

UN GLOSSARIO PER IOSIF BRODSKIJ:  
ECHI DELLA POESIA ANGLOSASSONE

*Anna Omodei Zorini*

Nel 2001 esce a Mosca il volume di Andrej Rančín *Na piru Mne-mosiny. Interteksty Brodskogo*, che guarda ai legami intertestuali della poesia di Josif Brodskij con le opere dei poeti russi dal XVIII sec. fino alla prima metà del XX: vi figurano Kantemir, Deržavin, Puškin, Lermontov, Chlebnikov, Majakovskij, Chodasevič. Per profondità di studio ed esaustività, il testo di Rančín si pone come punto di riferimento imprescindibile da cui partire, modello con cui confrontarsi per chi voglia intraprendere una ricerca sulle genealogie letterarie della poesia di Brodskij all'interno della tradizione letteraria europea.

La scelta dell'analisi delle reminiscenze nei testi poetici di Brodskij porta ad un inevitabile spostamento di prospettiva: l'opera del poeta si presenta come un mosaico che può essere scomposto in "parole d'altri". Un'analisi che rischia di muoversi a scapito dell'integrità della poetica o della singola opera. E in questo senso Rančín considera varie possibilità di metodo, tenendo conto delle diverse teorie sull'intertestualità, e di volta in volta opera scelte originali di indagine, ricche di riferimenti agli studi esistenti sull'opera di Brodskij.

Lo studio delle relazioni che Brodskij intesse fra la propria opera e quelle di altri autori che non appartengono alla cultura russa amplia e complica il ventaglio di esempi offerti da Rančín, poiché il campo di indagine esce dal territorio circoscritto della lingua russa e si estende ad altre lingue, culture e tradizioni. Propongo qui una prima scansione di temi o parole-lemma da leggersi come ipotesi metodologica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> All'interno del Dottorato di ricerca in "Letteratura Comparata e Traduzione del Testo Letterario" (Università degli studi di Siena) preparo una tassonomia di lemmi presenti nell'opera di Brodskij che rinviano a poeti anglosassoni (T. S. Eliot e W. H. Auden) e all'amato C. Kavafis.

Affrontare l'opera di un grande poeta cercando di rintracciare il rapporto che intrattiene con quella di altri poeti e scrittori mette nella posizione di indagare se sia stato commesso un legittimo furto d'arte, per parafrasare Brodskij, e allora in quale misura e maniera. Considerando il significato che assume per Eliot il concetto di tradizione e quale sia la relazione fra un poeta e quanto scritto nel passato, forse il concetto di furto d'arte, utilizzato consapevolmente da Brodskij, si chiarisce con le parole de *Il canto del pendolo*: "Michelangelo e Raffaello, per citare solo due esempi, erano entrambi interpreti appassionati della *Divina Commedia*. Uno degli scopi di un'opera d'arte è quello di creare degli adepti; il paradosso è che l'artista è tanto più ricco quanto più è indebitato".<sup>2</sup> Quasi un'eco involontaria da Montale, che già diceva di Costantino Kavafis: "suppongo che la sua erudizione fosse quella dell'artista che prende il suo bene dove lo trova e se ne infischia dell'esattezza storica".<sup>3</sup>

Esplorare, scoprire, capire come ciò sia avvenuto, ovvero perché un poeta sia stato attratto da un'immagine o un'espressione letta, carpta a volo, a volte perfino fraintesa, quale percorso ed elaborazione abbia comportato il passaggio da un'opera ad un'altra, da un tempo storico ad un altro, diviene oggi motivo di indagine, sfida intellettuale.

