

I «sonetti sciolti» di Iosif Brodskij

Oleg I. Fedotov

Abstract

Si presenta di seguito la traduzione italiana del capitolo *Iosif Brodskij* del volume di Oleg Ivanovič Fedotov *Sonet* [Sonetto] (2011). Nel capitolo vengono analizzati soprattutto i cosiddetti «sonetti sciolti» (*cholostye sonety*) di Brodskij, cioè i testi intitolati dall'autore come sonetti (o avvicinabili ai sonetti per altri motivi) ma composti in versi liberi. Fedotov individua 10 testi dotati di queste caratteristiche e riconosce in essi un ciclo poetico unitario sulla base di tratti formali e tematici.

We present below the Italian translation of the chapter "Joseph Brodsky" of the book of Oleg Ivanovich Fedotov *Sonet* [Sonnet] (2011). In this chapter Fedotov mainly analyzes the so-called Borodsky's "loose sonnets" (*cholostye sonety*), ie the works called by the author as sonnets (or approachable to sonnets for other reasons) but composed in free verse. Fedotov identifies 10 texts with these features and recognizes in them a unitary poetic cycle on the basis of formal and thematic features.

Parole chiave

Brodskij, sonetto, verso libero

Contattielizaveta.illarionova@gmail.com

Nota introduttiva

di Elizaveta Illarionova

2 Si presenta di seguito la traduzione di un capitolo del volume di Oleg Ivanovič Fedotov *Sonet* [Sonetto] (2011). Il volume di Fedotov traccia una storia del sonetto russo dalle sue origini nel Settecento fino agli esiti più recenti, dedicando approfondimenti di notevole interesse ad alcuni fenomeni particolari connessi a questa forma. Vengono così illustrate, ad esempio, le traduzioni in russo dei sonetti di Mickiewicz; i sonetti di Anna Achmatova; le sequenze di sonetti, in particolare le corone di sonetti e le strutture, ancora più complesse, composte attraverso l'incatenamento di più corone di sonetti.

Un approfondimento rappresentano anche le pagine dedicate ai sonetti di Brodskij, che si trovano all'interno del capitolo intitolato *Nasledniki Serebrjanogo veka* [Gli eredi del Secolo d'argento]. Questo titolo offre la chiave di lettura per i sonetti brodskiani: essi non appaiono come il gioco postmoderno di un autore cosmopolita, ma come il prose-

guimento logico dell'interesse per il sonetto fiorito nell'epoca del simbolismo russo. In particolare, la maestra di Brodskij è Achmatova. Se pure la poetessa stessa non scrisse molti sonetti, il suo insegnamento fu quello di un trattamento dei metri tradizionali libero e del tutto avulso dal timore reverenziale.

Il capitolo dedicato a Brodskij è di particolare interesse per gli studiosi dei sonetti novecenteschi a causa dello spazio dedicato ai cosiddetti «sonetti sciolti» (*cholosnye sonety*), cioè ai componimenti intitolati «sonetto» ma costituiti da versi liberi non rimati. Fedotov svolge il primo studio scientifico di questi componimenti, riconoscendoli come effettive realizzazioni della forma sonetto. Essi costituiscono un ciclo tematico, unificato dall'uso di versi liberi (solitamente giambici) privi di rime e dal numero dei versi canonico per il sonetto (14). Alcuni di questi testi presentano il titolo metrico *Sonet*, ed è grazie a questo tratto che questi e altri componimenti del ciclo possono essere interpretati come sonetti. La continuità tematica e stilistica permette infatti di assimilare ai sonetti anche quei componimenti che non presentano il titolo metrico.

Il capitolo si conclude con la definizione dei tratti peculiari dei sonetti brodskiani e in particolare dei dieci sonetti sciolti, che rientrano nell'idiostile del poeta ma manifestano in aggiunta alcune caratteristiche tematiche stabili, grazie alle quali si costituiscono come ciclo lirico indipendente.

Tutti i componimenti di Brodskij citati sono stati ritradotti in italiano per offrire una versione quanto più possibile aderente all'originale; in nota si è data notizia delle eventuali edizioni italiane precedenti.

Oleg Ivanovič Fedotov è dottore in scienze filologiche, professore presso l'Istituto di Mosca di Educazione Aperta (MIOO) e fondatore del seminario internazionale *Škola soneta* [Scuola di sonetto]. Famoso per i suoi studi sul verso, è autore di numerosi volumi fra i quali possiamo citare *Fol'klornye i literaturnye korni russkogo sticha* [Radici folcloriche e letterarie del verso russo] (1981), *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduzione allo studio della letteratura] (1998), *Istorija zapadno-evropejskoj literatury srednich vekov* [Storia della letteratura medievale dell'Europa occidentale] (1999), *Osnovy russkogo stichosloženija. Teorija i istorija russkogo sticha* [Fondamenti della versificazione russa. Teoria e storia del verso russo] (2002). Ha curato anche la celebre antologia *Sonet serebrjanogo veka* [Sonetto del secolo d'argento] (1990).

Nota di traduzione

Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'autore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore. I titoli di volumi in lingua russa citati in nota sono stati traslitterati per la comodità del lettore. Le traduzioni di tutte le citazioni, quando non indicato diversamente, sono del traduttore.

Iosif Brodskij

Oleg I. Fedotov

Istituto di Mosca di Istruzione Aperta (MIOO)

Nel repertorio strofico di Brodskij i sonetti occupano se non il posto d'onore, sicuramente un posto abbastanza rilevante. La frequentazione artistica di Anna Achmatova all'inizio dell'attività poetica brodskiana, certo, non poteva non lasciare traccia nella cultura versificatoria del giovane e talentuoso poeta; da lei ereditò la tradizione del sonetto russo dei secoli d'oro e d'argento, ma anche l'atteggiamento decisamente libero nei confronti del suo contenuto e della sua forma.

Trovandosi in Occidente, Brodskij sintetizzò il modello di base del sonetto, di cui si era ormai appropriato, con quello che si era formato tra i poeti russi dell'emigrazione, come pure con i modelli offerti da molti secoli di poesia nelle lingue romanze e germaniche.

In totale Brodskij scrisse poco più di cinquanta sonetti (secondo il nostro calcolo, 53), senza contare alcune decine di strofe di dieci versi,¹ le quali possono essere interpretate in modo ambivalente, sia come una varietà della strofa di dieci versi propriamente detta,² sia come sonetti anomali, acefali. Abbiamo riconosciuto lo statuto di sonetto acefalo capovolto solamente a un caso: a *Nadpis' na knige* [Dedica su un libro] («Kogda veter stichat i list'ja pastuš'ej sumki...» [Quando si placa il vento e le foglie della borsa da pastore...], 1991).

La panoramica di tutti i sonetti di Iosif Brodskij, tratti dalle due raccolte più rappresentative delle sue opere³ ed elencati in ordine cronologico con indicazione della struttura e della forma metrica, permette di iscriverli nel repertorio strofico del poeta e di confrontare la sua produzione sonettistica con gli indicatori analoghi di altri versificatori.

1. «*Prochodja mimo teatra Akimova...*» [Passando accanto al teatro Akimov...] <?>; A'A''B'DC'C'DEDEF GFG; verso accentuale 4—3 (sonetto capovolto con rime indipendenti, nei versi 1, 3, 5 e 6 le clausole sono dattiliche, nel v. 2 la clausola è iperdattilica); BM; pubblicato da fonte sconosciuta.
2. *Sonet* («Pereživi vsech...» [Sopravvivi a tutti...]) <?>; abab cdcd efef gg (sonetto shakespeariano); logaedi (3.0. | 3.1. | 4.0. | 3.0.); BM.

¹ Ad esempio, le 120 strofe (aBaBaBaBaB) di *Gorbunov i Gorčakov* [Gorbunov e Gorčakov].

² [Dieci versi costituiscono, di solito, la strofa dell'ode neoclassica russa del XVIII e XIX secolo introdotta da Lomonosov. Cfr.: «Ломоносов перенес из Германии на русскую почву одическую строфу: 10 стихов, представляющих все три возможных способа рифмовки – перекрестную, парную, опоясывающую» [Lomonosov trasferì dalla Germania sul suolo russo la strofa odica: 10 versi che presentano i tre schemi possibili di rime, alternato, baciato, incrociato]. (Baevskij 21) – N.d.T.]

³ *Sočinenija Iosifa Brodskogo*. I riferimenti a quest'edizione in seguito vengono dati direttamente nel corpo del testo con l'indicazione del volume (numero romano) e pagina (numero arabo). Cfr. anche la versione elettronica dalla «Biblioteka Moškova» [in seguito BM] (IV): Iosif Brodskij, *Stichotvorenija i poëmy* (*Osnovnoe sobranie*). Nei riferimenti viene indicato l'indirizzo internet, ovviamente senza la pagina.

