partire per un viaggio, versa lacrime di dolore che contengono il riflesso dell'immagine dell'amata, la quale è come se in quelle imprimesse il marchio del proprio volto ("For thy face coines them, and thy stampe they beare", v. 3), conferendo loro valore ("And by this Mintage they are something worth", v. 4). Le lacrime sono gravide del dolore prodotto dall'imminente separazione e con la loro caduta e la conseguente dissoluzione dell'immagine sono foriere ("emblemes of more", v. 7) del vuoto che comporta la distanza frapposta tra i due amanti ("So thou and I are nothing then, when on a divers shore", v. 9). Nella seconda strofa la sfericità della lacrima, che evoca i tratti femminili, introduce una seconda immagine, quella del mappamondo ("On a round ball", v. 10), su cui un immaginario artigiano geografo ("workeman", v. 11) applica carte geografiche ("Europe, Afrique, and an Asia", v. 12), improvvisando tutto un mondo dal nulla ("and quickly make that, which was nothing, *All*, v. 13). Similmente per l'uomo che si accomiata, le lacrime con l'effigie dell'amata rappresentano un mondo ("a globe, yea world by that impression grow", v. 15), minacciato, però, da un diluvio generato dalle lacrime congiunte dei due amanti ("Till thy teares mixt with mine doe overflow / This world", vv. 17-18). La donna viene ellitticamente paragonata al cielo dell'uomo che si scioglie in acqua ("my heaven dissolved so", v. 18). Nella terza strofa è ancora l'elemento acqueo a dominare, con un nuovo passaggio, stavolta da lacrima a marea e, più oltre, a mare tempestoso. L'uomo invita la donna a frenare le lacrime, perché non propizi annegamenti nella sua sfera, come fa una luna che regoli il sollevarsi delle acque ("O more then Moone, / Draw not up seas to drowne me in thy spheare", vv. 19-20), né suggerisca al mare quanto è già in grado di compiere da sé ("Weep not me dead, in thine armes, but forbeare / To teach the sea, what it may doe too soone", vv. 21-22). L'ultima parte sembra alludere all'idea che l'anima sia contenuta nel respiro: per cui, data l'indissolubilità degli amanti, che sono un'anima sola e respirano "uno dell'altro", il mutuo sospirare può far sì che venga esalata l'anima di entrambi ("Since thou and I

---

<sup>34</sup> Nella prima strofa, in realtà, il v. 6a è una tetrapodia.

sigh one anothers breath, / Who e'r sighes most, is cruellest, and hasts the others death", vv. 26-27) ma anche farsi potenziale istigatore di agenti atmosferici, capaci di affrettare la morte di uno dei due amanti ("Let not the winde / Example finde, / To doe me more harme, then it purposeth", vv. 23-25).

Nella sua rivalutazione della poesia metafisica T.S. Eliot aveva già a suo tempo rilevato l'efficacia di una simile, serrata concatenazione di "immagini scorciate" e "contrasti inopinati", e riferendosi in particolare alla seconda strofa aveva scritto: "Qui troviamo almeno due nessi che non sono impliciti nella prima figura, ma sono imposti dal poeta: dal mappamondo del geografo alla lacrima, e dalla lacrima al diluvio" (1974: 187). Le connessioni ellittiche, basate su desumibili rimandi alla cosmologia del tempo o semplicemente create *ex novo* dalla potenza evocatrice del poeta, avvicinano Donne a un tipo di "mediazione" poetica attuale, contigua alla complessa (o talvolta semplicemente irriconoscibile) referenzialità di tanta poesia del XX secolo, dove i serbatoi di idee non sempre sono rintracciabili, se non nell'universo privatissimo del poeta stesso. Nell'esempio citato Donne stinge il confine che separa la difficoltà dal puro (e comunque legittimo) arbitrio. Brodskij, che nella sua poesia estremizza tale processo, non si spinge fino all'oscurità programmatica, lasciando sempre uno spiraglio per ricostruire, non senza difficoltà, quella che M. Kreps (1984: 54) nell'analisi di una delle poesie più vicine alla sensibilità donniana, *Babočka* (1972), ha definito "scaletta semantica" (*smyslovaja lesenka*). Il critico instilla opportunamente l'idea che alle composizioni brodskiane sia sotteso uno scorrere di passaggi da "idea a idea" (1984: 54) che, anche se non immediatamente individuabili, sono tuttavia esistenti. Del resto è Brodskij stesso ad avallare (1997-2002: I, 10) l'asserzione di Montale (1972: 58), secondo cui la poesia è "disperatamente semantica". Nel volgare in russo *A Valediction: of Weeping*, Brodskij si scontra con una consequenzialità compositiva meno percettibile rispetto a quella che informerà, per esempio, poesie come *The Flea* o *The Apparition*, ma proprio per questo più prossima all'universo di un poeta del secondo Novecento.

