

LA CITTÀ DELLE MUSE:
IOSIF BRODSKIJ E GIORGIO DE CHIRICO

Caterina Graziadei

Les statues endormies qui rêvent toutes blanches
Dont la soif de mourir jamais ne s'étanche (Apollinaire).

Il lungo cammino di un portico greco che arriva alla latitudine della tundra è una traduzione (Brodskij).

Prende avvio questo discorso – che sembra congiungere punti storicamente distanti – con il viatico propiziatorio di Ernst Robert Curtius. Sono le parole con cui apre il saggio dedicato a Thomas S. Eliot, fra i poeti anglosassoni quello che insieme a W. H. Auden più ha segnato l'opera di Iosif Brodskij: “La critica rimane pur sempre un atto di audacia; la valutazione non si può fondare su prove; la base c'è, ma solo come intuizione (...) Certo, l'intuizione si lascia, dopo, motivare, ma la motivazione è convincente solo per chi sente allo stesso modo. L'atto fondamentale della critica è contatto irrazionale: la vera critica non vuole mai dimostrare, ma solo indicare. Il suo sfondo metafisico è la convinzione che il mondo intellettuale sia ordinato per sistemi di affinità”.¹

E possono ancora valere per Brodskij le parole che Montale ha scritto su Kavafis, poeta così prossimo a Iosif Aleksandrovi:² “Sup-

¹ E. R. Curtius, *Thomas S. Eliot*, in *Studi di letteratura europea*, Bologna, Il Mulino, 1963, p. 364.

² All'amato Konstantinos Kavafis dedica Brodskij lo scritto *Pendulum's Song*, ora in *Il canto del pendolo* (trad. ital. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1987, pp. 277-292) e molto ne parla in varie interviste, tra le quali *Muza v izgnanii*, ora in I. Brodskij. *Bol'aja kniga interv'ju*, Moskva, Zacharov, 2000, pp. 24-26. Per la relazione tra i due poeti e per la centralità del *tema greco* nella poetica di Brodskij cf. I. Kovaleva, “Greki u Brodskogo: ot Simonida do Kavafisa”, in *Iosif Brodskij i mir*, SPb., Zvezda, 2000, pp. 139-150; T. V. Civ'jan, *Brodskij i Kavafis*, “Russian Literature” XLVII (2002).

pongo che la sua condizione fosse quella dell'artista che prende il suo bene dove lo trova e se ne infischia dell'esattezza storica".³

Una necessaria premessa per chi si accinga ad accostare i nomi e l'opera di due artisti distanti nel tempo storico: Giorgio de Chirico, il longevo italo-greco che apre il Novecento e Iosif Brodskij, l'ebreo russo originario di Leningrado-*Piter* che muore precocemente e chiude così un secolo di poesia russa. Nel molto che li accomuna spicca soprattutto il loro *meccanismo del pensiero*, per calcare una definizione di Giorgio de Chirico. Entrambi muovono da una precisa coscienza del compito che loro assegna il connaturato talento, da entrambi riconosciuto precocemente.

Giorgio de Chirico accompagna la propria ricerca pittorica alla riflessione teorica sull'arte, sul come fare arte nel Novecento, sul rapporto con la tradizione, per lui duplice – mitteleuropea e greco-ellenica. Egli ha la consapevolezza di essere, insieme al fratello Alberto Savinio, il fondatore di un modo nuovo, totalmente innovativo, di concepire e fare arte. I "Dioscuri" inventano l'arte metafisica.⁴

Scorrono i primi anni Dieci del Novecento, sullo sfondo di Monaco prima e poi di Parigi, la Parigi di Apollinaire, Max Jacob e Picasso, Picabia, ma anche di Djačilev e Bakst, del mercante d'arte Paul Guillaume. In seguito si aggiungerà il gruppo dei surrealisti, capeggiati da Bréton, che animerà molte artate polemiche attorno a primogenitura e genio.⁵ Mi attento ad una sintesi di questo raffronto per forti ellissi, appuntandomi su pochi polari vettori-guida, trascogliendo due modi di *poetare*, ove più evidenti appaiano i tratti comuni. Ovvero l'utilizzo di brani-simbolo del paesaggio urbano a costruire una nuova figura dell'intero e la particolare funzione dell'autoritratto dislocato. Un procedere per sineddoche compositiva, dove la parte non solo sta per l'insieme, ma instaura una nuova relazione tra le singole componenti, una sintassi affatto originale, la scansione dello "alfabeto metafisico" di cui scrive Giorgio de Chirico.⁶

³ E. Montale, *Un poeta greco*, in *Fuori di casa*, Napoli, Ricciardi, 1968, p. 310.

⁴ Cf. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, pp. 57-58, 83-88; P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Milano, Leonardo arte, 1997, pp. 197, 221.

⁵ Sulla polemica attorno ai titoli dei quadri di de Chirico e al complesso rapporto che legò Savinio e de Chirico al gruppo dei surrealisti cf. A. Savinio, *Tutta la vita, Prefazione*, Milano 1945; P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, cit., pp. 256-257.

⁶ G. de Chirico, *Estetica metafisica*, in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 87: "Ma noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo di una strada, o ancora in una stanza,

Brodskij esordisce in quella generazione che, al contrario della manifesta chiassosità delle avanguardie novecentesche, agisce sotterranea, non può fare del cimento artistico un'arena pubblica, piuttosto conosce la pratica del *samizdat*,⁷ rischia e sconta processi, galera, lavori forzati,⁸ con la consapevolezza dichiarata che “gli atteggiamenti antieroiici erano quasi un'idea fissa della nostra generazione”.⁹ E questa posizione Brodskij mantiene per sempre, smorzando i toni, sgonfiando l'enfasi con l'aculeo dell'ironia e dell'autoironia costanti. Attitudini questa condivisa con Giorgio de Chirico quanto con Alberto Savinio.

Solo l'ironia ci unisce a quello che per noi vivamente non è più (...) Diversamente da come credono gli ingenui, l'ironia non è ironica. L'ironia è seria. Profondamente seria. E pia.¹⁰

Se i “Dioscuri” aprono il secolo coscienti del portato innovatore della propria opera, Brodskij lo chiude consapevole di essere un poeta russo di fine-secolo, con una enorme responsabilità innanzi a sé, o meglio – per stare alle sue inversioni – alle spalle. Egli si sente chiamato a rispondere di una intera tradizione e non solo della propria, compito che esprime servendosi dell'immagine della scala, forse di ascendenza biblica:

Il poeta comincia là dove il suo predecessore ha finito. È come una scala: solo cominci non dal primo gradino, ma dall'ultimo. E il successivo te lo devi costruire da solo.¹¹

sulla superficie di un tavolo, tra i fianchi di una scatola”. Per l'uso della sineddoche e della metonimia in Brodskij cf. V. Polukhina, *Similarity in Disparity*, in *Brodsky's Poetics & Aesthetics*, London, The Macmillan Press Ltd., 1990, pp. 150-173, e *Poetiskij avtoportret Brodskogo*, in *Iosif Brodskij: tvorestvo, linost', sud'ba*, SPb., Zvezda, 1998, p. 147.

⁷ Cf. V. Polukhina, *A new pre-Gutenberg epoch*, in *Iosif Brodsky. A poet for our time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 11-14.