3. *Sonet k Glebu Gorbovskomu* («My ne p'jany. My, kažetsja, trezvy...») [Non siamo ubriachi. A quanto pare, siamo sobri...], <?>; aBBa CdCd EEf GfG; giambo 5(6); BM.
4. *Sonet k zerkalu* («Ne osuždaja pozdnego raskajan'ja...») [Senza biasimare il tardo pentimento...], <?>; A'BA'B C'D'C'D' EEEF FF; giambo 5; BM.
5. *Sonet* («My snova proživaem u zaliva...») [Viviamo di nuovo vicino al golfo...], novembre 1962; dedicato a G. P.; XXXXxX + xXxxXxXx; giambo 5 (v. 9 è un giambo 2, v. 10 un giambo 4); I, 204.
6. *Na titul'nom liste* («Ty, kažetsja, iskal zdes? Ne išči...») [Tu, pare, cercavi qui? Non cercare...], 1962; aBaBaBBac + cDeeD; giambo 5; I, 212.
7. *Sonet* («Velikij Gektor strelami ubit...») [Il grande Ettore ucciso da frecce...], 1962; xXxX + xXXxXXXXxX; giambo 5.
8. *Sonet* («Prošël janvar' za oknami tjur'my...») [È trascorso gennaio fuori dalle finestre della prigione...], 1962; xXXX + XXXxxXxXxX; giambo 5 (v. 8 è un giambo 2, v. 10 un giambo 4); I, 223.
9. *Sonet* («Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...») [Di nuovo sento la tua voce malinconica...], 1962; XXXXXXXX + xXxXXX; giambo 5; I, 224.
10. *Sonetik* («Malen'kaja moja, ja grušču...») [Piccola mia, sono triste...], giugno 1964; abab + cdcd + eefgfg; dol'nik 3 (con anomalie nella quantità di ictus, di intervalli fra di essi e nell'accentuazione); I, 340.
11. *Sonet* («Prislušivajas' k grozным golosam...») [Prestando orecchio a voci minacciose...], agosto-settembre 1964, Norenskaja; dedicato a M. B.; aBaBaBBa + ccDeeD; giambo 5; I, 353.
12. *Sonet* («Vybrasyvaja na bereg slovar'...») [Gettando a riva il dizionario...], novembre-dicembre 1964; epigrafe da Achmatova «Sedoj venec dostalsja mne nedarom...»; aBaBaBBaccdEdE; giambo 5; I, 374.
13. *Sonet* («Ty, Muza, nedoverčiva k ljubvi...») [Tu, Musa, diffidi dell'amore...], dicembre 1964; aBaBcDcD + eefGfG; giambo 5; I, 384.
14. *Na smert' T. S. Èliota, 2* («Čitajuščie v licach, magi, gde vy?...») [Voi che leggete i volti, maghi, dove siete?..], 12 gennaio 1965; AbbAAbba + ccDDe + e; giambo 5; I, 412.
15. *«Iz vašich glaz pustivšis' v dal'nij put'...»* [Dai vostri occhi, partito per un viaggio lontano...] (gennaio-febbraio 1965); dedicato a T. R.; abab + cdcd + eefgfg; giambo 5; I, 416.
16. *1 sentjabrja 1939 goda* («Den' nazyvalsja “pervym sentjabrja”...») [Il giorno si chiamava “primo di settembre”], 1967; xXXXxXXxxXXXxX; giambo 5 (v. 11 è difettoso: «kak na obronennuju konfederatku» - l'ultimo intervallo tra gli ictus è pari, di 6 sillabe); II, 60.
17. *Postscriptum [Sonetto]* («Kak žal', čto to, čem stala dlja menja...») [Peccato che quello che è divenuta per me...], 1967; xXxxXxXxxXxXXx (capovolto?); giambo 5; II, 240.⁴
18. *Otkrytka iz goroda K.* («Razvaliny est' prazdnik kisloroda...») [Le rovine sono la festa dell'ossigeno...], 1968 (?); dedicato a Tomas Venclova; XxXXxXxXxXxXxX; giambo 5; II, 240.

⁴ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo *Sonetto* (Brodskij, *Fermata nel deserto* 61). – N.d.T.]

19. *Sonet* («Snačala vyrastut griby. Potom...») [Prima cresceranno i funghi. Poi...], 1970, Yalta); xxX+xXxXXxXxXxX; giambo 5; II, 240.
20. *Litovskij divertisment, 5. Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica** [Divertissement⁵ lituano, 5. *All'amico-filosofo sulla mania, la malinconia e la plica polonica (Titolo di un trattato del XVIII sec. conservato nella biblioteca dell'università di Vilnius)] («Bessonnica. Čast' ženščiny. Steklo...») [Insonnia. Parte di donna. Vetro...], 1971); aBaBaBaBcDcDee; giambo 5; II, 268.
21. *Neokončennyj otryvok* («Vo vremja užina on vstal iz-za stola...») [Durante la cena egli si alzò da tavola...], 1972 (?); xXxXxXx + xXxXxXX; giambo (6)5 (v. 1 è un giambo 6, i rimanenti giambi 5); II, 311.
22. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. I («Mari, šotlandci vsë-taki skoty...») [Mari, gli scozzesi sono in effetti delle bestie...]; aBBaaBBaCddCCC; giambo 5; II, 337.
23. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. II («V konce bol'soj vojny ne na život...») [Verso la fine della grande guerra non per la vita...]; aBBaBaaBcDDcDc; giambo 5 (v. 14 è un giambo 4); II, 337.⁶
24. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. III («Zemnoj svoj put' projdja do serediny...») [Nel mezzo del cammin della mia vita...]; AbAbAbbAccDeDe; giambo 5; II, 337.⁷
25. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. IV («Krasavica, kotoruju ja pozže...») [La bella donna che io più tardi...]; AbbAAbAbCddCee; giambo 5; II, 338.
26. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. V («Čislo tvoich ljubovnikov, Mari...») [Il numero dei tuoi amanti, Mary...]; aabCbCbCbCbCCb (sonetto capovolto tendente al continuo); giambo 5; II, 338-339.⁸
27. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VI («Ja vas ljubil. Ljubov' eščë, vozmožno...») [Io vi amai. L'amore ancora, forse...]; AbbAbAbAccDeDe; giambo 5; II, 339.
28. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VII («Pariž ne izmenilsja. Plas de Vož...») [Parigi non è cambiata. Place des Vosges...]; aBBaBaBa + cDcDee; giambo 5; II, 339-340.⁹
29. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VIII («Na sklone let v strane za okeanom...») [Sul declinar degli anni in un paese oltre oceano...]; AbbAbAAbbAAbbA (sonetto continuo); giambo 5; II, 340.¹⁰
30. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. IX («Ravnina. Truby. Vchodjat dvoe. Ljazg...») [Pianura. Trombe. Entrano due. Stridore...]; aBBaBaBaBBaBCC; giambo 5; II, 340.

⁵ [Composizione musicale autonoma o parte di una fuga. – N.d.T.]

⁶ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Verso la fine della Guerra Grande...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 137). – N.d.T.]

⁷ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Nel mezzo del cammin di nostra vita...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 137-139). – N.d.T.]

⁸ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Il numero dei tuoi amanti, Mary...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 139). – N.d.T.]

⁹ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Parigi è sempre uguale. Place des Vosges...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 141). – N.d.T.]

¹⁰ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Sul declinar degli anni, in un paese...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 141). – N.d.T.]

31. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. X («Osennij večer. Jakoby s Kamenoj...») [Una sera autunnale. Con la cosiddetta Camena...]; AbbAbAAbcDDcEE; giambo 5; II, 341.
32. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XI («Ljazg nožnic, oščuščenje oznoba...») [Stridore di forbici, sensazione di brividi...]; AbbAbAAbbAccAA (tende verso il sonetto continuo); giambo 5; II, 341.
33. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XII («Čto delaet Istoriju? Tela...») [Che cosa fa la Storia? I corpi...]; aBBaaBBa + ccDeeD; giambo 5; II, 341-342.¹¹
34. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIII («Baran trjasët kudrjaškami (oni že...») [Il montone scuote i riccioli, alias...]; AbAbbAbAcDcDDc; giambo 5; II, 342.
35. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIV («Ljubov' sil'nej razluki, no razluka...») [L'amore è più forte della distanza, ma la distanza...]; AbbAbAAb + cDecDe; giambo 5; II, 342-343.
36. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XV («Ne to tebja, skažu tebe, sgubilo...») [A rovinarti, ti dirò, non fu...]; AbAbAbAbAbAbcc (tende verso il sonetto continuo); giambo 5; II, 343.¹²
37. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVI («T'ma skradyvaet, skazano, ugly...») [Il buio, si dice, cela gli angoli...]; aBBaaBBa + cDecDe; giambo 5; II, 343.
38. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVII («To, čto istorglo izumlennyj krik...») [Quel che ha estorto un grido sbalordito...]; aBBaaBBaCddCee; giambo 4(5) (vv. 1, 4 e 6 sono giambi 5, gli altri giambi 4); II, 344.
39. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVIII («Dlja rta, progovorivšego "proščaj"...») [Per la bocca che ha pronunciato "addio"...]; aBBaBaBa + cDecDe; giambo 5; II, 344.
40. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIX («Mari, teper' v Šotlandii est' šerst'...») [Mari, ora in Scozia c'è la lana...]; aBaBaBaBcDDcEE; giambo 5; II, 344-345.
41. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XX («Perom prostym – nepravda, čto mjatežnym!...») [Con una penna semplice – non è vero che è ribelle!...]; Abba-bAbA + b + Ab + bAb (sonetto continuo); giambo 5; II, 345.
42. *V otèle "Kontinental"*, da *Meksikanskij divertiment* («Pobeda Mondriana. Za steklom...») [Vittoria di Mondrian. Dietro il vetro...], 1975; aBaBcDcDeFeFGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; III, 96.
43. *Voschodjaščee žéltoe solnce sledit kosymi...* [Il sole giallo sorgente segue con occhi...], [1980]; ABABCDCDAAEFEF; dol'nik 3—6; III, 203.¹³
44. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. I («Mart na ischode. Radostnaja vest'...») [Marzo è al termine. Notizia lieta...]; ababcdcdefefGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7.
45. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. II («Vešč', pomešččennoj buduči, kak v Aš-...») [Un oggetto, essendo immerso, come nell'Acca...]; ababcdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7.

¹¹ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Sai tu chi fa la Storia? – Sono i corpi...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 143). – N.d.T.]

¹² [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Il fatto che ti rovinò, non fu...» (Brodskij, *Fermata nel deserto* 143). – N.d.T.]

