

**EMPATIZZARE CON I LUOGHI: IOSIF BRODSKIJ, J. M. W. TURNER, JOHN
RUSKIN E VENEZIA**

**EMPATHIZING WITH PLACES: IOSIF BRODSKIJ, J. M. W. TURNER, JOHN
RUSKIN AND VENICE**

di Arianna Testino

atestino@gmail.com

Abstract

Usando come bussola l'acqua, il rispecchiamento e il concetto di superficie, il saggio intende mettere in luce i punti di contatto fra la poetica di Iosif Brodskij, J. M. W. Turner, John Ruskin e Venezia, la città che accolse il loro sguardo.

Using water, mirroring and the concept of surface as a compass, the essay aims to highlight the points of contact between the words and works of Iosif Brodskij, J. M. W. Turner, John Ruskin and Venice, the city that embraced their gaze.

Keywords

Iosif Brodskij, J.M.W. Turner, John Ruskin, Venezia, empatia, arte, letteratura

Iosif Brodskij, J.M.W. Turner, John Ruskin, Venice, empathy, art, literature

Che cosa significa empatizzare con un luogo? Quali dinamiche si attivano nel momento in cui specifiche coordinate geografiche sembrano orientare – addirittura attrarre – i movimenti, lo sguardo, il pensiero di chi le trasforma nella propria meta? Venezia, nell’immaginario collettivo e nella storia dell’arte lontana e vicina, è la destinazione per antonomasia lungo una rotta ideale e idealizzata che termina in una sfida all’impossibilità. Venezia affonda le radici nel limite e nel suo superamento. L’acqua, da cui emerge e che la circonda, compone la pelle e il sangue di un corpo liquido, statuario nella sua apparente immutabilità eppure mobile, sfuggente, in perenne trasformazione.

L’elemento acquatico è l’involucro organico entro il quale si muovono le maree, dettando i tempi di una città che da sempre risponde a un ritmo non paragonabile ad altri. Anche la Storia si stratifica al di sotto dell’epidermide salata, emergendo e lasciando traccia di sé in palazzi, chiese, monumenti scolpiti in marmo, pietre, mattoni. Il respiro della città, nei cui polmoni scorre acqua e non aria, è cadenzato dai riflessi che riducono in scaglie la superficie di canali e Laguna. Squame di luce sulle quali si posa lo sguardo, senza mai trovare pace. Acqua, luce, pietra sono le fondamenta di una città che nelle fondamenta individua le proprie strade.

Non a caso l’elemento acquatico – e i riflessi luminosi che lo animano – ha catalizzato lo sguardo di artisti, poeti, letterati, colpiti da un movimento attorno al quale si struttura il *soma* dell’intera città. Il movimento di Venezia, il suo involucro fluido, attiva una catena di rispecchiamenti che si estende in cerchi concentrici. Dalle rive ai passanti agli edifici al cielo, tutto si riflette e ricade nella superficie dell’acqua, dando una risposta alla domanda iniziale: che cosa significa empatizzare con un luogo?

Se, in base al concetto di empatia teorizzato sul finire dell’Ottocento da Robert Vischer, «il nostro Io spirituale-corporeo si proietta nell’oggetto, fondendosi con esso, riempiendo la sua forma con un contenuto emotivo, dunque animandolo»,¹ la “pelle” di Venezia diventa l’oggetto e, spesso, il punto di osservazione migliore per scrutare il restante organismo cittadino.

¹ A. Pinotti “Simbolo, forma e vita. La teoria dell’empatia di Robert Vischer” in G. Scaramuzza (a cura di), *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, Firenze, Alinea editrice, 1997, pp. 32-33.