Al v. 3a il volto dell'amata coniato sulla lacrima viene condensato da Brodskij in una smorfia, precisata dall'aggettivo 'triste' ("pečal'nym vzgljadom"), quasi a dare un'impronta più visiva e individualizzante alla raffigurazione della donna "impressa" nelle lacrime. In Donne queste, dopo aver ricevuto lo stampiglio del sembiante della donna e, con ciò, aver acquistato valore, subiscono, nell'ordine, il

seguito trattamento: a) diventano di lei portatrici, “gravide” (“For thus they bee / Pregnant o thee”, vv. 5-6); b) sono assimilate a un frutto al v. 7 (“fruits of much grieffe they [teares] are”); c) vengono metaforizzate in emblemi (“emblemes of more”, v. 7). In Donne i passaggi scorrono innestati logicamente l’uno nell’altro, ma ben distinti, nel loro susseguirsi, dai segni di interpunzione e sostanzialmente lineari dal punto di vista grammaticale.

In traduzione i passaggi a), b) e c) sono compressi in un’unica, attorta frase caratteristicamente brodskiana che si snoda per tre versi (vv. 5a-8a), sorretta dal potere connettivo dei casi. Il poeta stipa le tre trasformazioni delle lacrime (grembi, frutti, emblemi) in un’unica, potente e ramificata similitudine, ridistribuendo con piglio individuale le unità semantiche dell’originale e aggiungendo del proprio. Nel testo russo le lacrime diventano, in anticipo rispetto all’originale, frutti: “plodam na dreve [...] srodni” (vv. 5a-7a); nell’immagine del ‘frutto’ Brodskij recupera l’idea della “gravidanza” (‘pregnant’, v. 6) con il sostantivo ‘črevo’ (v. 6a), cui prepone l’aggettivo ‘gor’koe’ (resa di “grieffe” del v. 7?); poi di propria iniziativa sviluppa conseguentemente la similitudine dei frutti, definendoli “portatori” dell’immagine dell’albero.<sup>35</sup>

Riprendendo l’analisi della resa traduttiva della prima strofa, noto che il poeta russo inserisce il pronome personale “oni” (v. 8a) riferito a “slezy” (v. 1a) soltanto al termine della lunga proposizione dei vv. 5a-8a, e lo fa dopo aver ulteriormente attorto la frase (“Tebja ronjajut, padaja, oni”, v. 8a) al fine di rendere l’equivalenza tra la caduta delle lacrime e la caduta della donna in quelle cesellata (“When a teare falls, that thou falls which it bore”, v. 8). Così approntata, la frase risulta più contratta e meno districabile rispetto all’originale e, si direbbe, già orientata verso la sintassi complessa dell’opera poetica di Brodskij.

---

<sup>35</sup> In questa aggiunta Vjač. Vs. Ivanov legge una manifestazione del simbolo archetipico dell’albero (1997: 197), che si può integrare con esempi attinti direttamente dall’opera poetica di Brodskij. Ja. Szymak-Reiferowa (1998: 63-65) ricorda il surrealistico spuntare di alberi dai componenti della sua famiglia in un poemetto dell’aprile 1962, *Zof’ja* (Brodskij 1997-2002: I, 154) e, soffermandosi su altre immagini di alberi nel poema-mistero *Šestvie* (sett.-nov. 1961), individua un possibile simbolo di radicamento nella famiglia o, addirittura nella patria, e scorge nella Bibbia (Daniele 4, 7-8), una delle possibili fonti di questa suggestione. Quindi ciò che poteva apparire come intrusione immotivata (e dal un punto di vista traduttivo lo è), si rivela essere in realtà elemento cospicuamente presente nella poesia di Brodskij.

Volgendo in russo, nella strofa successiva, l'opera creatrice *ex nihilo* dell'artigiano, Brodskij tralascia l'accattivante antitesi nulla/tutto, marcatissima in Donne anche grazie al corsivo ("make that, which was nothing, *All*", v. 13). In russo è il vocabolo 'pustota' a campeggiare, sia perché collocato al primo verso sia per la provocante carica semantica della rima *pustoty : čerty*: questa non soltanto funge, in sintonia con Donne, da ennesimo cimento nella concretizzazione dell'astratto ma, alla luce dell'importanza del tema del "vuoto" nella poesia di Brodskij, va salutata come ulteriore esempio di irruzione di istanze personali. Nella versione brodskiana, inoltre, l'accento cade più sul processo di estrazione di qualcosa dal "nulla" (si tratti pure di un simulacro di mondo, "podob'e mira", v. 11a) che sul risultato di tale operazione, la quale, tra l'altro, viene trattata da Brodskij in modo più ricercato ("s iskusstvom juvelira", v. 12a) rispetto alla sobrietà descrittiva dell'originale ai vv. 11-12: "a workeman that hath copies by, can lay / An Europe, Afrique, and an Asia". Brodskij rielabora a modo suo la transizione, veicolata dalla sfericità, da mappamondo<sup>36</sup> a lacrima-mondo. L'io lirico, ad ogni lacrima che cade, prova un desiderio di congiunzione con il volto dell'amata, ma quest'ultima rappresenta "un mondo" in modo più implicito: "v každoj / Sleze tvoej ja stalkivajus' s žaždoj / Stat' celym mirom – s oblikom tvoim" (vv. 14a-16a). Soltanto al verso successivo Brodskij esplicita l'idea che la donna nella concezione del poeta valga un mondo, per sineddoche reso con la volta celeste ("nebosvod", v. 17a). E anche in questo caso, rispetto a Donne, Brodskij si rivela più 'figurativo', arrivando a tracciare un cielo coi lineamenti dell'amata ("moj nebosvod iz čert tvoich tvorim", v. 17a) e costruendo l'identità volto = mondo sul parallelismo tra "oblikom tvoim" e "čert tvoich tvorim" (arricchito dalla rima quasi omofona *tvoim : tvorim* e dall'allitterazione *tvoich tvorim*, che a sua volta si intreccia saldamente al *tvoim* del verso precedente). Inoltre, il pericolo di inondazione propiziato dal pianto comune (vv. 17-18) si delinea in Brodskij, ancora una volta, con modalità visive, e