⁸ Ivi, pp. 20-30. Il resoconto del processo subito da Brodskij per “parassitismo”, dattiloscritto dalla scrittrice Frida Vigdorova, è stampato in “Vozdunye puti” 1965, 4, pp. 279-303.

⁹ I. Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, in *Fuga da Bisanzio* (trad. it. di G. Forti), Milano, Adelphi, 1986, p. 116.

¹⁰ A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra 1943-1952*, Milano, Bompiani, 1989, p. 765.

¹¹ I. Brodskij, *Mramor*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, SPb., Pukinskij fond, KPO, 1992, t. IV, p. 273. Trad. it. di F. Malcovati, Milano, Adelphi, 1995, p. 54.

Una circostanza ancora, di carattere biografico, presto trasformata da entrambi in ricco fondaco d'immagini, accomuna i due artisti: l'esilio, se vogliamo dire esilio la lontananza di de Chirico dalla nativa Grecia. E l'attitudine mitopoietica verso il luogo di origine, misto di tepore e di timori d'infanzia, con la precoce *visione* estetica di un classico disorientato, lo "scorticato d'Europa",¹² sarà all'origine del complesso sistema di interni rinvii e acrostici semantici, una segnaltica fortemente *oggettuale* e *architettonica*, che ci permette di riconoscerli alla prima inconfondibile lettura.¹³

Devo dire che da quelle facciate e da quei porticati – classici, moderni, eclettici, con le loro colonne e lesene e teste di gesso raffiguranti mitici animali o personaggi, – dalle loro decorazioni e cariatidi messe a sorreggere i balconi, dai torsi appostati dentro le nicchie degli atrii, ho imparato più cose sulla storia del nostro mondo che da qualsiasi libro letto in seguito. La Grecia, Roma, l'Egitto – era tutto lì...¹⁴

Come un'eco alle parole di Giorgio de Chirico:

Nelle costruzioni delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passaggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie etc. stanno le prime fondamenta di una grande estetica metafisica.¹⁵

Pochi anni dopo, nella polemica accesa fra la prima generazione di emigrati russi, nella Parigi degli anni '20, sarà Vladislav Chodaseviad affermare che "gli autori hanno portato con sé dalla Russia il cerchio compiuto delle immagini e delle idee".¹⁶

¹² "In mancanza di qualità sue proprie, la Grecia d'oggi è il modello in piccolo, la caricatura, lo 'scorticato d'Europa'" (A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino, Einaudi, 1973, p. 24).

¹³ Nella prosa *In una stanza e mezzo*, con una autostilizzazione retrospettiva, così simile a quella operata dagli anni '30 in poi da Giorgio de Chirico, Brodskij attribuisce già all'infanzia piomboburghese la formazione di un gusto *estetico* (cui non è certo estraneo l'imperialismo infantile' nelle memorie dell'amato Mandel'tam): "Un bambino è sempre, prima di tutto un esteta: reagisce alle apparenze, alle superfici, alle linee, alle forme" (I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, cit., p. 206).

¹⁴ I. Brodskij, *Meno di uno*, in *Fuga da Bisanzio*, cit., p.15.

¹⁵ G. de Chirico, *La metafisica*, in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 87. "Ai ricordi d'infanzia, ai frequenti traslochi e alla visione solitaria dei mobili trasferiti dall'interno delle camere all'esterno dei marciapiedi, quasi a contatto con la natura, è collegato il tema dei mobili nella valle, che de Chirico svilupperà in dipinti degli anni '20 e in uno scritto del 1927 per il "Bulletin de l'Effort Moderne" (P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 25).

¹⁶ V. Chodasevi, *Literatura v izgnanii*, in *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New York, Izd. imeni echova, 1954, p. 263.

Così Brodskij parlerà sempre – variandone l'immagine infinite volte, trasfigurata o identificata con Venezia¹⁷ oppure con Roma – di Pietroburgo, “la più bella città sulla faccia della Terra”.¹⁸ Luogo di rêverie mitica, Giano bifronte, che mostra ora il suo volto di luce, originando le fastose e folgoranti metafore della prosa, ora il suo volto tenebroso, *tëmnyj lik* della pietrificazione,¹⁹ dell'assenza, del vuoto nulla di molta lirica;²⁰ fino a coincidere, già prima dell'emigrazione, con la Roma Imperiale che rovina, quando, in piena epoca sovietica, potrà dire all'amico “sei morto di gelo sulla soglia / della terza Roma”.²¹

Figurazione poi svolta ampiamente nella pièce *Marmi* del 1984, che aveva avuto una prima versione nel 1970 con il poema *Post aetatem nostram*, nel canto VII, *La torre*, dove una prigioniera era collocata al centro dell'altissima torre la cui guglia in ferro “si perdeva chissà dove tra le nuvole”.²²

Difficile sottrarsi all'idea che l'accostamento anomalo proposto da

¹⁷ Poesie come *San Pietro o Laguna*: “Città che affondi, dove / la ragione più salda si tramuta / d'un tratto in occhio umido, dove il fratello / delle sfingi del Nord, leone alato e colto (...) Colonne, intagli, cuspidi, / profili di archi, ponti, palazzi”, trad. it. di G. Buttafava, in *Fermata nel deserto*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 133-135.

¹⁸ I. Brodskij, *Meno di uno*, cit., p. 42.

¹⁹ “...io impietrisco, incontrando lo sguardo / di una Leika o l'occhio della Gorgone” - *Pis'mo Generalu Z.* (1968), in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 88. Figura di irrigidimento e morte più volte variata e ricorrente nella poesia di Brodskij, la testa di Medusa è anche riferimento autobiografico, essa infatti decora il lampione sul ponte vicino alla casa di Brodskij in Via Pestel': “L'adolescente in giacca gialla, poggiato alla ringhiera, o meglio alle fauci urlanti / di Madame Gorgone, contempla lo sporco / della carreggiata...” (*eltaja kurtka*, 1970, ivi, p. 229). Quel volto terrifico, alla distanza, nel quinto anno dall'esilio del 1972, ritorna con senso mutato: “su un ponte il volto in ghisa della Gorgone // sembrava in quei luoghi il più onorevole sembrante” (*Pjataja godovina*, 4 giugno 1977, ivi, p. 422).

²⁰ Luoghi di una città disseccata, come in *Fontana*: “Fauci di leone / senza zampillo, senza ruggito./ Fioriscono giacinti. Non fischio./ non grido, nessuna voce. È immobile il fogliame”. Trad. it. di G. Buttafava, in *Fermata nel deserto*, cit., p. 62.

²¹ I. Brodskij, *Na smert' druga* (1973), in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 332 (Trad. it di G. Buttafava, *Per la morte di un amico*, in *Fermata nel deserto*, cit., p. 127). Per l'identificazione Roma-Pietroburgo, cf. V. N. Toporov, *Italija v Peterburge*, in *Italija i slavjanskij mir. Sovetsko-ital'janskij simpozium in honorem Professore Ettore Lo Gatto*, Moskva, Institut slavjanovedenija i balkanistiki, 1990, pp. 49-81; A. M. Ranin, *Rimskij tekst Iosifa Brodskogo i ruskaja istoriosofskaja tradicija*, ivi, pp. 106-108.

²² I. Brodskij, *Post aetatem nostram*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 249.