Questo assunto vale certamente per Turner, che nel corso della sua esistenza soggiornò in Laguna tre volte, fra il 1819 e il 1840,² trascorrendovi meno di quattro settimane in totale.³ Un tempo breve, che però non impedì all'artista di "tornare" a Venezia con linee e colori e di renderla uno dei suoi soggetti ricorrenti durante lo scorrere dei decenni. Nella città acquatica Turner si misurò con l'elemento naturale che gli valse il titolo di «grande pittore del *mare*»,⁴ facendo germogliare i semi di riferimenti pittorici e letterari che avevano attecchito nel suo retroterra culturale. Le atmosfere evocate da Byron nel celebre poema *Childe Harold's Pilgrimage*, pubblicato nel 1818, e quelle trasferite su tela da predecessori del calibro di Tintoretto, Tiziano e Canaletto⁵ giocano un ruolo chiave nell'approccio di Turner alla città dei riflessi. All'epoca dei suoi soggiorni veneziani, l'artista britannico usa la superficie marina come punto di ancoraggio, «navigando sulle acque del Bacino e attraversando il Canal Grande fiancheggiato da file di palazzi»,⁶ sfruttando così l'incessante movimento della Laguna come spinta propulsiva per lo sguardo.

Gli acquerelli e gli schizzi realizzati durante la prima sosta veneziana – e integrati nella produzione pittorica soltanto nel decennio a venire – restituiscono le peculiarità di un incontro destinato a protrarsi nel tempo. Turner dialoga con il presente e con il passato della città, consapevole, al pari di Byron, delle contraddizioni che la popolano. La Venezia di Turner è intrisa dei fasti ormai svaniti e contemporaneamente è solcata dalle recenti cicatrici belliche, esito della caduta della Repubblica, del dominio napoleonico e infine di quello austriaco. Il ritratto che ne deriva è quello di «una città sospesa nel tempo»,⁷ una «Venezia ideale, in cui passato e presente si fondono in un vago sentimento»,⁸ riprendendo le parole del biografo di Turner, A.J. Finberg.

Turner empatizza coscientemente con Venezia, allenandosi a carpirne la luce per far evolvere il proprio stile nella direzione del colore e di un'evanescenza che è materia prima della città specchiante. La bussola di Turner sembra puntare con decisione verso l'«impressione di realtà smaterializzata, associata alla sensazione fisica dell'aria tra gli

² J. Morris "Turner, Venezia, i generali e io" in *Turner and Venice*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, 4 settembre 2004-23 gennaio 2005, Milano, Mondadori Electa, 2004, p. 19.

³ I. Warrel "Turner e Venezia" in *Turner and Venice*, op. cit., p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 33.

⁷ *Ivi*, p. 24.

⁸ *Ibidem*.

oggetti»⁹ che innerva i soggetti veneziani, dai primi, dettagliati esperimenti alle eteree opere mature. L'apporto individuale, intimo di Turner al dialogo con Venezia risiede, ancora una volta, nello sguardo. Osservando la città, l'artista sembra in qualche modo plasmarla, tratteggiando un organismo che è, citando Lindsay Stainton, «“in uno stato di ‘divenire’ anziché di ‘essere’”». ¹⁰ Maestro indiscusso, secondo John Ruskin, nel rendere la «verità» dell'acqua, suscitando «un'eccezionale impressione di liquidità»,¹¹ Turner sembra creare «una profonda fusione della realtà con una reazione emotiva eminentemente personale»¹². Venezia diventa così la grammatica per costruire una nuova storia, scritta dall'occhio, dalla mano e dalla mente di Turner. Ne è un esempio l'interpretazione che l'artista dà dell'Arsenale veneziano, dipinto ad acquerello come se fosse «una massiccia fortezza, dietro la cui lontana muraglia si distinguono gli alberi di grandi navi»¹³ a conferma del fatto che «Turner non riproduceva una realtà consueta, ma ne creava una nuova. Le acque, il cielo e l'architettura veneziana hanno già un che di magico in sé. Turner non ne diede una versione più “alta”, come avrebbe dettato l'estetica classica, ma una verità diversa, più insolita e visionaria».¹⁴