<sup>36</sup> In *Kolybel'naja Treskovogo mysa* (1975) ritorna l'immagine del mappamondo, che Brodskij paragona a sé: "Снявший пробу с / двух океанов и континентов, я / чувствую то же почти, что глобус" (Brodskij 1997-2002: III, 85). Più avanti, giocando sulla pluralità di accezioni di 'emisfero' (cerebrale e terrestre), il poeta nomina, come al v. 12 di *A Valediction: of Weeping*, i continenti, assimilando ancora una volta il proprio cervello a un mappamondo: "африка мозга, его европа, / азия мозга" (Brodskij 1997-2002: III, 88).

precisamente la cancellazione dei tratti femminili tanto cari: “Ne plač’, Čtob v smešannych slezach ne sginut’ im [čertam]” (v. 18a).

Anche l’ultima strofa tradotta abbonda di significative modifiche. Difficile stabilire se Brodskij abbia colto il nesso tra “heaven” (v. 18) e “Moone” (v. 19), basato sul fatto che nella concezione tolemaica il “primo cielo” e la “sfera della luna” corrispondevano (di qui quel “Draw not up seas to drowne me *in thy spheare*”, v. 20). In virtù di tale coincidenza, il poeta, posta la similitudine donna = luna, non può che pregarla di non sollevare la marea che potrebbe sommergerlo. Nella traduzione Brodskij procede in modo più sintetico: dopo aver posto la similitudine donna = luna (“Srodni Lune”, v. 19a), disattende l’automatismo della lettura, facendo seguire a ‘priliv’ non il prevedibile genitivo di ‘more’, bensì l’altrettanto plausibile ma meno indovinabile genitivo di ‘gore’, per inserire ‘more’ nel verso successivo in una sovrapposizione semantica che esalta la polisemia del vocabolo ‘priliv’ (marea, afflusso, aumento) e postula, rafforzandolo con la rima, un rapporto semantico tra i sostantivi ‘gore’ e ‘more’. Si noti inoltre lo smottamento sintattico al v. 26a (“Žestoka vzdochov glubina tvoich”), foriero di altrettante ardite inversioni della poesia di Brodskij; e come il poeta si soffermi sull’unità degli amanti contrassegnata dall’unità dei loro respiri (“Since thou and I sigh one anothers breath”, v. 26) trasportando, accentuandolo, il motivo della limitazione reciproca su un piano quasi ‘claustrofobico’: “Kol’ vozduch nam odin otpuščen na dvoich” (v. 27a).

Una menzione, infine, merita anche la disposizione tipografica centrata dei versi donniani, prerogativa anche del poeta metafisico inglese G. Herbert e del gallese D. Thomas (che a quel tempo Brodskij poteva senz’altro aver letto). Si tratta di un accorgimento che ritorna in altrettanti testi di Brodskij contemporanei o immediatamente successivi al lavoro su Donne.<sup>37</sup>

#### THE APPARITION

When by thy scorne, O murdresse I am dead,  
And that thou thinkst thee free  
From all solicitation from mee,

<sup>37</sup> Cf.: *Stichi na butylke, podarennoj Andreju Sergeevu* (1966), *Fontan* (1967), *Razgovor s nebožitelem, “Osen’...”* (marzo-aprile 1970), *Babočka* (1972), *Litovskij noktjurn: Tomasu Venclova* (1973) e, più sfasata cronologicamente ma non tematicamente, *Mucha* (1985).

- Then shall my ghost come to thy bed,  
5 And thee, fain'd vestall, in worse armes shall see;  
Then thy sicke taper will begin to winke,  
And he, whose thou art then, being tyr'd before,  
Will, if thou stirre, or pinch to wake him, thinke  
Thou call'st for more,  
10 And in false sleepe will from thee shrinke,  
And then poore Aspen wretch, neglected thou  
Bath'd in a cold quicksilver sweat wilt lye  
A veryer ghost than I;  
What I will say, I will not tell thee now,  
15 Lest that preserve thee'; and since my love is spent,  
I'had rather thou shouldst painfully repent,  
Then by my threatnings rest still innocent  
(Donne 1952: 37).