Brodskij in *Marmi* – all'esterno una liscia, altissima torre d'acciaio (un chilometro in verticale) e all'interno un sovraffollamento di "busti di marmo", raffiguranti soprattutto poeti latini del periodo classico, – non abbia conosciuto almeno la suggestione dei noti quadri metafisici dipinti da de Chirico tra il 1912 e il 1917 (fig. 1, 2, 3, 4). Anzi, quasi ingaggiando un'ulteriore partita con il pittore e l'arte della citazione – l'altra si gioca fra il barbaro Publio e lo stoico-*raisonneur* Tullio – Brodskij moltiplica l'artificio utilizzato da de Chirico in quadri come *La nostalgie du poète* (1914, fig. 5), *Le chant d'amour* (giugno-luglio 1914, fig. 6), con la presenza iterata del calco in gesso, la testa dell'Apollo Belvedere in quest'ultimo caso, o ancora *Malinconia ermetica* (dicembre 1918-gennaio 1919, ribattezzata *Mercurius docet*, fig. 7), dove enigmatico si affaccia il calco dall'Hermes di Prassitele.

Nel serrato dialogo alla maniera platonica, Brodskij accalca un numero crescente, esponenziale, di poeti e scrittori, ottenendo più di un risultato immediato: la demitizzazione della statua *in honorem*, l'annullamento del tempo sul piano diacronico, a favore di una sincronia sarcastica e inquietante, la condensazione semantica di una propria cifra. Convocando in patria persino gli esuli (penso a Ovidio), in compagnia degli amati poeti, i busti dei 'classici', dalla città di Roma egli inscena una catabasi degradata nel ventre oscuro del Potere, la pattumiera centralizzata, una irriverente allusione all'ottusità e allo sprezzo delle gerarchie di Stato nei confronti dell'arte.

Mentre all'esterno, ma ne sentiamo l'anima maligna e il potere coercitivo anche all'interno, domina incumbente la torre solitaria, simbolo minaccioso e indecifrabile come *La grande tour*, dipinta da De Chirico nella primavera del 1913, dove la torre "derivata dalla combinazione del Tempio di Vesta e del Mausoleo di Cecilia Metella... si staglia enorme e solitaria contro un cielo cupo e vuoto e sembra quasi riempirlo tutto. Un recinto rettangolare chiuso in primo piano, claustrofobico come un cortile di prigione, nasconde l'orizzonte e impedisce di vedere dove la torre posi".²³

Se però nel ciclo in versi di *Post aetatem nostram* l'immagine della torre preesiste alla forma teatrale – il dialogo sillogistico tra i due prigionieri – non si trova invece cenno ai busti in marmo, che immagi-

²³ P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, cit., pp. 170-176. Anche nel testo teatrale di Brodskij l'interno della enigmatica Torre assume carattere di prigione, "mancanza di spazio compensata da un eccesso di tempo", dove il barbaro Publio e il deuteragonista Tullio si affrontano in un dialogo di stampo platonico, in una indeterminata era futura, di certo collocata *post aetatem nostram* (I. Brodskij, *Marmi*, cit. p. 22).

niamo suggeriti a Brodskij dalle numerose effigi, quasi figuranti, che punteggiano il Pincio, nella Villa Borghese a Roma, luogo che muove più di una sua lirica. Resta comunque la forte suggestione, l'accostamento segnaletico all'opera dechirichiana e, soprattutto, quel che più vale in questo raffronto, l'operazione mentale che organizza l'opera dei due artisti.

Nella poesia di Brodskij, fino all'esilio coatto del 1972 e negli anni immediatamente successivi, Pietroburgo, salvo poche eccezioni, figura come lo sfondo obbligato, il *décor* imprescindibile della sua meditazione, migrando di continuo dalla poesia alla prosa.²⁴ Una città più spettrale che maestosa, con una luce fissa e cruda che allunga le ombre o evidenzia gli oggetti in modo abnorme, frugando nel senso della loro stessa materia. "E la sua luce. Una luce nordica, pallida e diffusa, una luce in cui memoria e occhio operano con insolita acutezza".²⁵ Una costante assenza di suono, la sospensione del tempo e del moto, il cosalizzarsi dell'uomo – l'emblematica *Nature morte* del 1971 – rinviano alla suggestione dell'onirismo diurno che abita le Piazze d'Italia nella pittura di de Chirico, tra il 1913 e il 1917.²⁶ La sospensione del tempo, che trova ne *L'énigme de l'heure* (1910-11, fig. 8) una precisa aderenza plastica, persiste nell'opera di Brodskij come una invariante assoluta. Ne parlano i suoi versi, lo ribadisce la prosa, ne discetta Tullio in *Marmi*.²⁷

Dal sogno del futuro Cavaliere di bronzo prese forma "un porto, e non solo nel senso letterale; anche in senso metafisico. Non c'è altro luogo in Russia, dove i pensieri si stacchino così facilmente e così volentieri dalla realtà: proprio con l'avvento di San Pietroburgo cominciò ad esistere una letteratura russa".²⁸

²⁴ Cf. V. Polukhina, *The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by others means*, "Russian Literature" XLI (1997), pp. 223-240.

²⁵ I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 65.

²⁶ Sul vuoto "metafisico" che accomuna la pittura di Giorgio de Chirico e la scrittura di Danijl Charms cf. L. V. Zlydneva, "*Pustoe mesto*" u *Dz. de Kiriko i D. Charmsa*, in *Italija i slavjanskij mir*, cit., pp. 97-101.

²⁷ I. Brodskij, *Mramor*, cit., pp. 279-280, 295-296. Trad. it. *Marmi*, pp. 63-64, 89-90. "Perché l'assenza dello spazio è la presenza del Tempo [...] Più in là certo c'è solo la tomba. Dove lo spazio finisce e tu stesso diventi Tempo [...] Un classico, Publio diventa un classico, grazie al Tempo [...] Perché il poeta ha sempre a che fare con il Tempo [...] Cos'è infatti la poesia, cos'è il canto, se non un riordinare il Tempo?".

²⁸ Ivi, pp. 51-52. Insistendo: "Ma forse, più che nei suoi canali e fiumi, questa città estremamente 'premeditata', come l'ha definita Dostoevskij, si è rispecchiata nella letteratura russa [...] gli abitanti di Pietroburgo, visti sull'impeccabile sfondo utopico dei porticati classicheggianti, popolano come incubi l'immaginazione degli

Con il nome Leningrado la *città delle Muse*²⁹ compare solo come secca dizione anagrafica o quando ne scrive per un ideale Baedeker, con un omaggio alla poesia di Mandel'tam, dove già Pietroburgo rotava nella storia atemporale del mito, volgendo dalla Petropoli pukiniana alla Pietroburgo d'inizio secolo, sino alla fosca Leningrado della *ěrnaja Marusja*.³⁰ Le figurazioni pietroburghesi, gli 'spezzoni' architettonici che compongono la città, gremiscono le poesie di Brodskij a partire dagli anni '60 con la medesima fissità e insistenza di certi 'segni-simboli' ricorrenti nella pittura di de Chirico. Così la fuga di arcate, uno stilema che si afferma già nei quadri degli anni 1912 e 1914, come *L'énigme d'une journée* (1914, fig. 10) o *Le départ du poète* (1914, fig. 12),³¹ sembra trovare una perfetta eco, quasi una esegesi, nelle parole di Brodskij del 1979:

Nelle epoche successive a quella di Pietro, si cominciarono a costruire non già singoli edifici separati, bensì interi complessi architettonici o, più precisamente, paesaggi architettonici. (...) Simili a grandi organi di chiesa, foreste di colonne si levarono al cielo e si schierarono lungo le maestose facciate, *ad infinitum*, in un chilometrico trionfo euclideo.³²

Quando Pietroburgo e il suo Impero saranno separati per sempre dalla vita di Brodskij ed egli vivrà nell'altro emisfero, calcolato longitudinalmente, l'immagine polimorfa di questo *locus-mithos* tenderà, con un costante moto di rotazione sull'asse del meridiano di Pulkovo, "su cui si trova Leningrado",³³ a sovrapporsi al Nuovo Mondo, mentre

scrittori", in I. Brodskij, *Guida ad una città che ha cambiato nome*, cit., pp. 53, 55.