Ed è senza dubbio il concetto di verità ad accorciare le distanze fra la poetica di Turner e quella di Ruskin, che osservò da vicino il lavoro del conterraneo grazie alla mediazione del padre James, mercante di sherry e appassionato di pittura, ed ebbe modo di conoscerlo personalmente. Come ricordato da Warrel, durante una conversazione con Ruskin nel 1844, Turner dichiarò: «“L'atmosfera è il mio stile”»,¹⁵ schiudendo le porte di quell'«astrattismo realistico»¹⁶ che il critico inglese attribuiva al pittore, mentre ne lodava l'operato. Le ragioni della profonda ammirazione nutrita da Ruskin nei confronti di Turner sono lampanti, se si segue la lettura data da Giovanni Leoni:

L'immaginazione è il modo di operare dell'artista ruskiniano e consiste nella capacità di condurre le idee di bellezza a nuovi ordini. Ma, come Ruskin si sente in dovere di ripetere più volte, essa non crea mai la bellezza e non produce nuove idee, ma riorganizza

⁹ *Ivi*, p. 34.

¹⁰ *Ivi*, p. 36.

¹¹ J. Ruskin, *Pittori moderni*, trad. it. G. Leoni, A. Guazzi, Torino, Giulio Einaudi editore, 1998, p. 458.

¹² I. Warrel “Turner e Venezia” in *Turner and Venice*, op. cit., p. 37.

¹³ L. Stainton, *La Venezia di Turner*, trad. it. S. Demichele, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 25.

¹⁴ *Ivi*, p. 27.

¹⁵ I. Warrel “Turner e Venezia” in *Turner and Venice*, op. cit., p. 34.

¹⁶ G. Leoni (a cura di), *John Ruskin. Opere*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1987, p. 56.

semplicemente le impressioni ricevute dalla natura. Per questo motivo è sempre una facoltà in parte umana e in parte divina. Tramite la facoltà immaginativa penetrante, l'artista esercita una più potente capacità di comprensione, cogliendo verità più essenziali. Attraverso la facoltà immaginativa associativa riorganizza le idee di bellezza, creando nuove immagini provviste di una organicità e unitarietà uguale e armonicamente conseguente a quella della natura stessa. Ciò è possibile perché il grande artista immaginativo non costruisce le proprie immagini ma le *vede*. Egli non è che lo scriba di Dio, il quale gli si rivela per il tramite della natura, cosicché ciò che vede la sua mente ha la medesima consistenza di verità e la medesima affidabilità di ciò che vede il suo occhio fisico.¹⁷

Non stupisce, dunque, il fatto che Venezia eserciti una potente fascinazione sul giovane Ruskin, il quale, ancora prima di mettervi piede, a soli quattordici anni, nel 1833, le dedica versi carichi di emozione e attesa, evocandola come la «regina del mare»,¹⁸ nel solco di una evidente eco byroniana. Solo due anni più tardi Ruskin vedrà dispiegarsi di fronte ai propri occhi «il Paradiso delle città»,¹⁹ epiteto che il critico inglese attribuirà a Venezia in occasione del suo soggiorno successivo. Approdatovi il 6 maggio 1841 insieme alla propria famiglia, Ruskin scrive:

Grazie a Dio sono qui! È il Paradiso delle città, e una luna sufficiente a far impazzire metà dei savi della terra batte con i suoi puri sprazzi di luce sull'acqua grigia davanti alla finestra; e io sono più felice di quanto sia mai stato in questi cinque anni – felice davvero – felice come in tutta probabilità non sarò mai più in vita mia. Mi sento fresco e giovane quando il mio piede posa su queste calli, e i contorni di San Marco mi entusiasmano come se fossero stati tracciati dalla mano di A[dèle].²⁰

La mano a cui Ruskin si riferisce appartiene alla destinataria del suo struggimento amoroso mai dichiarato, Adèle Domecq. È per dimenticarla che Ruskin intraprende il viaggio in Italia a cavallo fra il 1840 e il 1841 ed è il suo ricordo a suscitare in lui un misto di tristezza e desolazione. «Sto diventando maledettamente triste – o sconsolato – e devo scuotermi»,²¹ scrive il 27 dicembre 1840, sullo sfondo di Roma. La mestizia connessa alle disavventure sentimentali e il conseguente malessere fisico, che colpisce

¹⁷ *Ivi*, p. 57.