ПОСЕЩЕНИЕ

- Когда твой горький яд меня убьет,  
Когда от притязаний и услуг  
Моей любви отделаешься вдруг,  
К твоей постели тень моя придет.  
5а И ты, уже во власти худших рук,  
Ты вздрогнешь. И, приветствуя визит,  
Свеча твоя погрузится во тьму.  
И ты прильнешь к соседу своему.  
А он, уже устав, вообразит,  
10а Что новой ласки просишь, и к стене  
Подвинется в своем притворном сне.  
Тогда, о бедный Аспид мой, бледна,  
В серебряном поту, совсем одна,  
Ты в призрачности не уступишь мне.  
15а Проклятия? В них много суеты.  
Зачем? Предпочитаю, чтобы ты  
Раскаялась, чем черпала в слезах  
Ту чистоту, которой нет в глазах.  
(Brodskij 1997-2002: IV, 293)

Il motivo dell'amante ucciso dal disprezzo dell'amata viene rivisitato da Donne in chiave molto realistica, con il ritorno dall'oltretomba

dell'uomo per terrorizzare la donna. Nell'originale il metro è libero, modulandosi a seconda della varia intensità del sentimento che pervade la poesia. Lo schema di rime è ABBABCDCDCEFFEGGG. Nella versione russa il traduttore ridistribuisce parzialmente le rime, adottando lo schema ABBABCDDCEEFFEGGHH, aggiunge un verso (18 contro i 17 dell'originale) e 'disciplina' metricamente la poesia con la regolarità della pentapodia giambica.

Fin dall'inizio nel testo tradotto si palesa il grado di rielaborazione del traduttore, soprattutto sul piano dell'intensificazione del dato realistico contenuto nell'originale. L'inglese "thy scorn" (v. 1) si materializza, in modo apparentemente inspiegabile, in un concretissimo liquido velenoso, "gor'kij jad" (v. 1a). L'arbitrio trova però una sua spiegazione al verso 12a: Brodskij, probabilmente, ha malinterpretato la parola 'Aspen' (pioppo tremolo), confondendola con 'asp' (aspide);<sup>38</sup> così, procedendo a ritroso nella logica della traduzione, quel "gor'kij jad" iniziale viene ad adempiere una precisa funzione introduttiva, connettiva ed esplicativa. Il paragone della donna con un albero tremebondo ("poore Aspen wretch", v. 11), immagine conseguente allo spavento prodotto dallo spettro persecutore, sparisce nella traduzione, dove la figura femminile, assimilata a un 'aspide', risulta maggiormente degradata e incrudelita, in virtù del senso traslato di 'aspid' (persona malvagia, perfida, infida) che viene a sovrapporsi alla connotazione animalesca. Sostanzialmente intonato alla perfidia "rettile" della donna ci sembra nella traduzione il moto di ripulsa femminile verso il pretendente ("And [...] thou thinkst thee free / From all solicitation from mee", vv. 2-3), che Brodskij rafforza usando il verbo 'otdelat'sja' (v. 3a), più 'sbarazzarsi' che semplicemente 'credersi libera'.

Nello sforzo di mantenere le rime e rispettare il metro adottato, Brodskij tralascia diversi particolari e accentua alcuni tratti, alternandoli a momenti di letteralità. Omesse sono, ad esempio, l'invocazione al v. 1 ("O murtheresse"), l'accusa di "finta vestale" (v. 5) e – cosa strana per l'appassionata concretezza, talora corporea di Brodskij – il dettaglio della donna impaurita che pizzica l'amante invitandolo a voltarsi (v. 8). In altri passaggi della versione il traduttore esplicita quanto in Donne è solo prefigurato. La sottile notazione di Donne sulla candela che inizia a "battere le palpebre" ("winke", v. 6) in procinto

---

<sup>38</sup> Di fronte a questi casi di evidente misinterpretazione nasce il sospetto che le traduzioni, pur essendo già orientate ad una pubblicazione, non siano state rivedute.

di spegnersi, si riduce in russo a un brusco spegnimento (“po-gruzitsja vo t’mu”, v. 7a). Similmente, laddove Donne si serve di una circonlocuzione per dire ciò che l’amante crede esiga la donna (“he [...] / thinke / Thou call’st for more”, vv. 7-9), Brodskij passa a una dichiarazione diretta: “on [...] voobrazit, / Čto novoj laski prosiš” (vv. 9a-10a). Piuttosto riduttiva rispetto all’originale anche la scelta di concentrare l’intero verso 12 (“Bath’d in a cold quicksilver sweat wilt lye”) in due vocaboli soltanto (“v serebrjanom potu”, v. 13a), dove si perde l’efficace scelta del mercurio che impreziosisce il prevedibile “sudore freddo”. Di fattura brodskiana il v. 14a: il perentorio comparativo con cui Donne sottolinea il terrore della donna (“a veryer ghost then I”, v. 13) si articola e complica in una frase di costruzione negativa (“Ty v prizračnosti ne ustupiš’ mne”, v. 14a), in cui campeggia l’astratto *prizračnost’*, la cui lunghezza estende la sequela di pìr-richi (○ – ○ ○ ○ ○ ○ – ○ –), facendo spiccare il verso rispetto a tutti gli altri.

Negli ultimi versi il monologante maschile tace all’amata quanto ha intenzione di dirle, non la ammonisce anzitempo perché possa astenersi da azioni meschine e avere così la possibilità di preservare l’innocenza. Vendicativamente, invece, l’uomo preferisce compiacersi del doloroso pentimento futuro della donna: “I’had rather thou shouldst painfully repent, / Then by my threatnings rest still innocent” (vv. 16-17). Mentre Donne sviscera con una “spiegazione” in versi le motivazioni della rivalse dell’uomo sulla donna impaurita, Brodskij preferisce unire al tono esplicativo un’illustrazione della peccaminosità della donna, ricorrendo a una commistione di tangibile (‘slezy’, v. 17a) e intangibile (‘čistota’, v. 18a).