²⁹ È questo il titolo di un prezioso libretto che Erich Gollerbach pubblicò nel 1930, corredato di *silhouettes* autografe, dedicato ai poeti e artisti che hanno cantato la città di Pietro e soprattutto il magnifico parco di Carskoe Selo. Appunto le sue Muse. Ad esse, trasfigurazione dei Lari protettori della città, si accosta il quadro degli anni ferraresi *Le muse inquietanti* (fig. 13), che sembrano raccogliere e fissare per sempre l'esperienza metafisica della città in de Chirico.

³⁰ Cf. O. Mandel'tam, *Leningrad*, in *Sobranie soinenij v trěch tomach*, München, Inter-Languages Literary Associates, 1967, t. I, p. 158.

³¹ Ricordo inoltre: *Les plaisirs du poète* (1912), *La lassitude de l'infini* (1912), *La Gare Montparnasse* (1914), *Le voyage émouvant* (1913).

³² I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 52.

³³ I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, cit., p. 134: "Il mio desiderio di andare a Istanbul non è mai stato un desiderio autentico ...in parte il desiderio prese forma in seguito a una promessa che feci a me stesso nel 1972, al momento di dire addio alla mia città, Leningrado – la promessa di circumnavigare il mondo abitato seguendo la latitudine e seguendo la longitudine (ossia il meridiano di Pulkovo) su cui si trova Leningrado".

la nordica Petropoli coinciderà con Roma Eterna, poiché Pietroburgo è “vissuta sotto il segno stesso sotto il quale fu concepita: il segno del classicismo”.³⁴

Nella città irrealistica l'architettura è più vera dei suoi abitanti, in un processo osmotico essi cedono vitalità alla cosa inanimata, nella tradizione letteraria pietroburghese, mentre tendono a pietrificarsi, annullarsi, riflesso e illusione di sé. “La geometria delle prospettive architettoniche di questa città è l'ideale per cancellare le cose per sempre”.³⁵

Effetto del capriccio titanico del suo fondatore che ha ideato, quasi un dio pagano, una propria creatura, nata *ex-nihilo*, dal fango delle sue paludi, come in una Genesi profana.³⁶ Poi, in una inversione barocca le ha accostato un gigantesco specchio, l'acqua della Neva, che nel suo scorrere ne accoglie l'immagine multipla e in sequenza, come in una pellicola filmica. “Migliaia di metri quadrati di amalgama di argento liquido” soddisfano lo spropositato narcisismo della città al femminile:

L'inesauribile, esasperante moltiplicarsi di tutte queste lesene, colonnati, portici allude alla natura di questo narcisismo urbano, allude alla possibilità che almeno nel mondo inanimato l'acqua possa essere considerata una forma condensata del tempo.³⁷

Immagini analoghe parleranno di Venezia in *Fondamenta degli Incurabili* del 1989, ricordandoci che il metodo compositivo di Brodskij opera come nelle tele di de Chirico, anzi, prima ancora nella struttura stessa del pensiero.³⁸ “L'occhio non vede mai se stesso, se non in uno specchio. [...] L'occhio – principale strumento dell'estetica – è assolutamente autonomo [...] perché l'occhio non si identifica col corpo, ma con l'oggetto della propria attenzione”.³⁹

³⁴ I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 59.

³⁵ Ivi, p. 50.

³⁶ Ivi, p. 60: “Il tempo prese una dimensione mitica, perché il mito era quello della creazione”. Cf. E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960; N. P. Anciferov, *Byl' i mif Peterburga*, SPb. 1924 e *Dua Peterburga*, SPb. 1922; C. Grazia-dei, *Il gladiatore morente*, Firenze, Cadmo, 2000.

³⁷ I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 53.

³⁸ G. de Chirico, *Casella*, in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 386: “Da lungo tempo ormai mi sono reso perfettamente conto che io penso per immagini o raffigurazioni. Dopo lungo riflettere ho constatato che, in fondo, è l'immagine la principale espressione del pensiero umano, e gli altri fattori, per mezzo dei quali si esprime il pensiero, come, ad esempio, le parole, i gesti e le espressioni, non sono che espressioni secondarie che accompagnano l'immagine”.

³⁹ I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 88-89.

Entrambi, pittore e poeta, intrattengono un rapporto speciale, quasi da amanti, con la sensuosa Venezia. Il pittore, testimonia la seconda moglie Isabella Far, vi si recava ogni anno, prenotando la medesima camera d'albergo, con vista sul Canal Grande, prospiciente l'isola di San Giorgio, tante volte dipinta dal *Pictor optimus*.

Dell'amore altrettanto sensuale che ha legato Brodskij a Venezia ci parlano i suoi versi e la prosa di *Fondamenta degli Incurabili*, dove forte è la sovrainpressione quasi simbiotica con Pietroburgo, qui Palmira, al femminile direi, come femminile è il sostantivo Venezia o la plurima simbologia dell'acqua. Fino al suggello della sua inumazione nell'isola di San Michele.⁴⁰

Città che affondi, dove
la ragione più salda si tramuta
d'un tratto in occhio umido, dove il fratello
delle sfingi del Nord, leone alato e colto,
non grida 'da che parte stai?', chiudendo il libro,
felice d'annegare
dentro lo sciabordio degli specchi.⁴¹

Come per Pietroburgo l'architettura di Piazza San Marco suggella il patto tra acqua e pietra: "C'era un deserto assoluto, non un'anima. Le finestre ad arco correivano nel solito ordine ossessionante, come onde idealizzate".⁴²

Ossessione del marmo, della statua, dell'architettura neoclassica trasposta in una latitudine incongrua, dove "il viandante intirizzito... prova una specie di pietà per quelle colonne nude, con i loro capelli tagliati alla dorica, catturate e quasi cacciate a forza in questo freddo inesorabile".⁴³

Cresce il mito cupo, *le visage sombre* di Pietroburgo, moderna Gorgone essa pietrifica prima e annulla poi, come in Gogol' e in Dostoevskij, dove Popriin o Goljadkin sono ridotti a un nulla, uno zero, uno spazio vuoto. E proprio da Gogol', dai suoi arcimbaldeschi ritratti con colonne prende corpo letterario l'uomo-oggetto, composto ibridato.⁴⁴

⁴⁰ Cf. L. Losev, *Real'nost' zazerkal'naja: Venecija Iosifa Brodskogo*, "Inostrannaja literatura" 1996, n. 5, pp. 225-237.