¹³ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Il sole giallo sorgente segue con occhi...» (Brodskij, *Le opere. Poesie 1972-1985* 27). – N.d.T.]

46. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. III («Na mjaġkij v profil' smachivaja znak...») [Assomigliando di profilo a un segno dolce...]; ababcdcdefeggg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7-8.
47. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. IV («Četverg. Segodnja stul byl ne u del...») [Giovedì. Oggi la sedia è stata in disparte...]; ababcdcdefeggg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 8.
48. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. V («Materija voznikla iz bor'by...») [La materia è nata dalla lotta...]; ababcdcdefeggg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 8-9.
49. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. VI («Stul sostoit iz čuvstva pustoty...») [La sedia è composta di senso di vuoto...]; ababcdcdefegGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 9.
50. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. VII («Voskresnyj polden'. Komnata gola...») [Mezzogiorno della domenica. La stanza è spoglia...]; ababcdcdefeggg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 9.
51. *Nadpis' na knige* [Dedica su un libro] («Kogda veter stichaet i list'ja pastuš'ej sumki...») [Quando si placa il vento e le foglie della borsa da pastore...], 1991, Roma; AbC' AbC'dE'dE' (sonetto acefalo capovolto); dol'nik 4—6; IV, 109.¹⁴
52. «Ona nadevaet čulki, nastupaet osen'...» [«Lei indossa le calze, inizia l'autunno...»] (17 settembre 1993); AbAbCdCdCdEfeF; dol'nik (6) 4—5 (il primo verso è anomalo, con un triplo intervallo tra gli ictus nella terza posizione: 1.2231.1).
53. «Klouny razrušajut cirk. Slony ubežali v Indiju...» [I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India...] (1995, New York); X'X"X"xXXXXxX'XX'X"x; dol'nikB (irregolare); IV, 194. 20.

Inoltre, nella raccolta in quattro volumi sono entrate le traduzioni di tre sonetti tratti dal poema di Umberto Saba *Autobiografia* (1, 2 e 10) con il sottotitolo «fragmenty» [frammenti], testi affatto classici per struttura strofica; infine, il secondo capitolo del poema *Zof'ja* è scritto in strofe di 14 versi, soprattutto in rime bacciate, tra le quali tuttavia si trovano anche alcune che potrebbero essere considerate come derivati del sonetto. Gli uni e le altre, però, verranno esclusi dall'analisi.

Come vediamo, Brodskij provava un grande rispetto verso i sonetti, li assegnava a una particolare forma strofica e di genere, come indicano i titoli dati alla maggior parte di loro (nn. 2-5, 7-13, 19, 22-41, cioè 32 su 53, ovvero 60,4%). I suoi sonetti presentano grande varietà di strutture. Il contingente principale, praticamente tutto quanto il corpus, eccezion fatta per quello capovolto acefalo (n. 51), consiste di strofe di 14 versi. I rimanenti 52 possono essere divisi in tre gruppi:

- 1) sonetti classici con la configurazione di rime alla francese e all'italiana¹⁵ (nn. 6, 11-12, 14, 20, 22-41), scritti in pentametri giambici, con deviazioni insignificanti dall'isosillabismo: in totale 25, cioè il 48,0%;
- 2) sonetti anomali, «sciolti», con versi che ostentano l'assenza di rime; la loro dignità di sonetti è indicata di solito dalla lunghezza di 14 versi, a volte accompagnata dalla caratteristica suddivisione substrofica, e dal titolo (n. 5, 7-9, 16-19, 21, 53): in totale 10, cioè il 19,3%;

¹⁴ [Segnaliamo l'esistenza di una traduzione italiana con il titolo «Quando cade il vento e le foglie della borsa da pastore...» (Brodskij, *Poesie edite e inedite* 259). – N.d.T.]

¹⁵ [I filologi russi indicano di solito con schema francese quello a rime abbracciate (tipicamente, abba abba ccd eed) e con schema italiano quello a rime alternate (tipicamente, abab abab cdc dcd). – N.d.T.]

3) sonetti con schema anomalo (autonomo) nelle quartine, tra cui anche sonetti shakespeareiani; (n. 1-4, 10, 13, 15, 42-50, 52): in totale 17, cioè il 32,7%.

Un'analisi a parte merita, nel primo gruppo, il ciclo *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* [Venti sonetti a Maria Stuart] (n. 22-41), e, rispettivamente, nel terzo gruppo il ciclo *Posjaščaetsja stulu* [Dedicato a una sedia], in quanto nell'uno e nell'altro ciclo i sonetti, a scapito di una parte considerevole della propria autonomia, assumono l'aspetto di strofe regolarmente ripetute.

Inoltre, è possibile osservare la norma / anomalia dal punto di vista metrico. La schiacciante maggioranza dei sonetti di Brodskij è scritta in pentametri giambici classici, e le deviazioni da essi possono essere di due tipi: o oscillamenti nella quantità di piedi, in particolare nel gruppo 2 – quello dei cosiddetti sonetti sciolti –, o un cambiamento radicale nel metro dominante sotto forma di *dol'nik*¹⁶ libero, barcollante (n. 43, 51-53), di logaedi (n. 2) e di verso accentuale (n. 1).

* * *

Particolare interesse destano i sonetti anomali del secondo gruppo, i quali, dei loro segni distintivi, conservano solo i quattordici versi liberi in giambi di varia lunghezza, un barlume di divisione substrofica e, in cinque casi su dieci, il titolo perentorio *Sonet* [Sonetto] (senza il quale l'impostazione sonettistica resterebbe irriconoscibile al 90%). La maggior parte è datata al 1962 (nn. 5, 7-9). Sembra procedere di pari passo anche la riflessione teorica sui quattordici versi liberi, disposti in un determinato modo, come forma legittima di sonetto; non a caso sono tutti marcati in modo corrispondente nel titolo. Altri sei si distribuiscono nel giro di alcuni anni: 1967 (nn. 16-17), 1968 (n. 18), 1970 (n. 19), 1972 (n. 21) e 1995 (n. 53), e solamente uno di essi è intitolato dall'autore *Sonet* (n. 19), mentre gli altri si riconoscono per analogia. Tenendo conto di quanto è stato affermato finora, osserviamoli come un ciclo tematico, strofico e di genere a sé stante.

Il primo precedente di questo tipo compare nel novembre del 1962. Al titolo *Sonet* segue la dedica, cifrata nelle iniziali «G. P.», e poi il testo, diviso in due gruppi substrofici di 6 e 8 versi liberi:

СОНЕТ	Г.П.	SONET	A G. P.
Мы снова проживаем у залива, и проплывают облака над нами, и современный тарыхит Везувий, и оседает пыль по переулкам, и стекла переулков дребезжат. Когда-нибудь и нас засыплет пепел.		Viviamo di nuovo vicino al golfo, e le nuvole galleggiano sopra di noi, e romba il Vesuvio odierno, e la polvere si posa nei vicoli, e i vetri nei vicoli tintinnano. Un giorno la cenere ricoprirà anche noi.	
Так я хотел бы в этот бедный час		Tanto vorrei in questa povera ora	

¹⁶ [Il *dol'nik* (termine derivante dalla parola *dolja*, cioè parte, quota) è un verso tonico che prevede, tra un accento (detto ictus) e l'altro, un numero variabile di sillabe non accentate (dette intervalli), solitamente non superiore a 2. Con l'avvento di intervalli di 3 e più sillabe il *dol'nik* diventa un *taktovik*. Un *dol'nik* a 3 ictus può presentarsi dunque (indicando con X la sillaba accentata e con – l'intervallo di una sillaba) in moltissime varianti: X-X-X (nel qual caso coincide praticamente con un trimetro trocaico), X--X--X (nel qual caso coincide sostanzialmente con un trimetro dattilico), ma anche --X-X--X- o -X--X-X, ad esempio. – N.d.T.]

приехать на окраину в трамвае,
войти в твой дом,
и если через сотни лет
придет отряд раскапывать наш город,
то я хотел бы, чтоб меня нашли
оставшимся навек в твоих объятьях,
засыпанного новой золой.

giungere nella tua periferia sul tram,
entrare nella tua casa,
e se tra centinaia di anni
verrà una spedizione a dissotterrare la nostra città,
allora vorrei mi trovassero
rimasto per l'eternità tra le tue braccia,
coperto da una nuova cenere.

Qualunque lettore che abbia anche una vaga conoscenza di una delle forme strofiche e di genere più antiche, perfette e conservatrici, riconoscerà facilmente nella poesia che gli viene proposta un sonetto capovolto, nel quale terzine e quartine si sono scambiate il posto. La motivazione di tale spostamento è più che evidente: l'io lirico sogna il futuro, riferendosi però alla remota antichità. Dal punto di vista contenutistico vengono sfruttate intensamente le allusioni legate alle tradizioni dei grandi italiani Dante e Petrarca: non a caso già nell'esposizione lirica viene introdotto il motivo del «Vesuvio contemporaneo» che minaccia di ricoprire di cenere una 'nuova Pompei', motivo che precede l'espressione dell'idea sublime, vissuta estaticamente, dell'amore che dura in eterno e che nemmeno la morte può domare. Lo sperimentalismo di Brodskij, che tratta sempre le tradizioni con ostentata libertà, si manifesta qui soprattutto nell'unione, provocatoriamente contrastiva, dell'ambiente quotidiano di un concreto appuntamento con le sue globali, ma soprattutto storicamente sconfinata, conseguenze.