Anche per *Poseščenie* che rappresenta il primo lavoro brodskiano su Donne apparso a stampa, è considerevole la rete di legami, più o meno manifesti, con altre poesie e altre traduzioni donniane, soprattutto per quanto riguarda il motivo dell’amante-spettro che perseguita la donna. A parere di R. Silvester (1980: 49), la “poesia dell’aldiquà”, una poesia “popolata contemporaneamente da angeli e visioni spettrali”, espressa sotto forma di monologo in cui “l’infimo coesiste liberamente con l’elevato”, sarebbe stata scoperta proprio nelle poesie di Donne.

#### THE FLEA

Marke but this flea, and marke in this,  
How little that which thou deny’st me is;

- It suck'd me first, and now sucks thee,  
 And in this flea, our two bloods mingled bee;  
 5 Thou know'st that this cannot be said  
 A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead,  
     Yet this enjoyes before it woove,  
     And pamper'd swells with one blood made of two,  
     And this, alas, is more then wee would doe.
- 10 Oh stay, three lives in one flea spare,  
 Where wee almost, yea more then maryed are,  
 This flea is you and I, and this  
 Our mariage bed, and mariage temple is;  
 Though parents grudge, and you, w'are met,  
 15 And cloysterd in these living walls of Jet.  
     Though use make you apt to kill mee,  
     Let not to that, selfe murder added bee,  
     And sacrilege, three sinnes in killing three.
- Cruell and sodaine, hast thou since  
 20 Purpled thy naile, in blood of innocence?  
 Wherein could this flea guilty bee,  
 Except in that drop which it suckt from thee?  
 Yet thou triumph'st, and saist that thou  
 Find'st not thy selfe, nor mee the weaker now;  
 25 'Tis true, then learne how false, feares bee;  
     Just so much honor, when thou yeeld'st to mee,  
     Will wast, as this flea's death tooke life from thee.  
     (Donne 1952: 32)

## БЛОХА

- Узри в блохе, что мирно льнет к стене  
 В сколь малом ты отказываешь мне.  
 Кровь поровну пила она из нас:  
 Твоя с моей в ней смешаны сейчас.  
 5а Но этого ведь мы не назовем  
 Грехом, потерей девственности, злом.  
     Блоха, от крови смешанной пьяна,  
     Пред вечным сном насытилась сполна;  
     Достигла больше нашего она.

- 10a Узи же в ней три жизни и почти  
 Ее вниманьем. Ибо в ней почти,  
 Нет, больше чем женаты ты и я.  
 И ложе нам, и храм блоха сия.  
 Нас связывают крепче алтаря
- 15a Живые стены цвета янтаря.  
 Щелчком ты можешь оборвать мой вздох.  
 Но не простит самоубийства Бог.  
 И святотатственно убийство трех.
- Ах, все же стал твой ноготь палачом,  
 20a В крови невинной обагранным. В чем  
 Вообще блоха повинною была?  
 В той капле, что случайно отпила?..  
 Но раз ты шепчешь, гордость затая,  
 Что, дескать, не ослабла мощь моя,
- 25a Не будь к моим претензиям глуха:  
 Ты меньше потеряешь от греха,  
 Чем выпила убитая блоха  
 (Brodskij 1997-2002: IV, 294).

*The Flea* rappresenta una variazione su un motivo molto in voga nella poesia europea del XVI secolo, quello dell'insetto invidiato dal poeta per le libertà che può prendersi con le grazie della donna. La poesia è in distici a rima baciata composti ciascuno da una tetrapodia e una pentapodia giambiche e raggruppati in strofe da nove versi, l'ultimo dei quali è una pentapodia che riprende la rima dell'ottavo verso. Lo schema delle rime (AABBCCDDD) è mantenuto da Brodskij che però uniforma tutto al ritmo della pentapodia giambica.

Al primo verso Brodskij, precisando la posizione della pulce ("ѐто mirno l'net k stene", v. 1a) inserisce, forse per esigenze di rima, un dettaglio spaziale assente nel testo inglese e sembra sottrarre parzialmente la pulce alla condizione di pretesto per un arguto gioco d'ingegno atto a persuadere una donna riottosa, restituendole per un momento lo *status* di concreto particolare fiammingo. Sempre esigenze di rima possono aver dettato anche la resa di 'Jet' (giaietto, v. 15) con 'jantar' (v. 15a), a meno che il traduttore non abbia rinvenuto nell'ambra un materiale cromaticamente più idoneo a caratterizzare il corpo della pulce sazia di sangue rispetto al 'giaietto', sostanza minerale nera e lucida.