⁴¹ I. Brodskij, *Laguna VII*, in *Soinenija*, cit., t. II, p. 318 (trad. di G. Buttafava, in *Fermata nel deserto*, cit., p. 133).

⁴² I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, cit., p. 106.

⁴³ I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 66.

⁴⁴ Cf. A. d'Amelia, *Natura morta con colonne*, "Europa Orientalis" 1993, 153-173.

Brodskij opera una costante scomposizione di sé, visto dal di fuori, il corpo come un oggetto staccato, fino alla completa metamorfosi in cosa.⁴⁵ Esempio la poesia *Nature morte*, una moderna forma di *Pietà*⁴⁶ o di *Passio*, scandita in dieci parti di tre quartine ciascuna, che si chiude inaspettatamente su una *Crocifissione*, dove il Figlio parla con la Madre:

Cristo dice alla Madre:
 – Che io sia morto o vivo,
 non ha importanza, donna.
 Figlio o Dio, sono tuo.⁴⁷

Sarà lo stesso Brodskij a fornire una chiave interpretativa di quest'ultima parte, dove forte è la suggestione per un autoritratto trasfigurato, quando dichiara di considerare la *Crocifissione* come una *natura-morta sui generis*.⁴⁸

In generale, si può dire che Cristo sia una natura morta. *Still life*... In questa poesia ci sono uomini e oggetti. Sono arrivato alla conclusione che gli uomini mi hanno disgustato – mi scuso – e che preferisco gli oggetti. Nella poesia è espresso meglio, ma Cristo me lo raffiguro contemporaneamente come oggetto e come uomo.⁴⁹

Di fronte a questa meditazione di fine secolo su un duplice tema pittorico, la *natura morta* e la *Crocifissione*, qui percepita come imprevedibile autoritratto, evochiamo il ‘mistero laico’ di cui parlava Jean Cocteau per de Chirico:

Non bisogna confondere un martire che regge la propria testa con un manichino che si muove per la sola volontà del pittore. De Chirico è, in definitiva, un pittore religioso, un pittore religioso privo di fede. Il pittore del mistero laico.⁵⁰

La migrazione di immagini-metafore dalla poesia alla prosa e viceversa, utilizzate come materiale compositivo, soprattutto quelle originate dal mito architettonico di Pietroburgo, convincono della prossi-

⁴⁵ Cf. L. Losev, *echovskij lirizm u Brodskogo*, in *Poetika Brodskogo*, Tenafly, Ermita, 1986, p. 194.

⁴⁶ Cf. E. Etkind, *Poezija kak sistema konfliktov*, in *Materija sticha*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1985, p. 117.

⁴⁷ I. Brodskij, *Natjurmort*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 274 (trad. it. di G. Buttafava, in I. Brodskij, *Fermata nel deserto*, cit., p. 111).

⁴⁸ Per un'analisi dettagliata di questa poesia cf. R. Bobryk, *Natjurmort v Natjurmorte Brodskogo*, “Slavica tergestina” 2002, 10, pp. 269-291.

⁴⁹ I. Brodskij, *Muza v izgnanii*, in *Bol'aja kniga interv'ju*, cit., p. 35.

⁵⁰ J. Cocteau, *Il mistero laico*, Milano, SE, 2000, p. 42.

mità di un analogo sistema di segni, di una affine manovra mentale tra i due artisti.⁵¹ Indico qui, per segnale-modello, uno dei molti casi che ci accostano al sistema di immagini in Brodskij, avendo avuto cura di scegliere quello che più da vicino parla di una influenza possibile o di un meccanismo figurale perfettamente analogo.⁵²

Il passaggio è tratto dal poemetto *Colloquio con un celeste* del 1970, incluso nella raccolta *Fermata nel deserto*. L'ambientazione prescelta, ovviamente Pietroburgo, l'io lirico, quante volte già e ancora, si agguaglia a una torre, o di Pisa o di Babele o di parole:

Nella notte, quiete...
 Dà una zuccata al tavolo, assopendosi,
 uno studente per corrispondenza. E gratta
 un topo nella stufa la colonna
 di vertebre-mattoni.
 Nel sonno è avvolta, dietro la finestra
 incorniciata dal legno, una folla d'alberi,
 come i polmoni nei quadri scolastici.
 Tutto si è allontanato...
 Tempo. Destino. L'idea del destino...
 La memoria di sé è rimasta, solamente,
 una voce sommessa. Niente più.
 E, come scoria fredda,
 come pietrisco, solo grazie a qualche
 fotografia, lettera, specchio, finestra. [...]
 Nella notte, quiete...
 Nidi di corvi, come tane in bronchi.⁵³

⁵¹ Cz. Mi[ł]osz, *Gigantskoe zdanie strannoj architektury*, "Literaturnoe obozrenie", *Pamjati Iosifa Brodskogo*, 1996, 3, pp. 23-28 e ancora, nell'intervista omonima con Valentina Poluchina in *Brodskij glazami sovremennikov*, SPb., Zvezda, 1997, p. 322: "Secondo me l'architettura è la chiave per la poesia di Brodskij. Ritorna continuamente a Pietroburgo. Lo sottolinea lui stesso nella sua prosa".

⁵² Ci sono molti elementi, indizi che fanno pensare ad una conoscenza dell'opera di de Chirico da parte di Brodskij già all'epoca dell'esordio letterario, negli anni '60. Una conferma verrà dallo studio del suo archivio e da altre testimonianze specifiche. Mi piace qui ricordare i fascicoli dei "Maestri del colore" dei Fratelli Fabbri editori, che circolavano in quegli anni in Russia, soprattutto tra Mosca e Leningrado, come preziosa merce di scambio per una generazione affamata di cultura, così come Brodskij ricorda la propria nella prosa memorialistica *Una stanza e mezzo*. Il fascicolo dedicato a Giorgio de Chirico porta il n. 194 della serie e venne stampato nel 1966.

⁵³ I. Brodskij, *Razgovor s neboitelem*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 209 (trad. it. di G. Buttafava in *Fermata nel deserto*, cit. p. 71).

Quando poi, nel 1979, a distanza di dieci anni – è sorprendente la cadenza interna con cui si dispongono le opere di Brodskij, diresti quasi con un preciso, riconoscibile almeno, ritmo temporale – scriverà la prosa *Guida ad una città che ha cambiato nome*, la similitudine tornerà identica, distesa nella orizzontalità della prosa:⁵⁴ “...nei parchi e nei giardini pubblici gli alberi sembrano diagrammi scolastici di anatomia umana, raffiguranti polmoni con caverne nere di nidi di corvi”, qui accorpata nelle due parti che la compongono figuramente. Nei versi, invece, erano separate per dare spazio, con tecnica pittorica e filmica insieme, ad una sequenza di ‘interno’ con elencazione di oggetti, costruendo nella poesia-quadro metafisico una doppia prospettiva, ovvero sguardo che muove insieme dall’esterno e dall’interno, fissa e seleziona gli oggetti-simbolo, cui siamo avvezzi almeno dal barocco e che de Chirico ha riproposto con moderne implicazioni. L’esaltazione della tavola anatomica, sovrapposta o giustapposta a un *intérieur* suscita dunque più di un’eco dal quadro *Les jeux du savant* ovvero *Natura morta anatomica* del maggio 1917 (fig. 9), che di nuovo si offre come analogo funzionamento dell’occhio.