¹⁸ R. Hewison, *Ruskin on Venice. "The Paradise of Cities"*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 11.

¹⁹ J. Ruskin, *Diario italiano 1840-1841*, trad. it. H. Brinis, Milano, Ugo Mursia Editore, 1992, p. 126.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 53.

Ruskin a intervalli regolari, influenzano il suo sguardo sul mondo, traducendosi in una forma di empatia capace di mettere alla prova il principio di fallacia poetica teorizzato dallo stesso Ruskin nel momento in cui prende le distanze dal criterio di umanizzazione dell'oggetto. «A suo parere [...] ogni qualità costituisce un potere che esiste indipendentemente dal fatto che venga esperito».²² Stirando provocatoriamente i tendini di questo ragionamento, è inevitabile domandarsi quanto Ruskin sia stato immune dal proiettare i moti della propria frustrazione e dei propri malumori sulla superficie delle città in cui soggiornava, le quali diventano un implacabile specchio del suo stare. Il tormento generato dai «vaghi desideri di possedere tutta la bellezza»²³ che Ruskin vede con i propri occhi – contrastando l'inevitabile oblio della memoria – si traduce in una irrequietezza che investe anche i suoi disegni. Il 12 febbraio 1841, durante la sua permanenza a Napoli, Ruskin dichiara:

Mentre attraversavo in carrozza Resina, bramavo d'essere a Pompei; ho goduto qui un quarto d'ora, forse, di appagamento quasi perfetto, di meraviglia, di osservazione e di piena e spontanea soddisfazione mentale; ma è subentrata poi l'inquietudine, il desiderio di vedere qualcosa di più bello, di più nuovo, di diverso; infine la spossatezza, con la perdita totale di qualsiasi senso del luogo e della sua atmosfera; solo un mero desiderio d'aver già visto tutto per poter cominciare a disegnare. Felice di nuovo, per una decina di minuti, mentre mi mettevo all'opera; poi il desiderio di concludere, il timore di non vedere abbastanza, l'insoddisfazione per tutto quello che avevo fatto, e alla fine di nuovo la spossatezza, e il desiderio di spostarmi altrove.²⁴

I luoghi che accolgono lo sguardo di Ruskin paiono attecchire nel suo animo, instillando il desiderio di un legame profondo oppure suscitando reazioni di stizza e di genuino distacco. Se, il 15 novembre 1840, i sentimenti che Ruskin prova al cospetto di Firenze sono di «penoso disappunto»,²⁵ il 16 marzo dell'anno successivo, a Mola di Gaeta, Ruskin affida ai suoi diari parole dense di emotività: «Vorrei che il Vesuvio potesse amarmi, come una creatura vivente; preferirei avere lui come amico che un qualsiasi campione di umanità».²⁶

²² G. Leoni (a cura di), *John Ruskin. Opere*, op. cit. p. 68.

²³ J. Ruskin, *Diario italiano 1840-1841*, op. cit., p. 56.

²⁴ *Ivi*, p. 84.

²⁵ *Ivi*, p. 31.

²⁶ *Ivi*, p. 102.