### Il 'classico' e il rapporto con la tradizione

"Gli scrittori che vennero alla ribalta nella seconda decade del Novecento spinsero la loro esplorazione nell'interno della mente stessa; la scena del dramma non fu più, o non più soltanto, la società, ma i recessi della psiche. L'uomo cessò di vedersi come il riflesso di Dio e si rese conto di essere un *poor muddled maddened mundane animal* (come dirà W. H. Auden in *The age of Anxiety*) che ben presto le esperienze di due colossali guerre dovevano rivelare preda della malevola autorità e del cieco caso".<sup>4</sup> E tra i poeti fu Eliot ad iniziare un'epoca che guarda alla classicità, alla storia e alla tradizione con gli occhi nuovi della modernità, a rifondare quel particolare canone rovesciato del mito classico che segna il Novecento europeo.

---

<sup>2</sup> I. Brodskij, *Il canto del pendolo*, Milano 1987, p. 44.

<sup>3</sup> E. Montale, *Un poeta greco*, in *Fuori di casa*, Milano-Napoli 1968, p. 310

<sup>4</sup> M. Praz, *James Joyce, Thomas Stearns Eliot. Due maestri dei moderni*, Torino 1967, p. VII.

Se con Eliot si apre un'epoca, l'opera di Brodskij, e non solo perché si colloca temporalmente alla fine del secolo, appare come la sua chiusura e insieme la risposta a colui che aveva avviato un nuovo discorso letterario e poetico. Brodskij sente la responsabilità e l'obbligo storico di ergersi a modello di chi consapevolmente concluda un'epoca, assumendo questo compito quale missione propria del poeta. Egli entra di diritto nella cultura europea occidentale e, secondo una visione ciclica dei processi storici, la chiude, guardando a chi ha fortemente segnato quella cultura, con la consapevolezza di appartenervi come un russo di fine-secolo. In questo senso la scelta dell'elegia, quale genere per commemorare i propri maestri anglosassoni (le tre elegie in morte, dedicate a J. Donne, T. S. Eliot e W. H. Auden), diviene emblematica: il poeta contemporaneo utilizza, rivisitandolo, un genere eponimo della classicità. Abbattuti i limiti spazio-temporali delle tradizioni letterarie, Brodskij conferma la scelta programmatica di condividere con la classicità il rapporto fra vita e morte, esaltato dalla forma elegia.

Proprio l'idea-guida di una continuità ciclica del tempo, come premessa per guardare a se stessi e a quanto ci ha preceduti, convince che le parole sul senso storico scritte da Eliot nel saggio *On tradition and individual talent* valgano particolarmente per Brodskij:

...il senso storico implica non solo l'intuizione dell'*essere passato* del passato, ma anche quella della sua presenza; il senso storico costringe l'uomo non solamente a scrivere con la propria generazione nel sangue, ma con il sentimento che tutta la letteratura d'Europa, dopo Omero, e con essa tutta la letteratura del nostro paese, ha una simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo. Questo senso storico, che è, insieme, senso dell'atemporale e del temporale, tanto quanto del temporale e dell'atemporale insieme, è ciò che fa uno scrittore tradizionale. Ed è, ugualmente, ciò che più fa uno scrittore acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità... Ma la differenza tra il presente e il passato è questa, che il conscio presente è coscienza del passato in una direzione e in una estensione che la coscienza che il passato aveva di se stesso non poteva dichiarare.<sup>5</sup>

Solo a diretto contatto con i testi dei due poeti si percepisce come in entrambi sia non solo presente, ma costitutivo, attraverso una robusta rete di citazioni, rimandi e risonanze, il sentimento del rapporto

---

<sup>5</sup> T. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*, Milano 1971, p. 94.

con la tradizione. Eliot critico è poeta che testimonia nella propria opera una profonda consapevolezza della tradizione, che ben riconosce quando vi si immette: i suoi testi si appropriano e si compongono letteralmente della tradizione letteraria che li ha preceduti, dalla Bibbia a Dante, dai classici fino ai metafisici inglesi e ancora oltre si scrazia di locuzioni tratte dal linguaggio contemporaneo d'uso quotidiano.