Gli antichissimi cretesi stampavano un occhio enorme in mezzo gli profili stecchiti che si rincorrevano a torno i vasi, gli utensili domestici, le pareti delle abitazioni. Anche il feto d’un uomo, d’un pesce, d’un pollo, d’un serpente, allo stadio primo, è tutt’un occhio.

*Bisogna scoprire l’occhio in ogni cosa.*⁵⁵

E per Brodskij è appunto Pietroburgo a fornire quasi il naturale sviluppo di quella tecnica dello straniamento o ‘spaesamento’ proprio alla pittura di De Chirico, poiché

l’avvento di San-Pietroburgo era paragonabile alla scoperta del Nuovo Mondo: offriva agli uomini pensanti un’occasione per guardare a se stessi

⁵⁴ I. Brodskij, *Un poeta e la prosa*, in *Il canto del pendolo* (trad. it. di G. Forti), Milano, Adelphi, 1987, pp. 179-180, 188. Sulla differenza formale tra poesia e prosa, a proposito della prosa di Marina Cvetaeva scrive del “trasferimento di una metodologia poetica in un testo prosastico, una metamorfosi per cui la poesia diventa prosa... Cioè il lettore si trova costantemente a seguire non già uno sviluppo lineare (analitico), bensì un processo di crescita o concrescita del pensiero (sintesi), paragonabile a quello che dà luogo alla formazione dei cristalli... Una poesia è costruita sul principio della frase complessa; la prosa consiste di *enjambements* grammaticali: ecco come sfugge alla tautologia”. Sul rapporto poesia e prosa in Brodskij cf. V. Polukhina, *The prose of Joseph Brodsky: A continuation of poetry by others means*, cit.

⁵⁵ G. de Chirico, “Valori plastici”, 1918-1922. *Zeusi l’esploratore*, in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 81.

e a tutta la nazione come dall'esterno.⁵⁶

Quando avete trovato un segno, dichiara Ebdòmero ai suoi discepoli, voltatelo e rivoltatelo da tutti i lati, guardatelo di faccia e di profilo, di tre quarti e di scorcio; fatelo sparire e osservate quale forma piglia al suo posto il ricordo del suo aspetto...⁵⁷

Una filosofia dell'immagine, un particolare funzionamento della memoria plastica di de Chirico che così commenta Baldacci:

È determinante il dominio del suo metodo creativo, che gli consente di archiviare nella memoria visiva, in forma di sintetici appunti, le traduzioni plastiche, finite o ancora in fieri, di certe sue sensazioni, o anche semplici dettagli di esse (un arco, un pilastro, un angolo di edificio), per poi estrarli a distanza di tempo e, attraverso un gioco combinatorio di segni e di vocaboli plastici, costruire i suoi quadri.

Caratteristico di questo metodo è il ricomparire degli stessi elementi, separati o ricombinati con altri, nelle varie serie di dipinti. Una volta messa a punto un'icona – sia essa una tipologia di edificio, un porticato, un certo taglio prospettico, una statua o una figurina umana – de Chirico la sfrutta a fondo nelle sue varie possibilità e spesso la riprende dopo lunghi intervalli.⁵⁸

Dal 1972 la vita e l'opera di Brodskij portano a compimento un destino prescelto: esse si dispongono, si dispiegano come opera postuma, forse uno dei punti di maggior contatto con Giorgio de Chirico.

Luogo di passaggio, ovvero il Rubicone di Brodskij⁵⁹ è fissato dalla poesia *Torso*, tra le prime dell'emigrazione, scritta probabilmente a Roma e, se l'autore ben ricorda, ispirata da un gruppo in bronzo, ornamento di una fontana collocata nel parco di Villa Borghese, a Roma:⁶⁰

Se capiti d'un tratto fra erbe di pietra,
più splendenti nel marmo che nel verde,
e se vedi una ninfa inseguita da un fauno,
felici entrambi più nel bronzo che nel sogno,
posson lasciare il bordone le affrante dita:
sei nell'Impero, amico.⁶¹

⁵⁶ I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, cit., p. 54.

⁵⁷ G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 2003, p. 50.

⁵⁸ P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 102.

⁵⁹ Cf. *Podsvenik* (1968): "Passando il Rubicone, / s'è indurito dal ricciolo ai genitali" (*Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 90).

⁶⁰ I. Brodskij, *Kommentarii*, in *Pereseënnaja mestnost'*, Moskva, Nezavisimaja gazeta, 1995, p. 175.

⁶¹ I. Brodskij, *Tors*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 310 (trad. it. di G. Buttafava, in *Poesie*, Milano, Adelphi, 1986, p. 41).

Qui convergono, si condensano i temi del passato pietroburghese, liberi dalla ganga dei *realia* per farsi emblemi, sfragisti di una speculazione arditamente metafisica. Esattamente nell'accezione con cui Eliot interpreta la poesia degli elisabettiani e de Chirico segnala la carica, il fantasma interno agli oggetti.⁶² Ovvero quella "metafisica dell'inanimato", che costituisce "l'obiettivo di ogni conoscenza", di cui scrive Brodskij nel saggio sulla poesia di Thomas Hardy.⁶³ Vale da emblema la poesia del 1987 *Dedicata alla sedia*, dove la cosa inanimata signoreggia in lotta con lo spazio per una definizione di sé, poiché "la materia finisce, non la cosa".⁶⁴

La preminenza delle cose nell'universo lirico di Brodskij indica una scelta etica e allo stesso tempo una dichiarazione di *ars poetica*. Egli riconosce agli oggetti, alla cosa (*ve'*) una innocenza e una verità metafisiche, appunto, e le predilige alla estraneità "disgustosa" dell'apparenza fisiognomica, "inalterabile" degli umani.

Più gradevoli sono gli oggetti: in essi
non c'è male né bene esternamente.
E a penetrare in loro, neanche dentro.⁶⁵

Sappiamo che dietro le riflessioni del poeta stanno le avide letture della sua generazione, "l'unica generazione che avesse trovato se stessa, l'unica per la quale Giotto e Mandel'tam fossero più essenziali del destino privato di ciascuno".⁶⁶ Wittgenstein, Nietzsche, Schopenhauer, Skovorodà, estov, per citare alcuni tra i filosofi, offrono materia di poesia non meno degli amati Donne, Hardy, Frost, Kavafis, Eliot, Auden, per fissare, almeno in nomenclatura, i nomi-focali di una

⁶² Cf. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 123. "Ricordo – scrive Savinio – l'insistenza di mio fratello e mia, al tempo in cui di conserva illustravamo e commentavamo il carattere della 'nostra' poesia metafisica, a parlare dello spettro della cose, ossia della loro sembianza interna [...] E ricordo che l'anatomia interna era un elemento che più spesso ricorreva nella nostra poesia metafisica, come una 'architettura', come una specie di geografia di quella nostra poesia", in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra 1943-1952*, Milano, Bompiani, 1989, p. 650.

⁶³ I. Brodskij, *Corteggiando l'inanimato*, in *Dolore e ragione*, Milano, Adelphi, 1998, p. 204.