Non ci soffermiamo sulla strana resa del v. 7 (“Yet this enjoyes before it wooe”) con “Pred večnym snom” (v. 8a), nata probabilmente dall’aver interpretato “wooe” non come verbo ‘to woo’ (corteggiare), ma come sostantivo ‘woe’ (dolore, pena, disgrazia, sventura). Molto secco nel testo russo il verso 16a (“Ščelčkom ty možeš’ obozvat’ moj vzdoch”), svincolato dalle implicazioni sessuali dell’originale (“Though use make you apt to kill mee”, v. 16), dove l’idea è che il ‘far uso’ della donna potrebbe anche indurla a uccidere l’amante (a quel tempo ‘to kill’ stava per ‘uccidere’, ma anche per ‘raggiungere l’orgasmo’). Brodskij si preoccupa di descrivere con la massima incisività, anche sonora (vedi l’efficacia onomatopeica di “Ščelčkom”), ciò che è in potere della donna, ossia distruggere con uno scatto le tre vite racchiuse nella pulce: l’uomo, la donna e la pulce stessa. E anche nel momento in cui il gesto da potenziale si fa compiuto (“Cruell and sodaine, hast thou since / Purpled thy naile, in blood of innocence?”, vv. 19-20), e la donna uccide la pulce, Brodskij dà spiccato rilievo oggettuale allo scatto repentino dell’unghia femminile (“Ach, vse že stal tvoj nogot’ palačom”, v. 19a), che si carica non soltanto dei tratti caratteriali della donna, “crucele e rapidissima”, ma diventa arditamente “carnefice”.

L’argomentare di Donne ai vv. 23-27, rallentato e ingentilito dal tortuoso dipanarsi del comparativo di uguaglianza (“Just so much honor, when thou yeeld’st to mee, / Will wast, as this flea’s death tooke life from thee”, vv. 26-27), resta complessivamente sospeso in un’astuta reticenza a nominare la meta agognata. In traduzione tutto ciò si trasforma in tentativo di persuasione diretta, assume toni più sbrigativi. L’introduzione della forma ‘deskat’ al v. 24a (“Čto, deskat’, ne oslabla mošč’ moja”), imprime un’intonazione colloquiale alla traduzione. È inoltre evidente lo scarto tra la schietta esortazione in russo al v. 25a (“Ne bud’ k moim pretenzijam glucha”) e la scaltrezza con cui nell’originale l’amante insidia la virtù della donna: “‘Tis true, then learne how false, feares bee” (v. 25). Né va dimenticato, che dove Brodskij sfiora la menzione diretta dell’oggetto del desiderio (“Ty men’še poterjaeš’ ot grecha”, v. 26a), Donne si era soffermato su un più allusivo ‘honour’ (v. 26). È infine da segnalare il rispetto in traduzione della moderata presenza di spezzature ed *enjambement* dell’originale e da evidenziare come brodskiana la rima composta *i ja : sija* (vv. 12a-13a).

*Blocha* risente, come *Poseščenie*, di una certa esplicitività, ma l’indugio concettoso che la caratterizza non resterà senza frutti nella

poesia di Brodskij. Possono essere recepite come moderne propaggini dello spirito dei metafisici inglesi sia la celebre *Babočka* (1972) sia la meno conosciuta *Mucha* (1985), che si riallaccia in almeno due punti a *Blocha*: l'inermità della pulce di fronte alla donna in *Blocha* ("Ščelčkom ty možeš' obozvat' moj vzdoch", v. 16a) e il particolare dell'unghia letale (vv. 19a-20a) rovesciato in chiave affettuosa.<sup>39</sup>

Non riporto per intero *Zaveščanie*, traduzione della poesia *The Will* che si iscrive nella tradizione letteraria dei testamenti ironici, in cui i lasciti vanno a coloro che o spregiano o possiedono in gran quantità gli oggetti loro destinati. La libertà con cui Brodskij riformula le peculiarità strofiche e metriche di *Zaveščanie*,<sup>40</sup> fa di questa versione la più letterale di quelle esaminate, anche se non mancano anche qui esplicitazioni di stampo colloquiale. Alla tipologia traduttiva fin qui tracciata *Zaveščanie* aggiunge un esempio di esopicità: nella quarta strofa tra i vari beni di cui Donne dà disposizione testamentaria (reputazione, scaltrezza, scetticismo, ecc), figura anche il proprio 'ingegno' ("And to my company my wit", v. 33) che nella traduzione russa, sviluppata su due versi (40a-41a), suona: "Epoche i strane, nad koej noči t'ma – zaveščaju nachodčivost' i ostrotu uma" (Brodskij 1997-2002: IV, 298).<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Cf.: "Теперь ты медленно ползешь по глади / замызганной плиты, не глядя / туда, откуда ты взялась в апреле. / Теперь ты еле // передвигаешься. И ничего не стоит / убить тебя" (Brodskij 1997-2002: III, 281); "А нынче, милая, мой желтый ноготь / брюшко твое горазд потрогать, / и ты не вздрагивешь от испуга, / жужжа, подруга" (Brodskij 1997-2002: III, 282).

<sup>40</sup> Nell'originale le singole strofe di nove versi sono divise in due parti: la prima è costituita da cinque pentapodie chiuse da una tetrapodia; la seconda (un'apostrofe all'amore) da tetrapodia+pentapodia+eptapodia. Lo schema delle rime è AABBCDDDD. In traduzione Brodskij conserva la suddivisione interna alle strofe, ma allunga ogni singola prima parte di due versi, raggiungendo così undici versi per strofa, organizzati secondo lo schema di rime AABBCDDEEEE. Quanto alla metrica alterna liberamente esapodie a pentapodie giambiche.