Partire da Eliot vuol dire fare il percorso due volte: “il poeta comincia là dove i predecessori si sono fermati. È come una scala: solo che non cominci dal primo gradino, ma dall'ultimo”.<sup>6</sup> Guardare ad Eliot come al fondatore di un canone novecentesco che rinnova la tradizione e insieme riconoscerne l'opera come parte stessa di quella tradizione, su cui a sua volta dovrà innestare la propria poesia, significa per Brodskij affrontare e risalire una doppia scala, da cui muovere un passo in avanti, costruendo un proprio “piolo”.

Brodskij eredita da Eliot il particolare rapporto con la classicità e soprattutto quella sua nuova elaborazione dell'elemento classico e mitico che approda ad un classico violato, ovvero abbassato e proiettato nella meschinità della vita quotidiana. Per il lavoro di Eliot nel testo poetico esemplare è l'immagine della dattilografa e dell'impiegato in *The Waste Land*:

Le parole *her departed lover* (il suo amante dipartito) ricorrono anche nel *Waste Land* (v. 250): *She turns and looks a moment in the glass, / Hardly aware of her departed lover...* (Ella si volge e guarda un istante nello specchio, conscia appena del suo amante dipartito...). Questa trasformazione d'un incontro tra divinità egizie [in *The Golden Bough* si riferisce al rituale di Osiride] nello squallido amareggiare d'una dattilografa con un “giovannotto foruncoloso d'una piccola agenzia immobiliare” è un tipico esempio dell'applicazione del ‘metodo mitico’ da parte di Eliot.<sup>7</sup>

Nel ciclo *Venecianskie strofy 2* (1982) la scena descritta da Brodskij nella II stanza ripropone un analogo utilizzo del ‘metodo mitico’, in questo caso applicato alla rivisitazione di un episodio biblico, quello di “Susanna e i vecchioni” (Daniele, 13), qui svuotato e ridicolizzato, secondo lo stesso principio di abbassamento e scarto che troviamo in Eliot:

<sup>6</sup> I. Brodskij, *Forma vremeni. Stichotvorenija, esse, p'esy*, Minsk 1992, p. 250.

<sup>7</sup> G. Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino 1963, p. 99 n. 1

Un'alba lunga. Il marmo freddo e nudo delle anche  
della nuova Susanna, al momento di entrare nell'acqua,  
è accompagnato dal ronzio delle cineprese  
di due giapponesi.<sup>8</sup>

Le forme e le gradazioni con cui un testo, un'immagine, una parola possono riferirsi in modo esplicito o celato ad altra di un altro autore, sono plurime ed elusive, ardua pertanto la pretesa di ascrivere a tipologie e categorie prefissate. Tuttavia, proprio la persistenza, nelle sue variazioni, di un'immagine o di un'eco soltanto, la particolare relazione che viene a stabilirsi fra due elementi figurali o termini linguistici, sollecitano e giustificano il tentativo di una pur sommaria classificazione, qui proposta in forma di appunti di lavoro.

#### a. Il naufragio

In *Pis'mo v butylke*, una poesia del 1964, si assiste al lento andare a fondo di una barca, verso l'ultimo viaggio. Il *do* che nella poesia di Brodskij diviene presagio di morte – procedimento già utilizzato nella *Bol'saja elegija Džonu Donnu*, con la netta scansione dei *do* ad apertura – rimanda al suono della campana, con un riferimento ai *Four Quartets* di Eliot (New York 1943). “The silent listening” dei versi di Eliot offre un parallelo al silenzio di *Pis'mo v butylke*: anche in Brodskij silenzio è teso ascolto a ciò che sta intorno, come ci potesse essere risposta o via di salvezza. Il naufrago che ascolta inerme il silenzio rende ancora più angoscioso il passare del tempo, fino alla sua sospensione, con l'attesa e la paura che qualcosa accada.