Il paesaggio agisce su Ruskin, condizionandone l'umore, così come gli esiti delle sue sessioni di disegno. Venezia, in tal senso, funge, ancora una volta, da cassa di risonanza. Se «una mattinata [...] sulla bianca Salute è sufficiente a richiamare in vita dai cancelli dell'Ade»,²⁷ qualche ora più tardi il consuntivo della giornata è al di sotto delle attese: «Non ho goduto la mia giornata così compiutamente quanto m'aspettavo. Prima perché vi era vento, e non potevo sedermi in una gondola aperta; ho preso quindi posto in una di quelle chiuse, ma il sole era cocente, non potevo disegnare bene a causa del riverbero abbagliante dell'acqua e mi sentivo accaldato e a disagio... e così, vanità delle vanità!».²⁸ Eppure lo scenario cambia nuovamente al calare della notte: «[...] questa luna, che sta sorgendo proprio in quest'istante, [...] incredibilmente luminosa nel buio, rappresenta appunto la perfezione della natura [...]».²⁹ Venezia, nel 1841, è ancora foriera di fascinazione, ma l'occhio di Ruskin sembra rilevare altre sfumature della regina del mare, inaugurando un percorso di parziale allontanamento dalle sue superfici riflettenti di matrice turneriana alla volta della “pelle” architettonica e di un impianto critico a impronta didattico-morale. Il 9 maggio 1841 Ruskin mette a confronto ricordi e presente, ammettendo:

I canali devono essere meno profondi, e sono certo più sporchi, di com'erano in passato, e io ho perso il piacere infantile del puro galleggiare e filare sull'acqua – la gioia di osservare i remi e le onde – che si mescolava con altre, più serie impressioni. Accrescendole. Tutto mi va storto, inoltre, quando disegno, e questo mi mette di malumore. La città sembra forse più prospera di quando vi venimmo in precedenza, ma è evidente che la natura della gente è cambiata; e tutto quello che si sta facendo ed erigendo ora, contrasta con le cose di un tempo. Ancora una volta, vanità.³⁰

A differenza di Turner, e dello stesso Byron,³¹ Ruskin è meno incline ad accettare le contraddizioni di una città della quale il critico britannico inizia a scorgere la vanità, appunto, e il declino architettonico-morale. Emerge il lato distruttivo³² di un luogo

²⁷ *Ivi*, p. 127.

²⁸ *Ivi*, p. 127.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 129.

³¹ G. Dowling “Ruskin and the Byronic ideal of Venice” in S. Perosa (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 74-75.

³² *Ivi*, p. 75.

travolto dalla decadenza, le cui «prime avvisaglie»³³ risalgono, secondo Ruskin, al 1418 e si radunano nella «freddezza del Rinascimento»,³⁴ alla quale ne *Le pietre di Venezia*, pubblicato in tre volumi fra il 1851 e il 1853, Ruskin oppone la «pungente indipendenza»³⁵ del Gotico. Preparandosi a redigere la sua opera capitale, l'autore modifica il proprio modo di intendere e utilizzare il disegno, spostando l'attenzione su dettagli architettonici condannati, dal suo punto di vista, a sparire per sempre da un momento all'altro.³⁶ A partire dal 1841, Ruskin sviluppa una modalità autonoma di osservare la città, sganciandosi via via dai modelli giovanili e consolidando l'impalcatura critica su cui poggiano non soltanto *Le pietre di Venezia*, ma anche il precedente *Le sette lampade dell'architettura*, datato 1849.

Da allora, il dialogo fra Ruskin e la città nella quale soggiornò per ben undici volte si dipanerà lungo il confine che separa bellezza e declino, splendore e morte. È ciò che Sergio Perosa definisce «l'efflorescenza del decadimento, la magnificenza della dissipazione»,³⁷ aggiungendo: «Insomma, la Venezia di Ruskin oscilla continuamente fra idealizzazione e riconoscimento del declino insito nella bellezza stessa. [...] La Venezia che egli crea magistralmente come mito conduce all'accettazione (se non all'esaltazione) di una bellezza che è tale perché in rovina, costantemente in bilico fra realtà e dissoluzione; bella perché decaduta, inscindibile dal suo decadimento».³⁸

Nella poetica e nell'esistenza di Ruskin Venezia ha un peso e un ruolo ambivalenti: è palestra in cui affinare le tecniche di una prosa che condensa gli intenti e le opinioni dell'autore – la battaglia contro le logiche del restauro ottocentesco e contro l'avanzata della modernità³⁹ guida la partecipazione di Ruskin alla campagna di salvataggio di San Marco da un «restauro sconsiderato»⁴⁰ –, ma è anche luogo del «perturbante»,⁴¹ capace di provocare in Ruskin reazioni da lui stesso classificate come attacchi nervosi.⁴²

³³ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia*, trad. it. A. Brilli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, p. 10.