<sup>41</sup> A parte la letteralità con cui *nachodčivost'* e *ostrotu* rendono *wit*, Vjač. Vs. Ivanov (1997: 197) legge nel riferimento al paese immerso nel buio della notte una netta allusione al clima della Russia sovietica. Secondo lo studioso, anche la resa di "brazen medals" nei versi vv. 40-41 ("My brazen medals, unto them which live / In want of bread") con "collezione di monete" ("Kollekciju monet izyskannuju, gde / Est' drevnerimskie, [zaveščaju] tomjaščimsja v nužde", vv. 49a-50a) conterrebbe un dettaglio privato, un'allusione alla passione numismatica dell'amico A. Sergeev.

L'incontro fra Donne e Brodskij non è solo prova di affinità elettiva, ma anche macroesempio della disinvoltura con cui il poeta russo interagisce con la letteratura straniera, percorrendo lo sdrucchiolevo crinale della traduzione. Ampliando la prospettiva e osservando la poesia di Brodskij alla luce della macroscopica componente intertestuale che la denota (Rančin 2001), sorge l'esigenza di analizzare le traduzioni, intese sia come serie di testi tradotti dal poeta russo che come insieme di materiale da cui attingere (*perevodnaja literatura*), per definire la trama di echi, citazioni, allusioni e rimandi che sontuosamente avvolge il mondo del poeta.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ajzenberg M.  
1994 Odisseja stichosloženija. — Arion (1994) 3: 22-27.
- Anikst A.  
1966 Renessans, Man'erizm, Barokko v literature i teatre zapadnoj Evropy. — In: Renessans. Barokko. Klasicizm: problema stilej v zapadnoevropejskom iskusstve XV-XVII vekov. Moskva 1966, pp. 178-244.
- Anonim  
1986 Pis'mo o ruskoj poezii. — In: Poetika Brodskogo, pod red. L. Loseva, Tenafly (N.J.), Ermitaž, 1986, pp. 16-37.
- Azadovskij K.  
1966 Poezija žizni. — Inostrannaja literatura (1966) 11: 265-266.
- Barańczak S.  
1990 Breathing Under Water and Other East European Essays. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.
- Bar-Sella Z.  
1982 Tolkovanija na... — Dvadcat' dva (1982) 23: 214-233.
- Bethea D.M.  
1994 Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1994.
- Beznosov E.  
1994 "Skripi, moe pero, moj kogotok, moj posoch..." — In: I. Brodskij, Izbrannye stichotvorenija. Moskva, Panorama, 1994, pp. 476-487.

- Birkerts S., Brodskij I.  
1996 Intervista con Josif Brodskij di Sven Birkerts. Roma, Minimum fax.
- Brodskij I. / Brodsky J.  
1965a Stichtovorenija i poemy. Washington, Inter-Language Literary Association, 1965.  
1965b "Elegy for John Donne", translated from the Russian and with an introduction by George L. Kline. — *Russian Review* (1965) 24: 341-353.  
1970 Ostanovka v pustyne. New York, Izdatel'stvo imeni Čechova, 1970.  
1987 Il canto del pendolo. Milano, Adelphi, 1987.  
1996a The Russian Academy in Rome: Preliminary Notes. — *The New York Review of Books*, 21 marzo 1996, p. 45.  
1996b "Metamorfozy". Iz neopublikovannyh perevodov. — *Literaturnoe obozrenie* (1996) 3: 3-7.  
1997-2002 Sočinenija Iosifa Brodskogo, 8 voll. SPb, Puškinskij fond, 1997-02.  
1998a Iz zametok o poetach XIX veka. — In: *Iosif Brodskij: trudy i dni, sostaviteli L. Losev i P. Vajl'*, Moskva 1998, pp. 36-39.  
1998b Dolore e ragione. Milano, Adelphi, 1998.  
2000 Bol'saja kniga interv'ju. Moskva, Zacharov, 2000.  
2001 V ožidanii varvarov. Mirovaja poezija v perevodach Iosifa Brodskogo. SPb., Žurnal Zvezda, 2001.
- Buttafava G.  
1967 Introduzione — In: *Poesia russa contemporanea (da Evtušenko a Brodskij)*, Milano, Dall'Oglio, 1967, pp. 5-41.
- Donne J.  
1949 [Pesn'; Proščanie bez slez; Ekstaz]. — In: *Chrestomatija po zapadnoevropejskoj literature. Literatura semnadcatogo veka*, sostavil B. I. Purišev, Moskva 1949, pp. 333-335.  
1952 *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*. New York, Modern Library, 1952.  
1968 *The Poems of John Donne Edited from the Old Editions and Numerous Manuscripts with Introductions and Commentary by H.J.C. Grierson*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1968.  
1973 Stichtovorenija, pod red. B. Tomaševskogo. Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1973.  
1994a Izbrannoe iz ego elegii, pesen i sonetov, satir, epitalam i poslanij v perevode G. Kružkova. Moskva, Moskovskij rabočij, 1994.  
1994b *Devozioni per occasioni d'emergenza*, edizione a cura di P. Colaiacino. Roma, Editori Riuniti, 1994.  
2000a *Pesni i pesenki. Elegii. Satiry, sotavlenie V. Dymšica i S. Stepanova*. SPb., SIMPOZIUM, 2000.  
2000b *Izbrannoe v perevodach Igorja Fradkina*. SPb., Izdatel'stvo SPbGTU.