The unattached devotion which might pass for devotionless,  
In a drifting boat with a slow leakage,  
The silent listening to the undeniable  
Clamour of the bell of the last annunciation (II, vv. 16-18).<sup>9</sup>

...Io respingo l'oscurità con la candela  
come il mare con il trialbero che inizia a fare acqua...

<sup>8</sup> I. Brodskij, *Venecijskie strofy*, in *Sočinenija Iosifa Brodskogo v 4-ch tomach*, SPb. 1997, t. III, p. 238. Le citazioni inserite nel testo si riferiscono a questa raccolta; per le traduzioni italiane il riferimento è al volume: I. Brodskij, *Poesie*, Milano 1986, traduzione di G. Buttafava.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets*, New York 1943.

...Vedo l'acqua già al petto,  
 e nuoto verso l'ultimo viaggio.  
 ...invece del *la* risuona il *do* (II , 69).

Il tema del naufragio, tema antico e ampiamente indagato,<sup>10</sup> accomuna Eliot e Brodskij, attratti forse dal rapporto di bilico fra vita e morte, così peculiare della condizione del naufrago.

#### b. sviluppo di procedimenti

Ed è l'eco ancora che ci raggiunge quando si leggono i versi di Eliot da *The Waste Land* (1922, London 1963) a richiamare quelli di Brodskij in *Čast' reči*, più precisamente la clausola che darà il titolo all'intera raccolta:

“What are you thinking of? What thinking? What? (II v. 113).

Di tutto l'uomo in genere non resta che una parte  
 del discorso. In genere una parte. Parte del discorso (III, 131).

In Brodskij l'immagine è quasi l'evoluzione o una sorta di prosecuzione del procedimento di Eliot. Il movimento delle figure è diverso. I versi “What are you thinking of? What thinking? What?” rappresentano il non fluire del senso nelle parole, che si bloccano spezzate. Come un'eco invertita, in Eliot risuona la prima parte dell'interrogazione, con lo slancio iniziale che poi ricade, si spegne, tace, non ha più l'energia di pronunciarsi. Brodskij invece scrive già di un risultato, di ciò che rimane dopo essere stato formulato. Nei suoi versi l'eco è come posposta in progressione, quasi scandita al centro del secondo verso, dopo il primo *enjambement*, poi ripetuta in clausola, rafforzando così il sintagma grammaticale.

L'interrogazione di Eliot potrebbe essere quella articolata da due individui, forse una coppia, in cui uno chiede all'altro “A cosa stai pensando?”; il secondo emistichio è insieme una ripetizione della domanda e una riduzione della frase ad un grado di inintelligibilità della sintassi, quasi un oltre il ‘grado zero’ della comunicazione. “What thinking?” in inglese non ha infatti giustificazione sintattica. Riduzione che tornerà anche in Brodskij con analogo effetto e con un ampliamento di senso. Il verso, composto di tre domande, risulta come ri-

---

<sup>10</sup> Per uno studio sulle valenze del naufragio cf. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna 1985.

succhiato da chi parla e finisce meccanicamente con un “Cosa?” in cui si accumula tutta la tensione dell’incomunicabilità e dell’impossibilità di soluzione.

Nella poesia di Brodskij il verso finale assume il valore di una riflessione universale che riguarda l’uomo, la sua caducità e la possibilità di lasciare nel tempo una traccia. Un discorso enunciato è già svanito, almeno in parte, o forse non è mai stato compiuto; ne resta soltanto “una parte”. Come di una statua erosa dal tempo restano solo parti, membra spezzate, frammenti, così dell’uomo resta soltanto la parte più umana e alta: la parola detta, ancor più che scritta.

La locuzione scelta da Brodskij diventa allora un’ipotesi o forse un atto di fiducia nei confronti della lingua: “parte del discorso” rinvia al campo della grammatica e indica uno degli elementi principali del discorso come lingua organizzata, strutturazione logica del materiale linguistico, una costruzione peculiarmente umana che trascende il singolo soggetto e lo garantisce a sua volta come parte di una comunità di parlanti.