Già nel suo primissimo sonetto sciolto il poeta applica il procedimento ritmico che diventerà in seguito quasi obbligatorio; si tratta di disseminare nel *continuum* del pentametro giambico di base versi più brevi, come dimetri e, in alcuni casi, tetrametri giambici. Qui ciò accade nei versi 9 e 10. Si può parlare in tal caso di una motivazione contenutistica? Probabilmente sì. La profondissima pausa metrica, che si genera grazie all'ultracorto dimetro, in primo luogo separa due piani temporali: il presente e il futuro rovesciato paradossalmente nel passato; in secondo luogo sottolinea il significato delle parole che si trovano a cavallo di essa, cioè, in sostanza, di entrambi i versi accorciati. «Entrare nella tua casa» è il desiderio ardente, segreto, dell'eroe lirico di trovare, finalmente, la sua innamorata; «e se tra centinaia di anni...» è la folle accelerazione prima della prospettiva inebriante di immergersi, nel suo abbraccio, nell'abisso senza fondo dei secoli.

Il successivo sonetto sciolto brodskiano *Velikij Gektor strelami ubit...*, datato allo stesso 1962, è assai lontano dagli standard canonici, soprattutto sul piano del contenuto: in primo luogo, in esso si narrano gli eventi mitologici della guerra di Troia, dunque l'utilizzo di una strofa nata durante la frattura fra Medioevo e Rinascimento è un evidente anacronismo; in secondo luogo, una vicenda così antica e diffusamente nota viene esposta in una libera interpretazione dell'autore (Ettore, ricordiamo, è stato ucciso dalla lancia di frassino di Achille e non da «freccie», che hanno colpito in realtà il suo assassino); infine, la trama lirica interiore trascorre impercettibilmente nel quadro esistenziale del regno dei morti dell'Ade, per ricreare il quale sarebbero più adatti degli esametri:

Великий Гектор стрелами убит.
Его душа плавает по темным водам,
шуршат кусты и гаснут облака,
вдали невнятно плачет Андромаха.

Il grande Ettore ucciso da frecce.
La sua anima naviga sulle acque oscure,
frusciano i cespugli, le nuvole si spengono,
lontano piange indistinta Andromaca.

Теперь печальным вечером Аякс
бредет в ручье прозрачном по колону,

Ora nella sera triste Aiace
si trascina nel terso ruscello, l'acqua al ginocchio,

а жизнь бежит из глаз его раскрытых
за Гектором, а теплая вода
уже по грудь, но мрак переполняет
бездонный взгляд сквозь волны и
кустарник,
потом вода опять ему по пояс,
тяжелый меч, подхваченный потоком,
плывет вперед
и увлечает собой Аякса.

mentre la vita sfugge dai suoi occhi spalancati
dietro a Ettore, e l'acqua tiepida
è ormai al petto, ma l'oscurità inonda
lo sguardo senza fondo tra le onde e i cespugli,
poi l'acqua è di nuovo alla cintola,
la pesante spada, afferrata dalla corrente,
scorre avanti
e trascina dietro di sé Aiace.

Anche qui un verso, questa volta il penultimo, accorciato di due volte e mezzo rispetto al pentametro giambico dominante, forma una brusca discontinuità ritmica appena prima della conclusione. «Scorre in avanti» significa che Aiace «si trascina nel terso ruscello, l'acqua al ginocchio», poi «ormai al petto», poi «di nuovo alla cintola», assecondando la corrente così forte che l'acqua «afferra» anche «la pesante spada» che sarebbe dovuta affondare. In questo modo, il possente eroe acheo Aiace Telamonio, destinato a perdere la vita dopo Ettore, a quanto pare, impercettibilmente per se stesso e per il lettore entra nelle acque del fiume dei morti, lo Stige...

Una poesia prettamente biografica, apparentemente del tutto slegata da motivi antichi, *Sonet* («Prošël janvar' za oknami tjur'my...») è stata scritta, se la datazione è corretta, quasi nel presentimento della reclusione preventiva e nell'attesa della condanna, seguita il 12 febbraio 1964:¹⁷

Прошел январь за окнами тюрьмы,

и я услышал пенье заключенных,
звучащее в кирпичном сонме камер:
«Один из наших братьев на свободе».

È trascorso gennaio fuori dalle finestre della
prigione,
e ho sentito il canto dei carcerati
risuonare nella calca di mattoni delle celle:
«Uno dei nostri fratelli è in libertà».

Еще ты слышишь пенье заключенных
и топот надзирателей безгласных,
еще ты сам поешь, поешь безмолвно:
«Прощай, январь».

Ancora senti il canto dei carcerati
e i passi delle guardie taciturne,
ancora canti tu stesso, canti silenzioso:
«Addio, gennaio».

Лицом поверотась к окну,
еще ты пьешь глотками теплый воздух,
а я опять задумчиво бреду
с допроса на допрос по коридору
в ту дальнюю страну, где больше нет
ни января, ни февраля, ни марта.

Volgendo il viso alla finestra,
ancora bevi a sorsi l'aria tiepida,
mentre io mi trascino di nuovo pensoso
da un interrogatorio all'altro lungo il corridoio
in quel paese lontano, dove non c'è più
né gennaio, né febbraio, né marzo.

La prima quartina è separata graficamente, proprio come nel caso precedente. Si tratta di una sorta di esposizione della poesia, che precede il dialogo esistenziale vero e proprio

¹⁷ Sorge spontaneo il parallelo con la lirica *S grust'ju i nežnost'ju* [Con tristezza e tenerezza], scritta il 16 giugno 1964:

«Февраль всегда идет за январем,
А дальше – март». – Обрывки разговора,
Сверканье кафеля, фарфора;
Вода звенела хрусталем.

«Febbraio segue sempre gennaio,
E poi marzo». – Frammenti di conversazione,
Luccichio di piastrelle, di porcellana;
L'acqua risuonava di cristallo.

dei personaggi lirici principali («io» e «tu»), che languiscono in carcere prima di passare, come Aiace, in quel mondo dove lo spazio si trasfigura nel «Chronos puro». Secondo l'affermazione aforistica di Brodskij nel suo saggio *Meno di uno*,

La formula della prigione è: mancanza di spazio controbilanciata da eccesso di tempo. Ecco quello che veramente ti disturba, quello contro cui non puoi niente. Prigione vuol dire mancanza di alternative, ed è la telescopica prevedibilità del futuro a farti impazzire. (33-34)

Lo stesso pensiero viene messo in rilievo ancora di più nelle *Catastrofi in aria*:

L'idea del paradiso è la logica conclusione del pensiero umano, nel senso che esso, questo pensiero, non può andare più in là, giacché di là dal paradiso non c'è nient'altro, non avviene nient'altro. Si può dire tranquillamente, perciò, che il paradiso è la stazione finale, un *cul-de-sac*; è l'ultima visione dello spazio, la fine delle cose, la cima della montagna, la vetta dalla quale non si va in nessun luogo, se non nel Chronos puro; da qui l'introduzione del concetto di vita eterna. Altrettanto vale poi per l'inferno: almeno in senso strutturale questi due luoghi hanno moltissimo in comune.

Non c'è nulla che limiti l'esistenza nella stazione finale, e se si può pensare che anche là "le circostanze condizionano la coscienza" e generano una loro particolare psicologia, è soprattutto nel linguaggio che questa psicologia si esprime. (100)

Tale idea formulata in astratte categorie filosofiche acquista nel *Sonet* la necessaria concretezza rappresentativa: nell'aldilà non ci sarà più «né gennaio, né febbraio, né marzo». Il senso nascosto del verso 8, accorciato, sta probabilmente nell'attualizzazione del titolo della canzone o del suo ritornello.

Il mini-ciclo del 1962 è concluso dal *Sonet* («Ja снова слышу golos tvoj tosklivyj...») nel quale il poeta, per esprimere il suo stato d'animo lirico, si appoggia al mito medievale di Tristano e Isotta, i due amanti separati da circostanze drammatiche, l'eterno «richiamo» reciproco dei quali neppure la morte ha potuto interrompere. Ancora una volta Brodskij coniuga lo sconcolato paesaggio provinciale del piano del presente con i *realia* leggendari, cinti di gloria. Ma nemmeno in questo caso si è potuto fare a meno delle correzioni autoriali: non è il morente Tristano a chiamare in aiuto la sua amata regina Isotta la Bionda, bensì è l'innominata protagonista lirica a chiamare in soccorso con voce «malinconica» colui al quale «sulle labbra scorre il vino di Tristano»:

Я снова слышу голос твой тоскливый
на пустырях – сквозь хриплый лай
бульдогов,
и след родной ищю в толпе окраин,

и вижу вновь рождественскую хвою
и огоньки, шипящие в сугробах.
Ничто верней твой адрес не укажет,
чем этот крик, блуждающий во мраке
прозрачною, хрустальной каплей яда.

Теперь и я встречаю новый год
на пустыре, в бесшумном хороводе,
и гаснут свечи старые во мне,
а по устам бежит вино Тристана,

Di nuovo sento la tua voce malinconica
negli spiazzati abbandonati – nell'abbaiare rauco
dei bulldog,
e cerco l'impronta familiare nella folla delle
periferie,

e vedo di nuovo gli aghi degli alberi di Natale
e i fuochini che sibilano nei cumuli di neve.
Nulla darà il tuo indirizzo con più precisione
di questo grido, vagante nell'oscurità
come una goccia trasparente, cristallina di veleno.

Ora anch'io festeggio il nuovo anno
nello spiazzo abbandonato, nel girotondo silente,
e le vecchie candele si spengono in me,
mentre sulle labbra scorre il vino di Tristano,

я в первый раз на зов не отвечаю.
С недавних пор я вижу и во мраке.

per la prima volta non rispondo al richiamo.
Da qualche tempo vedo anche nell'oscurità.