- Eliot T. S.  
 1967 Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica. Milano, Bompiani, 1967.  
 1974 L'uso della poesia e altri saggi. Milano, Bompiani, 1974.
- Etkind E.  
 1973 Russkie poety-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina. Leningrad.
- Gardner H.  
 1972 Introduction. — In: *The Metaphysical Poets*, selected and edited by H. Gardner. London, Oxford University Press, 1972, pp. XIX-XXXIV.
- Gendelev M.  
 1987 Postročnik-87 ili zametki ljubitelja o predmete poetičeskogo perevoda. — *Dvadcat' dva* (1987) 53: 187-200.
- Graziadei C.  
 1996 Omaggio a Iosif Brodskij. — *Europa Orientalis XV* (1996) 1: 7-17.
- Ivanov Vjač. Vs.  
 1988 O Džone Donne i Iosife Brodskom. — *Inostrannaja literatura* (1988) 9: 180-181.  
 1997 Brodskij i metafizičeskaja poezija. — *Zvezda* (1997) 1: 194-199.
- Ivask Ju.  
 1966 Literaturnye zametki: Brodskij, Donn i sovremennaja poezija. — *Mosty* (1966) 12: 161-171.
- Kline G.  
 1973-74 Translating Brodsky. — *Bryn Mawr Now*, spring 1973-74, p. 1.
- Kreps M.  
 1984 O poezii Iosifa Brodskogo. Ann Arbor, Ardis, 1984.
- Kulle V.  
 1995a "Tam, gde oni končili, ty načinaeš'..." (O perevodach Iosifa Brodskogo). — *Russian Literature XXXVII* (1995) 2-3: 267-288.  
 1995b Bibliografija perevodov Iosifa Brodskogo. — *Russian Literature XXXVII* (1995) 2-3: 427-440.  
 1997 Iosif Brodskij: novaja Odisseja. — In: I. Brodskij, *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, 8 voll. SPb., Puškinskij fond, v. I, pp. 283-297.
- Losev L.  
 1991 Iosif Brodskij. — In: *Storia della letteratura russa*. III. 3 Dal realismo socialista ai nostri giorni. Torino, Einaudi, 1991, pp. 877-891.
- LP  
 1967 Literaturnye pamjatniki: itogi i perspektivy serii. Moskva, Nauka, 1967.
- MacFadyen D.  
 1996 Joseph Brodsky and the Baroque. Liverpool, Liverpool University Press, 1996.

- Maljukova L.  
1992 *Filosofskaja lirika (1946-1990)*. Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta, 1992.
- Montale E.  
1972 *Nel nostro tempo*. Roma, Rizzoli, 1972.  
1976 *Sulla poesia*. Milano, Mondadori, 1976.
- Murav'eva I.  
1998 *Avtografy i biblioteka Iosifa Brodskogo v sobranii Muzeja Anny Achmatovoj (Fontannyj dom)*. — In: *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba*. SPb., Žurnal Zvezda, 1998, pp. 252-256.
- Nesterov A.  
1997 *Russkojazyčnaja bibliografija Džona Donna*. — *Literaturnoe obozrenie* (1997) 5: 51.  
2000 *Džon Donn i formirovanie poetiki Brodskogo: za predelami "Bol'soj elegii"*. — In: *Iosif Brodskij i mir. Metafizika, antičnost', sovremenost'*. SPb., Izdatel'stvo Žurnala Zvezda, 2000, pp. 151-171.
- Poluchina V. / Polukhina V.  
1989 *Joseph Brodsky: A Poet for our Time*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.  
1996 *Brodsky's Views on Translation*. — *Modern Poetry in Translation* (1996) 10: 26-31.  
1997 *Brodskij glazami sovremennikov*. SPb., Žurnal Zvezda, 1997.
- Pomerancev I., Brodskij I.  
1995 *Chleb poezii v vek razbroda*. — *Arion* (1995) 3: 14-17.
- Ranč'in A.  
2001 *"Na piru Mnemoziny"*. *Interteksty Brodskogo*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.
- Rosati S.  
1958 *Introduzione*. — In: *J. Donne. Poesie scelte*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 3-125.
- Šajtanov I.  
1988 *Predislovie k znakomstvu*. — *Literaturnoe obozrenie* (1988) 8: 55-62.  
1998 *Uravnenie s dvumja neizvestnymi. Poety-metefiziki Džon Donn i Iosif Brodskij*. — *Voprosy literatury* (1998) 6: 3-39.
- Silvester R.  
1980 *Ostanovivšijsja v pustyne*. — *Čast' reči* (1980) 1: 42-52.
- Smith G.  
1999 *"Singing without Music" / "Pen'e bez muzyki"*. — In: *Joseph Brodsky. The Art of a Poem*, edited by L. Loseff and V. Polukhina. London, Macmillan Press LTD, 1999, pp. 1-25.

Szymak-Reiferowa Ja.

1998      Czytając Brodskiego. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.

Vigdorova F.

1965      Zasedanie suda Dzerżinskogo rajona goroda Leningrada (zapisala F. V.)  
— *Vozdušnye puti* (1965) 4: 279-303.