### c. immagini singole

Le immagini che in Brodskij rimandano ad Eliot sono estratte dal contesto in cui erano nate, a volte private del significato metaforico che le aveva generate. Estrapolate dal testo nel quale magari rappresentano l’acme della poesia, sfruttate come contenitore della propria intenzione poetica, vengono ricomposte da Brodskij, mantenendo la struttura e la relazione esterna fra i medesimi elementi, per poi riversarvi altri significati, oppure, parzialmente svuotate, creano un vuoto, un mezzo pieno, un senso di incompiutezza, forse di allusione incerta.

È Anceschi che della scrittura “nuova” di Eliot afferma: “al sentimento di prestigiosa imprecisione della parola, che fu proprio del tempo e che risolve la sintassi in una libera musica allusiva, come suscitata da un interiore impulso, non disposto ad ammettere violenza di leggi, né guida di argini per esprimere tutta una zona oscura ed inconscia della vita dell’uomo (ancora inedita in quegli anni...), egli si esercita in una prosa di lingua complessa e composita... anche se non sempre regolare, certo sempre sostenuta da un saldo e ‘ristorato’ ricordo degli antichi”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, in T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, p. 24.

Il processo creativo del poeta russo si muove attorno all'immagine, dilatando o comprimendo il senso delle parole. Lo scarto determinato dalla diversità fra le due lingue, l'inglese e il russo, fa sì che il senso figurale diventi spesso tramite più immediato, rispetto allo strettamente linguistico, centrato invece sul diretto significato delle parole. Così Brodskij agisce prima con un prelievo di immagini, poi, all'interno della lingua russa, sulla specificità della parola. La prestigiosa imprecisione della parola in Eliot è restituita in Brodskij dalla forza delle sole immagini che si impongono, a volte forzando la logica del discorso, a favore di un senso reso arduo da afferrare, eppure ben presente anche nelle elisioni frequenti, nella fitta concatenazione ipotattica del suo periodare. E l'effetto visivo, la dominante ottica interessano Brodskij in modo quasi cinematografico: come usando un fermo-immagine, ci ripropone una visione obliqua e il suo potenziale di suscitare una determinata sensazione.

Con riferimento ai *Four Quartets* di Eliot e alla poesia di Brodskij del 1964 *Novye stansy k Avguste* la direzione dello sguardo, nel caso dell'immagine qui scelta, crea un senso di ossessione e terrore.

Something that is probably quite ineffable:  
The backward look behind the assurance  
Of recorded history, the backward half-look  
Over the shoulder, towards the primitive terror (vv. 52 - 60).

Settembre. Notte. Tutta la società  
è una candela. Ma l'ombra ancora  
guarda da dietro la spalla sui miei fogli  
e fruga nelle radici divelte (II, 93).

Ancora nella poesia *Novye stansy k Avguste* qualche altra eco ricorda Eliot. Si tratta soltanto di una parola o un'immagine rapida, come quella della "propria ombra che ci insegue" o quella delle "radici che s'aggrappano", quasi fossero animate. Questo tipo di immagine persiste nella memoria e torna con la sua sensazione peculiare.

ombra, doppio – radici, intrico

And I will show you something different from either  
Your shadow at morning striding behind you  
Or your shadow at evening rising to meet you;  
I will show you fear in a handful of dust (I, vv. 27-29).

O ancora:

What are the roots that clutch, what branches grow... (I, v. 19)

Una mia seconda immagine  
corre via dalle palpebre arrossate  
e fra i salici in libertà galoppa,  
e fra i pini, e si mischia ad altri doppi,  
come io non saprei mischiarmi mai (II, 91).

O ancora:

allo stivale s'aggrappano le radici (p. 31).

granito, denti – tempo, memoria

the sea is the land'edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation ... (I, v.17)

Se non il granito, il soffione  
conserverà la memoria (II, 115).