Salta all'occhio la somiglianza strutturale di gran parte dei sonetti anomali sopra citati. Da un lato, metricamente essi si basano sul verso 'sonettistico' per eccellenza, il pentametro giambico, che però ammette l'inserimento di dimetri («entrare nella tua casa», «scorre in avanti», «Addio, gennaio») e tetrametri («e se tra centinaia di anni», «Volgendo il viso alla finestra»), dall'altro supportano una suddivisione grafica tipica del sonetto: 6+8, 4+10 (due volte) e 8+6 versi. Per quanto riguarda invece il disegno della configurazione delle clausole, che in teoria sostituirebbe la rima, esso non funziona, cioè non mostra alcuna corrispondenza visibile con l'alternanza delle rime nel sonetto all'italiana o alla francese.¹⁸

Dopo una lunga pausa di cinque anni Brodskij torna a rivolgersi ai sonetti sciolti. Nel 1967 scrive due testi: *1 sentjabrja 1939 goda* («Den' nazyvalsja "pervym sentjabrja"...») e *Postscriptum* («Как жал', što tem, čem stalo dlja menja...»). In entrambi i casi manca dal titolo l'indicazione dell'appartenenza a un genere. Si tratta dunque di sonetti?

1 СЕНТЯБРЯ 1939 ГОДА

День назывался «первым сентябрю».
Детишки шли, поскольку – осень, в
школу.

А немцы открывали полосатый
шлагбаум полейков. И с гуденьем танки,
как ногтем – шоколадную фольгу,
разгладили улан.
Достань стаканы
и выпьем водки за улан, стоящих

на первом месте в списке мертвецов,
как в классном списке.
Снова на ветру
шумят березу, и листва ложится,
как на оброненную конфедератку,
на кровлю дома, где детей не слышно.
И тучи с громыханием ползут,
минуя закатившиеся окна.

POSTSCRIPTUM

Как жаль, что тем, чем стало для меня
твое существование, не стало
мое существование для тебя.
...В который раз на старом пустыре
я запускаю в проволочный космос
свой медный грош, увенчанный гербом,
в отчаянной попытке возвеличить

1° SETTEMBRE 1939

Il giorno si chiamava «primo di settembre».
I bambini andavano, dato che è autunno, a
scuola.

Mentre i tedeschi aprivano le sbarre a righe
dei polacchi. E rombando i carri armati
come l'unghia la stagnola dei cioccolatini
lisciarono gli ulani.
Tira fuori i bicchieri
e beviamo la vodka alla salute degli ulani, che
occupano

il primo posto nell'elenco dei morti,
come nell'elenco di classe.
Di nuovo al vento
frusciano le betulle, e le foglie si posano,
come su una Rogatywka¹⁹ lasciata cadere,
sul tetto della casa dove non si sentono bambini.
E le nubi strisciano tuonando,
evitando le finestre tramontate.

POSTSCRIPTUM

Peccato che quello che è divenuta per me
la tua esistenza, non è divenuta
la mia esistenza per te.
...Per l'ennesima volta nel vecchio spiazzo
lancio in un cosmo di fil di ferro
il mio soldino di rame, coronato dallo stemma,
nel disperato tentativo di onorare

¹⁸ [L'autore trascura qui la mancanza, nella tradizione poetica italiana, della legge dell'alternanza delle clausole maschili (tronche) e femminili (piane), presente invece nella versificazione tradizionale francese e russa. – N.d.T.]

¹⁹ [Il tipico berretto asimmetrico con visiera a quattro punte utilizzato da varie formazioni militari polacche. – N.d.T.]

момент соединения... Увы,
 тому, кто не умеет заменить
 собой весь мир, обычно остается
 крутить шерватый телефонный диск,
 как стол на спиритическом сеансе,
 покуда призрак не ответит эхом
 последним воплем зуммера в ночи.

il momento dell'unione... Ahimè,
 a chi con sé non sa sostituire
 il mondo intero, non rimane che
 girare il disco sbrecciato del telefono,
 come il tavolino a una seduta spiritica,
 finché il fantasma non risponderà con un'eco
 con l'ultimo grido dello squillo nella notte.

Come possiamo vedere, entrambi i testi sono costituiti da 14 versi di pentametri giambici, versi standard per il sonetto (solo nel verso 11 della prima lirica c'è una sillaba in più, che non permette al verso di essere scandito nella cadenza una volta data, scelta probabilmente dettata dal desiderio di sottolineare e rafforzare l'aspetto drammatico della similitudine). Altri due indizi rilevanti del sistema locale dei sonetti sciolti brodskiani – la rubrica «sonet» nel titolo e la grafica simile a quella del sonetto – sono assenti. D'altronde, nel primo caso a fare da peculiare riduzione dei due stacchi grafici è la divisione in emistichi dei versi 6 e 9, che segna due bruschi *enjambements* al confine non solo tra due proposizioni abbastanza ampie (in ambedue i casi tra i due emistichi sta il punto), ma anche tra due aspetti cronologici lontani, nonché tra punti di vista tematici alternantisi. Come risultato, viene evidenziato vistosamente l'imperativo che si trova al centro del testo: «Tira fuori i bicchieri / e beviamo la vodka alla salute degli ulani, che occupano / il primo posto nell'elenco dei morti, / come nell'elenco di classe», attualizzando allo stesso tempo il titolo del componimento.

Nel secondo caso il legame con il sistema formato dai sonetti liberi del 1962 è sostenuto principalmente dal contenuto, a livello tematico. Il richiamo tematico col sonetto «Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...» è più che evidente: c'è lo stesso «spiazzo», la stessa separazione fatale e la stessa impossibilità di stabilire un contatto stabile con la persona amata.

In questo modo, l'ipotesi dell'appartenenza di entrambi i testi al ciclo tematico da noi evidenziato appare sufficientemente fondata. Vediamo ora se le cose stanno così anche riguardo a una poesia scritta, presumibilmente, un altro anno più tardi:

ОТКРЫТКА ИЗ ГОРОДА К.

Тамасу Венцлова

Развалины есть праздник кислорода
 и времени. Новейший Архимед
 прибавить мог бы к старому закону,
 что тело, помещенное в пространство,
 пространством вытесняется.

Вода

дробит в зеркале пасмурном руины
 Дворца Курфюрста; и, небось, теперь
 пророчествам реки он больше внимлет,
 чем в те самоуверенный дни,
 когда курфюрст его отгрохал.

Кто-то

среди развали бродит, вороша
 листу прошлогодною. То – ветер,
 как блудный сын, вернулся в отчий дом
 и сразу получил все письма.

1968 г. (?)

CARTOLINA DALLA CITTÀ DI K.

A Tomas Venclova

Le rovine sono la festa dell'ossigeno
 e del tempo. Un moderno Archimede
 alla vecchia legge potrebbe aggiungere
 che un corpo, posto nello spazio,
 dallo spazio viene respinto.

L'acqua

fraziona nello specchio cupo le rovine
 del Palazzo del Principe Elettore; e ora, forse,
 presta più ascolto alle profezie del fiume
 che in quei giorni baldanzosi,
 quando il Principe Elettore l'ha fabbricato.

Qualcuno

vaga tra le rovine, rovistando
 il fogliame dell'altro anno. È il vento,
 come il figliuol prodigo, tornato alla casa paterna,
 ha ricevuto tutte in una volta le lettere.

1968 (?)

Anche questo testo si appiglia con molte sue sfaccettature al corpus principale del ciclo che stiamo esaminando. Quattordici pentametri giambici sciolti (eccetto l'ultimo, abbreviato d'un piede) si compongono nell'ordine del 'montaggio' che ci è già noto: due volte i versi 5 e 10, spezzandosi con un punto alla loro estremità, simulano il vuoto substrofico. L'alternanza delle clausole libere maschili e femminili è questa volta così caratteristica da qualificare il testo come un sonetto anomalo capovolto: XxXXxXxXxXxXxX. Il titolo 'epistolare' trova riscontro nel titolo del sonetto precedente. Le associazioni classiche e bibliche ricordano i primissimi tentativi, ai quali la parola «sonet» fa da titolo. D'altro canto, la «nostalgia della cultura mondiale»²⁰ si fa sentire anche nella specifica appartenenza di genere del testo, che si avvicina a quello delle 'guide turistiche' ampiamente coltivate da Brodskij, che conferiscono – secondo la corretta osservazione di Michail Kreps – uno spazio senza precedenti a «un commento complessivo» «storico-filosofico-letterario-lirico al luogo visitato», mentre la personalità del poeta si sposta sempre in primo piano, e le pietre rimangono solo uno sfondo per la sua espressione poetica. Lo studioso sottolinea che nella realizzazione brodskiana questo genere raggiunge un livello qualitativo nuovo «in virtù del suo mirare a esprimere l'essenza profonda delle cose e dell'esistenza umana», in conseguenza della qual cosa

in ogni suo commento sono presenti gli argomenti di base preferiti – il tempo, lo spazio, Dio, la vita, la morte, l'arte, la poesia, l'esilio, la solitudine. Così il lettore percepisce sia la vita quotidiana, sia lo spirito del luogo, il suo colore nazionale odierno e storico. Capienza di pensiero, profondità di osservazioni e compattezza espressiva: ecco le novità che Brodskij apporta al genere della "poesia vista dagli occhi di un turista", senza parlare della peculiarità metrica, ritmica e di rime che lo mette al primo posto nella poesia russa, o forse anche in quella mondiale.

Nella poesia in questione, probabilmente, si parla del castello del principe elettore a Kaunas raffigurato su una cartolina, che richiama alla coscienza del poeta tutta una serie di allusioni storiosofiche e mitologiche. Recitando la parte di un «moderno Archimede», il protagonista lirico completa l'antica legge con una formula più universale in senso filosofico: «un corpo, posto nello spazio, / dallo spazio viene respinto». Per quanto riguarda invece l'abituale liquido chiamato a spingere il corpo in esso immerso con forza pari al peso della sostanza spostata, esso diventa «l'acqua» «del fiume» che nel suo «specchio cupo» «rifrange... le rovine» dell'edificio, confermando la correttezza di un'antica e leggendaria profezia sulla brevità della sua esistenza.