⁶⁴ I. Brodskij, *Posvjaetsja stulu*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 147. Per il primato della forma astratta sulla concretezza fenomenica nella poetica di Brodskij cf. Ju.M. Lotman, M. Ju. Lotman, *Medu ve'ju i pustotoj*, in M. Ju. Lotman, *Izbrannye stat'i v 3-ch tt.*, Tallinn, Aleksandra, 1992, t. III, pp. 294-307.

⁶⁵ I. Brodskij, *Natjurmort*, cit., t. II, p. 271 (trad. it. di G. Buttafava, in I. Brodskij, *Fermata nel deserto*, cit., p. 105).

⁶⁶ I. Brodskij, *Meno di uno*, cit. p. 40.

poesia composita, un mosaico colto e irriverente, ‘sovrassaturo’ di quell’arte della citazione e dei rinvii che intrama i testi di Eliot, Mandel’tam, Auden, de Chirico. “La poesia è, prima di tutto, un’arte di riferimenti, allusioni, paralleli linguistici o figurativi”.⁶⁷

Per la formazione in Grecia e a Monaco di de Chirico, Baldacci scrive dello “accumularsi di quella memoria personale che è uno degli elementi costitutivi della poetica metafisica”,⁶⁸ unitamente alla varietà e alla ricchezza delle esperienze culturali che orienteranno il suo particolare meccanismo del pensiero.

Tutti i quadri dipinti dal 1908-1909 fino all’estate del 1914 – accompagnati dagli scritti teorici – sono ricchi di simbologie e densi di pensiero, mettono in forma plastica una vasta concezione del mondo, della vita e dell’arte, formatasi sulla lettura di Nietzsche e di Leopardi, di Schopenhauer e di Eraclito... E già dalla seconda metà del 1914... iniziano le variazioni sul tema, i ritorni, le citazioni di se stesso e quei procedimenti ciclici, fondati su una critica radicale del Tempo, che caratterizzano tutta l’arte di de Chirico.⁶⁹

Valgono per il fratello Giorgio non meno che per Brodskij le parole di Alberto Savinio:

L’arte stessa richiede la ‘fermezza sulla terra’... Un artista serio, degno di questo nome, non sconfina dalla terra, non evade, non esula, ma sulla terra, nelle cose terrestri e a portata di mano, trova mistero e lirismo, stupore e profondità.⁷⁰

La terra è la stessa, deve modificarsi il punto di vista piuttosto, si deve “girare l’angolo del proprio sguardo”, sostiene de Chirico, mentre, cinquant’anni dopo, gli farà eco Brodskij:

In effetti cos’è un autoritratto,
un passo *a latere* dal proprio corpo,
lo sgabello girato a voi di profilo,
la vista da lontano sulla vita già passata...⁷¹

L’autoritratto occupa una posizione rilevata nel panorama della pittura di de Chirico non meno di quella, più obliqua e cifrata, per assemblaggi apparentemente incongrui, che tiene nella poetica di Brodskij. Della frammentazione che sostituisce l’intero nella sua poetica⁷²

⁶⁷ I. Brodskij, *Il figlio della civiltà*, in *Fuga da Bisanzio*, cit., pp. 72-73.

⁶⁸ P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 7.

⁶⁹ Ivi, pp. 7, 8.

⁷⁰ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Bompiani, 1944, p. 177.

⁷¹ I. Brodskij, *Na vystavke Karla Vejlinka*, in *Soinenija I. Brodskogo*, t. III, p. 93.

⁷² Cf. V. Polukhina, *Poetieskij avtoportret Iosifa Brodskogo*, in *Iosif Brodskij*:

può essere scelta ad epigrafe la precoce dichiarazione della quarta stanza in *Il candelabro* (1968):

L'azione dell'arte è forse
solo precisare, non mentire,
dato che la sua legge primaria,
certo sta nell'autonomia dei dettagli.⁷³

Se dei circa cento autoritratti che di sé ha lasciato de Chirico, inaugurati dal meditato *Portrait de l'artist par lui-même* del 1911, con l'iscrizione *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, colpisce la volontà di definizione, diresti per accumulo e progressive denotazioni; di Brodskij è nota viceversa la tensione a comporre per sottrazione, negazione di identità, un autoritratto fortemente antieroico, autoironico e spaesato. Ci si fa incontro quasi *l'homme cible*, un qualcuno, denotato dall'ambiente, dalle cose intorno, dall'abbigliamento – “il corpo nell'impermeabile” – spesso con un'autosvalutazione, “spiegata iconostasi”, volta al progressivo cosalizzarsi, fino alla cancellazione dallo spazio del “perfetto nessuno”.

La mia assenza non lascia un gran buco
nel paesaggio; un briccico: un buco, ma non grande...⁷⁴
Sciaborda la laguna, punendo con cento minimi sprazzi
la torbida pupilla per l'ansia di fissare nel ricordo
questo paesaggio, capace di fare a meno di me.⁷⁵
Nel suo covo io sto come un pascià!
La bocca mi si schiude infine
per la gioia – la bocca che sa
la sorte delle rovine.
Un avanzo di cesare o di atleta
è variante dell'autoritratto –
tanto più un mozzicone di poeta.⁷⁶

tvorestvo, linost', sud'ba, cit., 1998.

⁷³ I. Brodskij, *Podsvenik*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. II, p. 90. Qui Brodskij aveva già fissato uno dei successivi fotogrammi (né dimentica mai di essere figlio di un fotografo professionista) dell'immagine-mito che di sé andava costruendo nel tempo, sempre sarcastica, dislocata: “Non ci aspetta la morte, ma un nuovo ambiente./ Le foto in bronzo non deturpano / il satiro..”. Cf. A. Nejman, *Aere perennius*, “Novyj mir” 1997, n. 9, p. 197.

⁷⁴ I. Brodskij, *Pjataja godovina*, cit., t. II, p. 421.

⁷⁵ I. Brodskij, *Venecianskie strofy II*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 56 (trad. it. di G. Buttafava in *Poesie*, cit., p. 191).

⁷⁶ I. Brodskij, *Piazza Mattei*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, p. 27 (trad. it. di S. Vitale in *Poesie italiane*, Milano, Adelphi, 1996, p. 47).

Tra le invarianti della pittura composita di Giorgio de Chirico, negli anni tra il 1914 e il 1917, un elemento si afferma per tornare ossessivo, inquietante *revenant*, è la figura, ridotta a statua ibrida, del padre morto (*Il ritornante*, 1917-1918, fig.11).⁷⁷ Un mito personale che dalle prime figurazioni di uomo pietrificato e acefalo, oracolo e filosofo, si era alimentato delle numerose varianti della statua di uomo ‘in redingote’, ritratto nella solitudine delle Piazze d’Italia, mosso da riflessioni ‘risorgimentali’. Testimonanze del fratello Savinio e le stesse *Memorie* di de Chirico offrono la chiave di questo cifrario,⁷⁸ tra queste la trasposizione letteraria in *Ebdòmero*.⁷⁹

Alle molteplici sovrapposizioni e metamorfosi che subisce in Brodskij il mito pietroburchese come mito romano ne va aggiunta una, preparata in modo costante e ineluttabile come ogni tema lirico, già dalle poesie degli anni ‘60. Si tratta della riduzione a statua dell’io lirico, a calco di marmo, fino alla polvere, “questa tinta del Tempo”. Ai molti studi dedicati al tema,⁸⁰ aggiungo qui in forma di conclusione una chiosa nello spirito pietroburchese, generata dal primo gesto creatore, mitopoietico, che ha fuso (alla lettera) il gigante taumaturgo nel calco bronzeo della sua stessa posterità. Così lo hanno sentito, prigioniero, Annenskij, Blok, Majakovskij, per stare al primo Novecento.⁸¹

⁷⁷ P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 373: “Il fantasma con gli occhi chiusi entrato nella stanza è quello del padre, con le sembianze di Napoleone III e le dita inanellate come usavano i baroni de Chirico”. L’immagine era già comparsa, altrettanto inquietante, nel quadro *Le cerveau de l’enfant* (1914).