Intorno alla parola “granito” sembra prendere moto un gioco di allusioni e rimandi dalle parole di Brodskij verso quelle di Eliot: il granito di Eliot è la terra ferma in cui il mare si addentra e riversa le sue testimonianze, memorie; altrove di granito sono i denti di una bocca che brontola “The distant rote in the granite teeth” (I, v.32).

In Brodskij invece, con uno spostamento che procede in obliquo, il granito è associato in modo persistente alla memoria e al tempo, ad esempio nei versi della lirica *Na smert' T. S. Eliota*; memoria, tempo e granito compaiono ancora intrecciati e associati all'immagine dei denti nella poesia “... e alla parola ‘grjaduščee’, “futuro”, in frotta...”:

... La vita, a cui non chiedi  
come al famoso cavallo, di farsi guardare  
in bocca, mostra i denti ad ogni incontro. (III, 143 - p. 75)

I denti, come segno dell'età e del tempo che passa, divengono un'invariante della poetica di Brodskij, con una forte tinta autobiografica, quasi un'eco involontaria della biografia majakovskiana (ad entrambi i poeti si rovinarono i denti in anni giovanili). Un altro richiamo, forse più diretto, una sorta di ‘adozione’ da Eliot, nasce dall'immagine della carie associata alla roccia e alle rovine, che così frequentemente ricorre nei versi di Brodskij:

Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit  
Here one can neither stand nor lie nor sit...<sup>12</sup>

The distant rote in the granite teeth...<sup>13</sup>

Io che nascondo nella bocca rovine più nette del Partenone... (III, 25)  
cavità della bocca la carie vale le rovine  
dell'Antica Grecia, come minimo (III, 16).

#### d. prospettiva, distanze, posizioni

Una precisa affinità tra Brodskij e Eliot è offerta dal punto di vista, il particolare 'occhio che osserva' nei due poeti. In *Fondamenta degli incurabili* (1989) Brodskij parla dell'importanza della vista come senso generatore di immagini poetiche e a proposito dell'occhio scrive: "L'occhio è il più autonomo dei nostri organi. Lo è perché gli oggetti della sua attenzione si trovano inevitabilmente all'esterno... Perché la bellezza è là dove l'occhio riposa – nella bellezza l'occhio ha la sua pace... Il senso estetico è gemello dell'istinto di conservazione ed è più attendibile dell'etica. L'occhio – principale strumento dell'estetica – è assolutamente autonomo". L'occhio o lo sguardo del poeta che seleziona le immagini nelle liriche di Brodskij è affine all'occhio di Eliot, che registra secondo una particolare prospettiva, modificando distanze e relazioni, istituendo una gerarchia inusuale fra le cose, fra l'uomo e gli oggetti, fra l'uomo inteso in assoluto e il sé relativo.

the sea is the land'edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation...<sup>14</sup>

E la giovane stirpe  
delle grandi onde, il fardello del suo moto  
sull'orlo della fiorente frangia  
eleva leggero e, congedandosi, si rompe  
sul bordo della terra. In abbondanza di forze ride (II, 115).

<sup>12</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land*, cit., V, 339.

<sup>13</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets*, cit., I, v. 32.

<sup>14</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets*, cit., I, v. 19.

## e. innesti, slogature

Eliot fa del processo di tessitura del testo, in una fitta trama di citazioni dai classici e dalla tradizione letteraria, la propria cifra poetica e la ripropone o forse, come sostiene ancora Anceschi, “indica tutto ciò che può essere salvato”. Lavorando con l’intreccio fra passato e presente, Eliot muove verso la ridefinizione di un classicismo nuovo, non idealizzato, non aulico, ma rivisitato in chiave moderna, così da risultarne decostruito e ironizzato. I versi di stampo marcatamente contemporaneo si innestano sulla tradizione e sui classici, producendo un abbassamento di registro. Una consapevolezza già consolidata nello spirito letterario del tempo di Eliot che trova in Brodskij un erede particolare, deciso a connettere due tradizioni poetiche – quella europea occidentale e quella russa – nella chiara eco dell’innesto dichiarato da Chodasevič nel 1925:<sup>15</sup>