Nel 1970 a Jalta fu scritto un *Sonet* («Vnačale vyrastut griby. Potom...»), nel quale l'indicazione generico-strofica ritornò nel titolo, evidentemente per ravvivare l'appartenenza – ormai un po' sbiadita – di questi 14 versi alla strofa classica. Praticamente tutte le componenti strutturali, formali e contenutistiche, eccezion fatta soltanto per gli oscillamenti nella quantità di piedi, vengono mantenute nella loro purezza esemplare:

СОНЕТ

Сначала вырастут грибы. Потом
пойдут дожди. Дай Бог, чтоб кто-нибудь
под этими дождями смог промокнуть.

SONET

Prima cresceranno i funghi. Poi
verranno le piogge. Dio voglia che qualcuno
sotto quelle piogge possa bagnarsi.

²⁰ [Con queste parole Osip Mandel'stam aveva definito in un'intervista la corrente poetica cui apparteneva, l'acmeismo. – N.d.T.]

Во всяком случае, еще не раз
здесь, в матовом чаду полуподвальной
кофейни, где багровые юнцы
невесть чего ждут от своих красавиц,
а хор мужчин, записанный на пленку,
похабно выкликает имя той,
которую никто уже вовсе
под эти своды не вернет, – не раз
еще, во всяком случае, я буду
сидеть в своем углу и без тоски
прикидывать, чем кончится все это.

In ogni caso, altre volte ancora
qui, nel fumo opaco del caffè
seminterrato, dove giovinetti vermigli
si aspettano chissà cosa dalle loro belle,
mentre un coro di uomini registrato su nastro
invoca oscenamente il nome di colei
che più nessuno ormai
farà tornare sotto questi archi, – diverse volte
ancora, in ogni caso, io
siederò nel mio angolo e senza nostalgia
soppeserò come tutto ciò vada a finire.

La poesia si apre con un'esposizione di tre versi assolutamente contraria alla tradizione, nella quale viene dichiarata l'idea (ormai stabile nell'ambito del nostro ciclo) di una innaturale sequenzialità di causa ed effetto. Il contenuto principale viene sviluppato nella seconda parte: non è la prima né l'ultima volta che l'io lirico siede nel «caffè seminterrato» e soffre la lontananza di colei «che più nessuno ormai / farà tornare sotto questi archi».

Il sonetto libero successivo, comparso nel 1972 (?), può essere riferito al ciclo da noi trattato, probabilmente, in maniera solo convenzionale, per ragioni puramente formali:

НЕОКОНЧЕННЫЙ ОТРЫВОК

Во время ужина он встал из-за стола
и вышел из дому. Луна светила
по-зимнему, и тени от куста,
превозмогая завитки ограды,
так явственно чернели на снегу,
как будто здесь они пустили корни.
Сердцебиенье, ни души вокруг.

Так велико желание всего
живущего преодолеть границы,
распространиться ввысь и в ширину,
что, стоит только выглянуть светлау,
какому ни на есть, и в тот же миг
окрестности становятся добычей
не нас самих, но устремлений наших.

FRAMMENTO INCOMPIUTO

Durante la cena egli si alzò da tavola
e uscì di casa. La luna brillava
invernale, e le ombre del cespuglio,
vincendo sulle volute della cancellata,
nereggiavano così evidenti sulla neve,
come se ci avessero messo le radici.
Batticuore, nessuno intorno.

È così grande il desiderio di ogni cosa
vivente di superare i limiti,
svilupparsi in alto e in largo,
che basta che un astro si mostri,
quale che sia, e in quello stesso istante
i dintorni diventano preda
non di noi stessi, ma dei nostri slanci.

Dal punto di vista del genere, come dichiara univocamente il titolo, ci troviamo di fronte a un «frammento incompiuto», che sarebbe potuto essere anche più lungo di 14 versi, tanto più che le due parti che lo compongono («substrofe») sono di pari dimensioni (7+7). Tuttavia, è evidente che non si possono qualificare come due strofe indipendenti, poiché presentano differenze sia pure insignificanti nella catalettica: xXxXxXx xXxXxXX. Praticamente tutti i testi marcati dal termine «sonet» con cui già abbiamo avuto a che fare non ostentano affatto una grafica obbligatoria e rigidamente unificata del tipo di quella del sonetto. Solo in alcuni di essi, soprattutto nei primi passi di consolidamento della tradizione, viene mantenuto lo stacco dopo la prima (4+10; n. 7-8) o la seconda (8+6; n. 9) quartina, oppure, come nel caso del sonetto capovolto, dopo la prima (3+11; n. 19) o la seconda (6+8; n. 5) terzina. La spaziatura che si trova esattamente nel mezzo coincide con una profonda pausa sintattica e tematica: la parte narrativa viene interrotta, secondo le leggi dello stesso «montaggio», da quella meditativa. Anche metri-

camente il *Frammento incompiuto* tende al pentametro giambico con una lieve deviazione dalla norma (il primo verso contiene 6 giambi). Infine, sul piano contenutistico la poesia si presenta come un bozzetto di genere sui sentimenti e le riflessioni di un certo soggetto alzatosi da tavola e uscito di casa per trovarsi in totale solitudine e stupirsi della precarietà del mondo circostante, della soggettività nella percezione dei «dintorni», che «diventano preda / non di noi stessi, ma dei nostri slanci». A quanto pare, qui è corretto parlare non tanto dello sviluppo di qualche motivo narrativo comune, caratteristico di questo ciclo, quanto di un loro ampliamento successivo.

La poesia del 1995 *Klouny razrušajut cirk. Slony ubežali v Indiju...*, scritta a New York, ha ancora meno ragioni per essere riportata senza dubbio ai sonetti. Il numero canonico di versi e i nove precedenti permettono di vedere in essa – seppure con grandi riserve – un potenziale candidato a essere inserito nel ciclo:

<p>Клоуны разрушают цирк. Слоны убежали в Индю, тигры торгуют на улице полосами и обручами, под прохудившимся куполом, точно в шкафу, с трапедии свешивается, извиваясь, фрак разочарованного иллюзиониста, и лошадки, скинув попоны, позируют для портрета двигателя. На арене, утопая в ошибках, клоуны что есть мочи</p> <p>размахивают кувалдами и разрушают цирк. Публики либо нет, либо не аплодирует. Только вышколенная болонка тявкает непрерывно, чувствуя, что приближается к сахару: что вот-вот получится одна тысяча девятьсот девяносто пять.</p>	<p>I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India, le tigri commerciano per strada le strisce e i cerchi, sotto la cupola bucata, come in un armadio, dal trapezio pende, serpeggiando, il frac dell'illusionista deluso, e i cavallini, gettate le gualdrappe, posano per il ritratto del motore. Sull'arena, affondando nella segatura, i clown con tutte le loro forze</p> <p>agitano i magli e distruggono il circo. Il pubblico non c'è, o forse non applaude. Solo la cagnolina bolognese ammaestrata abbaia senza posa, sentendo che si avvicina allo zucchero: che tra pochissimo verrà il millenovecentonovantacinque.</p>
--	--

Probabilmente, la natura strutturale del testo appena riportato è ambivalente: da un lato, in esso sono chiaramente visibili i tratti di 14 versi liberi, rientranti però nella cadenza di un *dol'nik* libero, dall'altro lato, esso potrebbe collocarsi alla periferia del ciclo di 10 sonetti sciolti da noi evidenziato, perché contiene un minimo di elementi capaci di marcare un sonetto.

* * *

Alla luce dell'approccio così evidentemente innovativo di Brodskij al canone sonettistico, non minore interesse desta anche il corpus principale di sonetti 'classici' nella sua interpretazione.

Il primo esperimento di questo genere fu una poesia non marcata nel titolo come 'sonetto' (e questo a fronte di sonetti sciolti marcati proprio in questo modo!): *Na titul'nom liste* («Ty, kažetsja, iskal zdes'? Ne išči...»), datata allo stesso 1962, anno significativo per i sonetti brodskiani.

НА ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ

Ты, кажется, искал здесь? Не ищи.
Гремит засов у входа неизменный.
Не стоит подбирать сюда ключи.
Не тут хранится этот клад забвенный.
Всего и блеску, что огонь в печи.
Соперничает с цепью драгоценной
цепь ходиков стенных. И непременный
горит фонарь под окнами в ночи.
Свет фонаря касается трубы.

И больше ничего здесь от судьбы
действительной, от времени, от века.
И если что предполагает клад,
то сам засов, не выдержавший взгляд
пришедшего с отмычкой человека.

SUL FRONTESPIZIO

Tu, pare, cercavi qui? Non cercare.
Il catenaccio stride all'ingresso, immutabile.
Non vale la pena di cercare chiavi.
Non è qui che è custodito il tesoro dimenticabile.
Tutto ciò che luccica è il fuoco nella stufa.
Gareggia con la catena inestimabile
la catena dell'orologio a muro. E immancabile
arde il lampione sotto le finestre nella notte.
La luce del lampione tocca la grondaia.

E non c'è null'altro qui del destino
effettivo, del secolo, del tempo.
E se qualcosa presuppone un tesoro,
è il catenaccio stesso, che non ha retto allo sguardo
dell'uomo venuto con un grimaldello.