⁷⁸ Ivi, pp. 141-144.

⁷⁹ Cf. G.de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 51. “Lisonzio il filosofo” chiede ragione del “rumore che sale dalle vie oscure” (è la predicazione di Ebdòmero, novello Cristo): “Abitava un modesto appartamento al di sopra dei portici che inquadravano la piazza principale della città. Dalla sua finestra poteva vedere il basamento posteriore della statua raffigurante suo padre e che sorgeva sopra uno zoccolo basso, in mezzo alla piazza. Suo padre era stato lui pure un filosofo insigne e l’eminenza della sua opera aveva deciso i suoi concittadini ad innalzargli quel monumento in mezzo alla più vasta e bella piazza della città”.

⁸⁰ Cf. V. Jucht, *K probleme genezisa statuarnogo mifa v poezii Iosifa Brodskogo (1965-1971 gg.)*, “Russian Literature” XLIV, 1998, pp. 409-432; V. Polukhina, *Poetickij avtoportret Iosifa Brodskogo*, cit., pp. 145-153; A. Razumovskaja, *Statuja v chudoestvennom mire I. Brodskogo*, in *Iosif Brodskij i mir*, cit., pp. 228-242; C. Graziadei, *Intero. Torso. Polvere. Il frantumarsi della statua nella poetica di Brodskij*, “Europa Orientalis” 2001, 2, pp. 149-164.

⁸¹ I. Annenskij, *Peterburg*, in *Stichotvorenija i tragedii*, Leningrad, Chudoestvennaja literatura, 1993, p. 186; A. Blok, *Petr*, *Poedinok*, in *Sobranie soinenij v 7-i tomach*, t. 2, pp. 133-135; V. Majakovskij, *Jubilejnoe*, in *Sobranie soinenij v 13-ti*

Se una lunga catena di metamorfosi ha modellato nel tempo la figura del Cavaliere di bronzo, Brodskij conduce al ‘grado-zero’ statuario il suo archetipo. Nel far combaciare Pietrobugo neoclassica e Roma classica, colloca, al posto dello zar, un imperatore romano, per esempio l’altrettanto crudele Tiberio, e gli si agguaglia nel comune destino dei mortali, più che nella solennità della posa o del ruolo, ovvero nella riduzione, in ultimo, pur se da marmo originata, a polvere:

A distanza di duemila anni ti saluto.
 Anche tu avevi per moglie una puttana.
 Non poco ci accomuna (...)
 Anche io sono fuggito in fretta e furia
 da quanto mi è successo, diventando
 isola con rovine e aironi. Anche io ho coniato
 il mio profilo con l’ausilio di una lampada (...)
 Chi si farà avanti a maledirci? Una stella?
 La luna? L’eterna termite dal corpo flaccido,
 imbestialita per le continue mutazioni?
 Forse. Ma dentro di noi inciampando
 in qualcosa di duro, anche lei, credo,
 resterà di stucco e smetterà di trivellare.

“Un busto”, dirà nella lingua delle rovine e dei muscoli
 che si vanno accorciando “busto, busto”.⁸²

Poi, a distanza di dieci anni circa, congiunge i lembi della tunica-sudario e vi si avvolge – così comparve al pubblico dei fedeli nel suo ultimo sermone premortale John Donne nel 1631⁸³ – per compiere il rito dissacratore che ha segnato tutta la sua poesia. Scrive allora nel 1995, forse in autunno, la poesia che conclude un itinerario poetico volto a dar forma al mito statuario postumo che di sé Brodskij ha vo-

tomach, Moskva, Chudoestvennaja literatura, t. 6, pp. 47-56.

⁸² I. Brodskij, *Bjust Tiberija*, in *Soinenija Iosifa Brodskogo*, cit., t. III, pp. 108, 110 (trad. it. di S. Vitale, in *Poesie italiane*, cit., pp. 77, 79). Sembra di cogliere una eco dalla lirica di Rilke *Torso arcaico di Apollo* (1908), che Brodskij cita imprecisamente in *Catastrofi nell’aria*, in *Il canto del pendolo*, cit., p. 87: “questo torso ti grida da ogni muscolo: / cambia la tua vita!”.

⁸³ L’ammirazione quasi devozionale per la poesia di John Donne è fra l’altro testimoniata dalle traduzioni di alcune sue poesie e dalla *Grande Elegia per John Donne* dei primi anni ‘60 (1964). Cf. V. Vs. Ivanov, *Brodskij i metafizieskaja poezija*, “Zvezda” 1997, 1, pp. 194-199; A. Nesterov, *Don Donn i formirovanie poetiki Brodskogo: za predelami ‘Bol’oj Elegii’*, in *Iosif Brodskij i mir*, cit., pp. 151-171; A. Niero, *L’innesto metafisico: Brodskij poeta-traduttore di John Donne*, “Europa Orientalis” 2001, 2, pp. 165-216.

luto costruire, eco irriverente alla tradizione pietroburchese del Cavaliere di bronzo, *A Cornelio Dolabella*.

Autoritratto beffardo, come per de Chirico ‘camuffato’ in vesti altrui,⁸⁴ per sicuro còlto a volo nello specchio di prammatica, chiude la serie aperta dal “profilo coniato con l’ausilio di una lampada...”⁸⁵ e si attesta sul potere creatore della parola, una identità calcata alla maniera di Eliot, nella locuzione asseverativo-temporale che fa dell’azione descritta un soggetto sintattico, privo di connotati umani.

Un proconsole romano, certo un gradino più giù rispetto al Cesare, e pertanto senza piedistallo, inoltre sorpreso nell’intimità del costume romano: ovvero uscire dalle terme, dalla doccia, nel classico violato del Novecento, a Roma all’Hotel Quirinale, facendo dell’asciugamano una toga e della morte imminente un epitaffio precoce:

Buona sera, proconsole, ovvero esco-adesso-dalla-doccia.
 Un asciugamano di marmo; bella fine ha fatto la tua gloria!
 Dopo di noi, né leggi, né pozze d’acqua in terra.
 Sono io stesso di pietra e non ho il diritto
 di vivere. Quante cose in comune dopo duemila anni.
 (...)
 E il marmo restringe la mia aorta.⁸⁶

⁸⁴ Sull’autoritratto e sul rapporto arti figurative-letteratura cf. tra gli altri J-L. Schefer, *Scenografia di un quadro*, Roma, Ubaldini Editore, 1974; Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, in *Vev iskusstve*, Moskva, Nauka, 1986, pp. 6-14. J-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2002; C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003.

⁸⁵ I. Brodskij, *Bjust Tiberija*, cit., p. 79.

⁸⁶ I. Brodskij, *A Cornelio Dolabella* (trad. it. di S. Vitale, in *Poesie italiane*, cit., p. 121).