Ed ogni verso forzato nella prosa,  
slogando ogni strofa,  
innestai, così! la rosa classica  
al germoglio sovietico.<sup>16</sup>

Appare questo il procedimento con cui Eliot si avvale delle citazioni dantesche, così frequenti nella sua opera da poterne ricostruire quasi una mappatura. Brodskij riprende la traccia di Eliot, che svilisce e ironizza l’elemento della tradizione, forte a sua volta di una vasta eco dantesca in Russia. Se nella cupa lirica *Pered zerkalom* del 1924 Chodasevič, in quegli anni a Parigi come Eliot, riporta ad *incipit*, in italiano, l’attacco della Commedia,<sup>17</sup> nei versi di *Dvadcat’ sonetov k Marii Stjuart* Brodskij ripropone la stessa citazione, con in più una forte coloritura eliotiana:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Io mi ritrovai a Parc Luxembourg (III, 64)

<sup>15</sup> Cf. I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987, p. 135.

<sup>16</sup> V. F. Chodasevič, *Peterburg*, in *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, cit., t. 1, p. 248 (trad.it. e cura di C. Graziadei, *Pietroburgo*, in *La notte europea*, Parma 1992, p. 151). Per il riferimento a Chodasevič cf. anche A. Rančín, *Na piru Mnemosiny...*, cit., p. 347.

<sup>17</sup> V. F. Chodasevič, *Pered zerkalom*, in *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, cit., t. 1, p. 277. Cf. anche A. Rančín, *Na piru Mnemosiny...*, cit., p. 372.

All'inizio del Novecento la cifra della poesia, e del linguaggio delle arti, si definisce proprio nella relazione che le nuove forme espressive intrattengono con il passato.

I quattro versi finali della poesia di Chodasevič *Peterburg* teorizzano, esplicitandolo, il rapporto che la poesia moderna dovrebbe stabilire con la tradizione. L'elemento del moderno non può che sprigionare, nel contatto con il classico, un violento contrasto: dal presente non si può guardare al passato e alla tradizione se non con la consapevolezza disillusa di un fallimento degli ideali storici e letterari. L'innesto rappresenta quindi un'unione necessaria che richiede consumata abilità tecnica e intenzioni decise, nel tentativo di congiungere a forza due elementi simili, ma geneticamente diversi.

Chodasevič vanta l'innesto del sovietico sul classico, dove il sovietico è segnato dalla rottura con la tradizione e rappresenta il concreto presente della cultura russa a lui contemporanea, dunque un esperimento forzato, dove la poesia ha scelto il tono anti-lirico della prosa, come in molta poesia novecentesca. E il verso, "cacciato nella prosa", per adattamento costretto tra elementi diversi, di per sé inconciliabili, produce una slogatura della strofa, del linguaggio. Anche Mario Praz, parlando del rapporto fra Eliot e Donne, usa il termine 'slogamento', con riferito allo scarto che il poeta contemporaneo produce, adattando il linguaggio dei poeti metafisici a quello moderno:

Eliot parlando dei poeti metafisici ne *Il bosco sacro* dice "La nostra civiltà ha aspetti assai vari e complessi, e codesta varietà e complessità, giocando su una sensibilità raffinata, debbon produrre risultati vari e complessi. Il poeta deve divenire sempre più comprensivo, più allusivo, più indiretto, per poter forzare, slogare, se è necessario, il linguaggio al significato che cerca". Su questa strada si mise la poesia inglese tra le due guerre, ma lo slogamento del linguaggio praticato da questi poeti non è mai lontanamente giunto ai limiti a cui l'ha portato James Joyce.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> M. Praz, *James Joyce. Thomas Stearns Eliot. Due maestri dei moderni*, cit. p. X.