³⁴ J. Abse "The lessons of stone. Ruskin's mission in Venice" in S. Perosa (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, op. cit., p. 56.

³⁵ G. Dowling "Ruskin and the Byronic ideal of Venice" in S. Perosa (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, op. cit., p. 78.

³⁶ A. Windsor "Ruskin and Venice" in S. Quill (a cura di), *Ruskin's Venice. The stones revisited*, Aldershot, Lund Humphries, 2003, p. 18.

³⁷ S. Perosa "La grande assente. Venezia e Praeterita" in S. Perosa (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, op. cit., p. 150.

³⁸ *Ivi*, p. 151.

³⁹ J. Clegg, *Ruskin and Venice*, Londra, Junction Books, 1981, p. 56.

⁴⁰ S. Quill (a cura di), *Ruskin's Venice. The stones revisited*, op. cit., p. 183.

La crescita intellettuale di Ruskin gli impone di osservare la città con occhi diversi e al contempo rinsalda il legame quasi fisico, viscerale che li unisce. Un legame così tenace e, appunto, perturbante, da spingere Ruskin a estromettere Venezia da *Praeterita*,⁴³ l'autobiografia pubblicata dal critico a cinque anni dalla morte, avvenuta nel 1900. Da "Paradiso delle città" a convitato di pietra, la parabola della Venezia ruskiniana riempie di molteplici significati gli interstizi del *pathos*.

Si varca la soglia di un Paradiso dichiaratamente «visivo»⁴⁴ quando ci si immagina sui gradini della Stazione di Venezia Santa Lucia, in una fredda sera d'inverno, insieme a un giovane Iosif Brodskij approdato per la prima volta nella città dell'acqua. A insinuarsi nelle sue narici, come lui stesso ricorda in *Fondamenta degli Incurabili*, pubblicato nel 1989, è «l'odore di alghe marine sotto zero».⁴⁵ «Sinonimo di felicità»,⁴⁶ sensazione che per Brodskij «scatta nel momento in cui captiamo allo stato libero gli elementi che compongono il nostro essere»,⁴⁷ quell'odore è alla base di un rapporto costruito su ritorni annuali, sempre d'inverno, per i successivi diciassette anni. Un rapporto vissuto da Brodskij con l'acume tipico della sua prosa e del suo occhio, che «precede la penna»⁴⁸ e che registra le superfici, «spesso più eloquenti del loro contenuto».⁴⁹

Il legame di Brodskij con Venezia si ciba delle sue superfici e dell'elemento acquatico di cui sono costituite, che racchiude tanti riflessi, incluso quello di Brodskij.⁵⁰ La moltitudine identitaria della città specchiante non intimorisce l'autore, anzi, instilla in lui la meraviglia nei riguardi degli «effetti paradisiaci o ultramondani» sulla «consapevolezza di sé».⁵¹ Acqua e pietre sono l'orizzonte che abbraccia lo sguardo di Brodskij, il quale definisce Venezia «la città dell'occhio»⁵² e un luogo in cui «l'occhio nuota davvero: guazza, guizza, oscilla, si tuffa, si arrotola. La sua gelatina esposta

⁴¹ S. Perosa "La grande assente. Venezia e Praeterita" in S. Perosa (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, op. cit., p. 162.

⁴² *Ivi*, p. 163.

⁴³ *Ivi*, p. 162.

⁴⁴ I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, trad. it. G. Forti, Milano, Adelphi, 2006, p. 22.