Al primo sguardo il testo risulta assai misterioso, almeno per un sonetto: qualcuno parla a un «uomo venuto con un grimaldello» consigliandogli di non cercare il tesoro dove non c'è. Tutto quanto l'ambiente esplicitamente quotidiano, prosaico, non promette alcun tesoro. Se c'è un luccichio, è soltanto «il fuoco nella stufa», invece di «catene inestimabili» c'è «la catena dell'orologio a muro», il «lampione sotto le finestre nella notte» illumina una prosaica grondaia... L'unica cosa che «presuppone un tesoro» è lo stesso «catenaccio», il quale probabilmente non è che l'indicazione simbolica dell'ostacolo che deve essere superato per penetrare nel presunto ricettacolo del tesoro. Eppure il titolo mette ogni cosa al suo posto: l'iscrizione «sul frontespizio» del libro mette in guardia dalla vanità degli sforzi di trovare in esso qualche cosa di evidentemente prezioso.

I parametri formali del sonetto corrispondono al canone classico della tipologia francese: aBaBaBBac + cDeeD, con una lieve infrazione alla suddivisione substrofica (lo spazio, invece di separare – come è d'uso – le quartine dalle terzine, divide i membri della rima baciata della prima terzina, spezzandola).

Nel 1964 furono scritti altri due sonetti tradizionali, stavolta dotati della rubricazione corrispondente: *Sonet* («Prislušivajas' k grozным golosam...») [Dando ascolto a voci minacciose...] e *Sonet* («Vybrasyvaja na bereg slovar'...») [Gettando a riva il dizionario...]. Entrambi sviluppano il motivo tematico – forse il più intimo per il giovane Brodskij – della vocazione poetica. Nel primo caso essa è congiunta inscindibilmente con la problematica amorosa. È una sorta di confessione, non rivolta ancora a tutto il mondo ma solo all'amata, del procedere ineluttabile «verso la morte e la gloria», e anche un ringraziamento perché ogni verso a lei dedicato acquista immortalità e infonde speranza di salvezza. È importante sottolineare che, oltre alla datazione «novembre-dicembre 1964», il testo è accompagnato dall'indicazione del luogo di composizione della poesia: «Norenskaja», cioè i luoghi dell'esilio nordico. Nel pronunciare sublimi parole sulla propria opera, il poeta da un lato ricorre a motivi biblici («rimasti indietro nella traversata / del Giordano», «perché i sogni, che ti circondano come un muro, / ora infuriano alle mie spalle / e inghiottono la cavalleria d'Egitto»). Dall'altro lato egli attenua, o almeno così crede di fare, il patetismo esagerato dell'enunciato con l'ironia rivolta sempre a se stesso, includendo tale modalità entro caste parentesi:

Их звуки застревают (как я сам)
на полуцуги к погибели и славе

I loro suoni si incastrano (come io stesso)
a metà strada verso la morte e la gloria

(в моей груди), отныне уж не вправе
как прежде доверяться чудесам.

(nel mio petto), senza più il diritto
di confidare, come prima, nei miracoli.

Dal punto di vista della conformità a tutte le norme sonettistiche adottate, abbiamo di fronte un'opera veramente esemplare: aBaBaBBa + ccDeeD. Si conferma, intanto, la tendenza di Brodskij al cambio di 'marcia' nelle quartine: la prima quartina, di regola, viene 'accelerata' dalla rima alternata, mentre la seconda viene 'sigillata' dalla rima incrociata, sulle stesse terminazioni. In secondo luogo, si rivela la preferenza, non meno caratteristica per il poeta, per la versione francese del sonetto. In questo caso le due parti si distanziano l'una dall'altra non solo graficamente, ma anche dal punto di vista sintattico e tematico, fatto intensificato dalla congiunzione avversativa «ma».

Il mittente del secondo sonetto è l'autrice del testo che gli è premesso in qualità di epigrafe: «la corona canuta non mi toccò per caso...» (Anna Achmatova). Nel manoscritto Brodskij non solo inserisce a mano una riga con il monogramma delle tre «A barrate» («AAA»), ma disegna anche il ritratto della sua amica più anziana e maestra, di faccia e di profilo. A concludere la composizione concorre la rappresentazione schematica di una finestra che ricorda una grata carceraria. Attraverso di essa si vede il mare che si spinge «fino al viso».²¹ In linea di principio si può parlare anche di un evidente richiamo tematico alla lettera per M. B. (n. 11). Il tema dei 'sogni' che infuriano dietro le spalle, e sul piano metaforico quello del mar Rosso eretto come un muro di fronte alla cavalleria egiziana lanciata all'inseguimento degli israeliti, viene raccolto in tale caso come l'universale figurato della 'corsa del tempo' che divora ogni cosa:

Выбрасывая на берег словарь
злоречьем торжествуя над удушьем,
пусть море осаждает календарь
со всех сторон: минувшим и грядущим.
Швыряя в стекла пригоршней янтарь,
осенним днем, за стеклами ревущим,
и гребнем, ослепительно цветущим,
когда гремит за окнами январь,
захлестывая дни, – пускай гудит,
сжимает сердце и в глаза глядит.
Но, подступая к самому лицу,
оно уступит в блеске своенравном
седому, серебристому венцу,
внесенному над тернием и лавром!

Gettando a riva il dizionario,
trionfando con la maldicenza sull'asfissia,
il mare assedi pure il calendario
da ogni parte: col passato e l'avvenire.
Scaraventando nei vetri manciate d'ambra
in un giorno autunnale che ruggisce dietro i vetri
e con la cresta che fiorisce abbagliante
quando fuori dalle finestre tuona gennaio,
traboccando sui giorni, – che rombi pure,
stringa il cuore e guardi negli occhi.
Ma, spingendosi fino al viso,
nel suo splendore caparbio cederà
alla corona canuta, argentea,
che si erge sopra le spine e l'alloro!

In tal modo Anna Achmatova non è solamente il destinatario dell'epistola poetica, ma allo stesso tempo la sua protagonista lirica, il simbolo vivente dell'inflessibile opposizione alla pressione violenta di forze naturali e sociali, del trionfo spirituale della grandezza dell'uomo, della «corona canuta, argentea» eretta «sopra le spine e gli allori». È notevole come in questo testo, che si può dire programmatico, si realizzino praticamente tutte le dominanti tematiche del sonetto di Brodskij. Vi appare sia il tessuto verbale della poesia («il dizionario», «la maldicenza» che trionfa «sull'asfissia»), sia il fluire inarrestabile del tempo (il «calendario» assediato dal mare «col passato e l'avvenire»), sia l'elemento marino, che ha accompagnato il poeta dalla nascita fino alla morte... I parametri del sonetto

²¹ Cfr. *Sočinenija Iosifa Brodskogo* vol. 1, 479.

che con questo fa parte dello stesso ciclo, scritto nell'agosto-settembre (n. 11), vengono ripetuti con una precisione rigorosa. L'unica deviazione consiste nell'assenza della divisione substrofica, dovuta evidentemente al fatto che la svolta tematica si dispone qui in un punto non banale, tra i versi 10 e 11, e dunque sarebbe stato necessario staccare dalla porzione principale del testo l'ultima quartina.

Al 1965 è datata l'elegia *Pamjati T. S. Èliota* [Alla memoria di T. S. Eliot], la cui seconda parte grazie alla sua lunghezza (14 versi) e alla configurazione delle rime (AbbAAb-bAccDDee) può essere interpretata come un derivato del sonetto francese:

Читающие в лицах, маги, где вы?
Сюда. И поддержите ореол:
две скорбные фигуры смотрят в пол.
Они поют. Как схожи их напевы!
Две девы – и нельзя сказать, что девы:
не страсть, а боль определяет пол.
Одна похожа на Адама впол-
оборота, но прическа Евы.

Склоняя лица сонные свои,
Америка, где он родился, и –
и Англия, где умер он, улыбки,
стоят по сторонам его могилы.
И туч плывут по небу корабли.
Но каждая могила – край земли.

Voi che leggete i volti, maghi, dove siete?
Venite qui. E sostenete l'aureola:
due figure afflitte fissano il suolo.
Cantano. Come sono simili i loro canti!
Due fanciulle – e non si può dire fanciulle:
non è la passione ma il dolore a definire il sesso.
Una assomiglia ad Adamo mezzo
girato, ma la pettinatura è di Eva.

Abbassando i loro volti assonnati,
l'America, dove è nato, e
l'Inghilterra, dove è morto, meste
stanno ai lati della sua tomba.
E navi di nuvole navigano il cielo.²²
Ma ogni tomba è l'estrema terra.

A servire da esempio al giovane poeta fu, probabilmente, l'elegia dal titolo simile composta dal suo idolo Wystan Hugh Auden *In memoria di W. B. Yeats*. Brodskij la scoprì durante il suo esilio al nord, in un'antologia della poesia inglese contemporanea che un amico gli aveva spedito da Mosca. Ricordava più tardi:

Questa volta avevo tra le mani un'antologia in inglese [...]. C'erano molte cose di Yeats, che a quel tempo trovavo un tantino troppo ampolloso e disinvolto nella metrica, e molte di Eliot, che in quei giorni regnava sovrano nell'Est europeo. Mi proponevo di leggere Eliot.

²² Con una certa dose di tolleranza si può vedere qui un'allusione alla conclusione del sonetto di Achmatova *Ne pugajsja, – ja eščë počožej* [Non spaventarti – sono ancora più simile] del ciclo *Šipovnik cvetët* [La rosa canina fiorisce]:

Создан Рим, плывут стада флотилий
И победу славословит лествь.

È fondata Roma, navigano greggi di flotte
E l'adulazione loda la vittoria.

Cfr. anche il componimento di Brodskij *Ex Ponto (Poslednee pis'mo Ovidija v Rim)* [Ex Ponto (Ultima lettera di Ovidio a Roma)]:

...пишу я с моря. С моря. Корабли
сюда стремятся после непогоды,
чтоб подтвердить, что это край земли.
И в трюмах их не отыскать свободы.