IN MORTE DI T.S.ELIOT

È morto a gennaio, all'inizio dell'anno.  
Sotto il lampione stava il gelo all'ingresso.  
La natura non ce l'ha fatta a mostrargli  
il corpo di ballo delle sue bellezze.  
Per la neve le finestre rimpiccioliscono.  
Agli incroci le pozzanghere sono gelate.  
Sotto il lampione stava l'araldo del gelo.  
E ha serrato la porta con la catena degli anni.

L'eredità dei giorni non accuserà di bancarotta  
la famiglia delle Muse. In tutta la sua orfanità  
la poesia è fondata sulla somiglianza  
dei giorni che corrono via lontano tutti uguali.  
Versata nella pupilla e disciolta nella linfa,  
è parente soltanto della ninfa eolica,  
come l'amico Narciso. Ma nella rima dei calendari  
ad altri è certamente più evidente.

Senza smorfie né cattive intenzioni,  
di tutti i doni del Gran Catalogo  
la morte non sceglie il bello stile,  
ma invariabilmente il cantore stesso.  
Non le servono campi o boschetti,  
né il mare in tutto il suo rilucente splendore;  
generosa, lei che si permette  
cumuli di cuori in poco spazio.

Nei terreni abbandonati ardono gli abeti,  
e si spazzano le schegge oltre la soglia,  
e si sistemano gli angeli sui mobiletti.  
Cattolico, è vissuto fino a Natale.  
Come il mare nell'ora rumorosa della risacca,  
spruzzando oltre il frangiflutti, all'indietro  
risucchia le sue onde, in fretta  
lui ha lasciato la sua gloria.

Non più Dio, ma soltanto il Tempo, il Tempo  
lo chiama. E la giovane stirpe  
delle grandi onde il fardello del suo moto  
sull'orlo della frangia fiorente  
eleva leggero e, congedandosi, si rompe  
sul bordo della terra. In abbondanza di forze ride.  
E in gennaio il suo golfo s'inoltra  
nella terraferma dei giorni, dove noi rimaniamo.

2

Maghi, che leggete i volti, dove siete?  
Venite! E sostenete l'aureola.  
Due figure afflitte guardano in basso.  
Cantano. Così simili le loro melodie.  
Due vergini – e non si può dire vergini.  
Non è la passione, ma il dolore a definire il genere.  
Una con il profilo di Adamo,  
ma l'acconciatura è di Eva.

Chine le teste stanche,  
l'America, dove è nato,  
e l'Inghilterra dove è morto, tristi,  
stanno ai lati della sua tomba.  
E velieri di nuvole navigano per il cielo.

Ma ogni tomba è il confine della terra.

3

Apollo togliti la corona,  
deponila ai piedi  
di Eliot quale limite  
per l'immortalità nel mondo dei corpi.

Rumore di passi e suono di lira,  
ricorderà il bosco tutt'intorno.  
Solo ciò che resta vivo  
servirà alla memoria.

Ricorderanno il bosco e la valle.  
Ricorderà lo stesso Eolo.  
Ricorderà ogni erba,  
come voleva Orazio Flacco.

Thomas Stearns non temere le capre.  
È innocua la fienagione.  
Se non il granito, il soffione  
conserverà la memoria.

Così l'amore se ne va,  
per sempre, nella notte d'altri,  
spezzando il grido, le parole,  
invisibile eppure vivo.

Te ne sei andato da altri, ma noi  
chiamiamo regno delle tenebre  
la terra che ci è nascosta.  
È la gelosia che parla.

Ricorderanno il bosco e il prato.  
Tutto intorno ricorderà.  
Così il corpo – vuoto non è il mondo! –  
ricorda le carezze di mani e labbra.

12 gennaio 1965 (trad. it. di A. Omodei Zorini)