⁴⁵ *Ivi*, p. 10.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 27.

indugia con gioia atavica su tutte le meraviglie riflesse nell'acqua, palazzi, tacchi a spillo, gondole eccetera, riconoscendo in sé – e in nessun altro – il grande strumento che le ha fatte affiorare alla superficie dell'esistenza».⁵³

Più vicino a Turner che a Ruskin nell'accogliere il baluginio instabile e perpetuo della città, Brodskij accetta di buon grado i ritmi imposti dalla città, immergendosi nelle sue geografie non lineari – «ti circonda e ti avvolge come una massa di alghe marine sotto zero, e più ti agiti, più ti dibatti da una parte e dall'altra cercando di orientarti, più ti smarrisci»⁵⁴ – e obbedendo alle sue regole, soprattutto nelle giornate di nebbia, quando la città smette «di farsi vedere»⁵⁵ – «senza volere, obbedisci alla città, specialmente se anche tu, come lei, non hai compagnia. Non essendo nato in questa città, puoi vantarti di avere in comune con lei l'invisibilità».⁵⁶

La triade occhio-superficie-acqua si arricchisce di un quarto elemento nella mappa concettuale che Brodskij traccia mano nella mano con Venezia: il tempo.

Ho sempre aderito all'idea che Dio sia tempo, o almeno che lo sia il suo Spirito. [...] ho sempre pensato che se lo spirito di Dio aleggiava sopra la faccia dell'acqua, l'acqua non poteva non rifletterlo. Da qui il mio debole per l'acqua, per le sue pieghe, rughe, increspature e – poiché sono un nordico – per il suo grigiore. Penso, molto semplicemente, che l'acqua sia l'immagine del tempo, e la notte di Capodanno, con un gusto un po' pagano, cerco sempre di trovarmi vicino all'acqua, possibilmente davanti a un mare o a un oceano, per assistere all'affiorare di una nuova porzione, di un'altra tazza di tempo.⁵⁷

A chiudere il cerchio sono spazio e bellezza, che tengono testa al tempo, la cui superiorità, a Venezia, è evidente: «È come se lo spazio, consapevole – qui più che in qualsiasi altro luogo – della propria inferiorità rispetto al tempo, gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede: con la bellezza. Ed ecco perché l'acqua prende questa risposta, la torce, la ritorce, la percuote, la sbriola, ma alla fine la porta pressoché intatta verso il largo, nell'Adriatico».⁵⁸

È sempre una questione di occhio e superfici, anche quando lo sguardo si sposta dall'acqua agli altri elementi colpiti dalla luce veneziana, specie quella invernale, che

⁵³ *Ivi*, p. 28.

⁵⁴ *Ivi*, p. 42.

⁵⁵ *Ivi*, p. 43.

⁵⁶ *Ivi*, p. 53.

⁵⁷ *Ivi*, p. 40.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

«ha la straordinaria proprietà di esaltare il potere di definizione dell’occhio»⁵⁹ e il suo scopo è quello di «raggiungere un oggetto e di renderlo – piccolo o grande che sia – visibile».⁶⁰

In questo quadro corale, dove l’acqua rappresenta il coro per eccellenza, stante la sua implacabile capacità di riflettere chiunque viva a Venezia o cammini sulle sue rive,⁶¹ Brodskij non è spettatore passivo, ma attore che aggiunge il proprio riflesso alla moltitudine di riflessi altri. Brodskij si specchia nella città, ma non ne è travolto. Con la «franchezza generosa che lo contraddistingue»,⁶² ammette di aver sperimentato, durante i suoi annuali soggiorni veneziani, felicità e infelicità «quasi in uguale misura».⁶³ «È una virtù», scrive fra le pagine di *Fondamenta degli Incurabili*, «non pascersi della propria vita emotiva. C’è sempre tanto lavoro da fare, senza contare che c’è tanto mondo fuori di noi. E poi c’è sempre questa città. Fintanto che essa esiste, credo che non mi lascerò ipnotizzare o abbagliare da tragedie romantiche; né io, né, spero, qualcun altro».⁶⁴

Il rapporto empatico di Brodskij con Venezia corre su un binario netto, senza concessioni a una emotività debordante. La città dell’acqua è «il grande amore dell’occhio»,⁶⁵ poiché, con la sua bellezza, fornisce l’appiglio sicuro di cui l’occhio è sempre in cerca. E se «l’amore è una *liaison* tra un riflesso e il suo oggetto»,⁶⁶ innamorarsi lucidamente di Venezia è quasi doveroso. «[...] il tempo-*alias*-acqua raccoglie i nostri riflessi – *alias* amore per questo posto – e li lavora all’uncinetto o ai ferri fino a trasformarli in trame irripetibili [...]»,⁶⁷ scrive Brodskij, anticipando le ragioni che lo spingeranno ad affermare, in una intervista rilasciata nel 1993, a pochi anni di distanza dalla pubblicazione di *Fondamenta degli Incurabili*, «Venezia la amo proprio, e quel libro vorrei non aver mai finito di scriverlo».⁶⁸

⁵⁹ *Ivi*, p. 64.

⁶⁰ *Ivi*, p. 67.

⁶¹ *Ivi*, p. 79.

⁶² A.M. Brumm “La Musa in esilio: conversazione con il poeta russo Iosif Brodskij” in C.L. Haven (a cura di), *Iosif Brodskij, Conversazioni*, trad. it. M. Campagnoli, Milano, Adelphi, 2015, p. 46.

⁶³ I. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, op. cit., p. 83.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶⁶ *Ivi*, p. 100.

⁶⁷ *Ivi*, p. 101.

⁶⁸ B. Ewing “Un’intervista a Iosif Brodskij” in C.L. Haven (a cura di), *Iosif Brodskij, Conversazioni*, op. cit., p. 269.

Bibliografia

- AA. VV., *Turner and Venice*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, 4 settembre 2004-23 gennaio 2005, Milano, Mondadori Electa, 2004.
- Brodskij, I., *Dall'esilio*, trad. it. G. Forti, G. Buttafava, Milano, Adelphi, 1988.
- Brodskij, I., *Fondamenta degli Incurabili*, trad. it. G. Forti, Milano, Adelphi, 2006.
- Clegg, J., *Ruskin and Venice*, Londra, Junction Books, 1981.
- Graziani, G., *A Venezia: da Brodskij a Bolaño*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021.
- Haven, C. L. (a cura di), *Iosif Brodskij. Conversazioni*, trad. it. M. Campagnoli, Milano, Adelphi, 2015.
- Hewison, R., *Ruskin on Venice. "The Paradise of Cities"*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.
- Jackson, K., *The worlds of John Ruskin*, Londra, Pallas Athene, 2010.
- Leoni, G. (a cura di), *John Ruskin. Opere*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1987.
- Perosa, S. (a cura di), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.
- Quill, S. (a cura di), *Ruskin's Venice. The stones revisited*, Aldershot, Lund Humphries, 2003.
- Ruskin, J., *Diario italiano 1840-1841*, trad. it. H. Brinis, Milano, Ugo Mursia Editore, 1992.
- Ruskin, J., *Le pietre di Venezia*, trad. it. A. Brillì, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.
- Ruskin, J., *Pittori moderni*, trad. it. G. Leoni, A. Guazzi, Torino, Giulio Einaudi editore, 1998.
- Ruskin, J., *Praeterita*, trad. it. S. Sciacca, Palermo, Novecento, 1983.
- Scaramuzza, G. (a cura di), *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, Firenze, Alinea editrice, 1997.
- Staynton, L., *La Venezia di Turner*, trad. it. S. Demichele, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- Valeri, D., *Guida sentimentale di Venezia*, Torino, Lindau, 2020.