...scrivo dal mare. Dal mare. Le navi
si rifugiano qui dopo il maltempo
per confermare che l'estrema terra.
E nelle loro stive non troverai la libertà.

[Una traduzione di questo componimento si trova in Pavan 72-73. – N.d.T.]

Ma per puro caso il libro si aprì su una poesia di Auden, *In memoria di W.B. Yeats*. Ero giovane, allora, e quindi particolarmente attratto dalle elegie come “genere”, non avendo vicino nessuno in punto di morte per il quale scriverne una. Così le leggevo forse più avidamente di qualsiasi altra cosa, e spesso pensavo che l’aspetto più interessante di questo “genere” consistesse negli involontari tentativi di autoritrarsi che costellano – o deturpano – quasi tutte le poesie *in memoriam*. Non di rado questa tendenza, per quanto comprensibile, finisce col trasformare un’elegia nelle elucubrazioni dell’autore sul tema della morte, col risultato che veniamo a sapere più cose su di lui che sul defunto. Di questa tendenza non c’era traccia nella poesia di Auden, la quale anzi, come vidi ben presto, voleva essere nella sua struttura stessa un omaggio al poeta scomparso, imitando in ordine inverso le forme adottate di volta in volta dal grande irlandese nel suo sviluppo stilistico, su su fino alla più remota: i tetrametri della terza e ultima parte della composizione audeniana.

Grazie a quei tetrametri, e in particolare a otto versi di quella terza parte, capii la statura del poeta che mi stava davanti. (Brodskij, *Per compiacere un’ombra* 109-110)

Ci sono troppe coincidenze per poter dubitare della veridicità dei ricordi del poeta, il quale svela il meccanismo della creazione della propria elegia sull’esempio di una poesia che nella giovinezza aveva colpito la sua immaginazione. Brodskij elegiaco segue chiaramente il poeta inglese, sforzandosi di rendere «omaggio al poeta scomparso», cioè non tanto esprimere i sentimenti di afflizione, dolore spirituale, riconoscenza e ammirazione che lo sconvolgono, quanto registrare – per quel che è possibile – la voce irripetibile di colui che non è più in questo mondo. In questo caso la peculiarità stilistica di T. S. Eliot viene resa dal profilo metrico e strofico di un sonetto, stavolta malgrado il rapporto più che libero con il canone sonettistico che distingue l’idiostile di Brodskij.

Sul piano contenutistico, però, notiamo un ben maggiore scarto dalla norma e una somiglianza con i sonetti originali del poeta, che mantengono fede alla leggendaria forma strofica e di genere solamente nel titolo e nel numero di righe. Viene sviluppato lo stesso *Leitmotiv* della morte, sono dipinte ironicamente le figure allegoriche di «due fanciulle», l’America e l’Inghilterra, che stanno «ai lati» della tomba del poeta e, quel che è più importante, nell’ultimo verso, verso-chiave, viene fissato il motivo esistenziale, da noi già osservato, del confine dell’essere: «Ma ogni tomba è l’estrema terra».

La quinta poesia del ciclo *Litovskij divertissement* [Divertissement lituano] non possiede una simile motivazione. La sua somiglianza derivativa con il sonetto classico è, probabilmente, arbitraria o, in ogni caso, provocata dalla necessità di evidenziare un frammento di testo estremo dal punto di vista fabulistico e stilistico; non per nulla a fargli da titolo e contemporaneamente da epigrafe-dedica è l’intitolazione di un volume medievale in latino conservato nella biblioteca di Vilnius: «*Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica*»:

Бессонница. Часть женщины. Стекло
 полно рептилий, рвущихся наружу.
 Безумье дня по мозжечку стекло
 в затылок, где образовало лужу.
 Чуть шевельнись – и ощутит нутро,
 как некто в ледяную эту жижу
 обмакивает острое перо
 и медленно выводит «ненавижу»
 по прописи, где каждая крива
 извилина. Часть женщины в помаде
 в слух запускает длинные слова,
 как пятерню в завшивленные пряди.

Insonnia. Parte di donna. Il vetro
 è pieno di rettili che si avventano fuori.
 Il delirio del giorno è colato dal cervelletto
 nella nuca, dove ha formato una pozzanghera.
 Muoviti appena e sentirai dentro
 come qualcuno in questa brodaglia gelata
 intinge una penna affilata
 e traccia lentamente «odio»
 sul modello calligrafico di cui ogni giro
 è storto. La parte di donna con il rossetto
 ficca nell’udito lunghe parole,
 come le dita nelle ciocche pulciose.

И ты в потемках одинок и наг
на простыне, как Зодиака знак.

E tu nel buio sei solo e nudo
sul lenzuolo, come un segno zodiacale.

La scena rappresentata è provocatoriamente brutale. Si tratta, se così si può dire, di una natura morta poetica *à la* Picasso. Avere frasi nominali costruiscono l'esposizione della poesia dedicata alla 'solitudine in due'. L'io lirico durante l'insonnia notturna vive un attacco di malinconia e di inspiegabile odio verso la donna a lui estranea – non a caso sostituita dalla sineddoche, ripetuta due volte, «parte di donna»;²³ un terrario metaforico («vetro» pieno di «rettili che si avventano fuori») simboleggia l'umore misantropico sinonimico al «delirio del giorno» e alla «brodaglia gelata» che nutrono i sentimenti maligni che lo animano. Con una voce per nulla melodiosa la donna, anzi la sua «parte», coperta di «rossetto» (cioè la bocca!) «ficca nell'udito lunghe parole» con l'invadenza di «dita» infilate «nelle ciocche pulciose». Ecco perché il mittente del messaggio «all'amico-filosofo» è «solo e nudo / sul lenzuolo, come un segno zodiacale». Un contenuto così inadatto al sonetto classico si combina per contrasto a una forma canonica quasi perfetta. Da un lato, si può distinguere il profilo ridotto ai minimi termini del sonetto cosiddetto inglese o shakespeariano: aBaBcDcDeFeFgg. Dall'altro lato, le consonanze²⁴ attigue delle prime due quartine (*steklò – narižju – steklò – ližju; nutrò – žižju – però – nenavižju*)²⁵ lo avvicinano alla ben più severa variante italiana: aBaBaBaBcDcDee.

* * *

Infine, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* (1974) rappresentano ormai niente di meno che un'unità sovraciclica: in realtà, un poema in sonetti. Il ciclo ha ovviamente attirato l'attenzione degli studiosi. Così, in particolare, L. Batkin ha interpretato le sue componenti come strofe ripetute alla maniera di *Evgenij Onegin* (313). Con tale affermazione, certo, si può concordare, ma con la riserva che le strofe sono ben lontane dall'essere perfettamente identiche. Anzi, si ha l'impressione che il poeta abbia mirato del tutto consapevolmente a modificarle in base al capriccioso movimento del tema lirico da un sonetto all'altro. Schematicamente, la trama lirica del ciclo si presenta più o meno in questa maniera.

I.«Mari, šotlandci vsë-taki skoty...» [Mari, gli scozzesi sono comunque delle bestie...].²⁶ Esposizione. Ricordo dell'incontro nel Giardino di Lussemburgo con la rappresentazione scultorea della regina scozzese, alla quale l'autore si rivolge con un alquanto

²³ Nel saggio *Dopo un viaggio, ovvero un omaggio alle vertebre* una partner dello stesso tipo viene chiamata con un nome ancora più spietato: «il mio oggetto svedese di nome Ulla» (*moja švedskaja vešč', po imeni Ulla*). [La traduzione italiana è più pietosa: «la mia protetta nordica, chiamiamola Stella Polaris» (Brodskij, *Profilo di Clio* 25). – N.d.T.]

²⁴ Bisogna notare che Brodskij in generale aveva una spiccata tendenza alle consonanze. Cfr., ad esempio, la sua poesia del 1965 *Odnaj poetesse* [Ad una poetessa] in cui come se niente fosse rimano parole riccamente dotate di consonanti identiche, ma aventi vocali accentate diverse: *v nevòle – na senovàle – na vòre – gorit – Ne vj li – skryvali – «vily» - sogrèt, tèrpit – toròpit – trèpet – Božestvò – ràport – ròpot – rìpor – rodstvò*. [Per comodità del lettore italiano abbiamo segnato nelle traslitterazioni gli accenti. – N.d.T.]

²⁵ [Si può facilmente osservare anche la scelta di rime aspre, difficili e di suono sgradevole, preferite dal poeta per corrispondere esattamente alla scena rappresentata. – N.d.T.]

²⁶ [Del ciclo esiste una traduzione italiana, per quanto incompleta: sono stati tradotti i sonetti 2, 3, 5, 7, 8, 12 e 15 (Brodskij, *Fermata nel deserto* 137-143). Per coerenza, nonché al fine di una migliore comprensione dei commenti di Fedotov, riportiamo però sempre traduzioni letterali nostre. – N.d.T.]

familiare e intimo «Mari». Il tono estremamente ironico viene ottenuto, in particolare, con l'aiuto di giochi di parole («šotlandci – skoty» [scozzesi – bestie, con una reminiscenza dell'inglese Scotland], «koleno kletčatogo klana» [generazione del clan a quadri, con *koleno* che significa «generazione» ma anche «ginocchio»]), popolarismi («sjudy» [qui]) e pure idiomi popolari in parte ammodernati e dunque rinfrescati per la coscienza percipiente («vzgljanut' glazami starogo barana / na novye vorota» [guardare con gli occhi del vecchio montone / il cancello nuovo]).²⁷ Inoltre, vengono introdotti elementi da centone («Gde vstretil Vas...» [Dove Vi ho incontrata...], «...vse bylo ožilo / v otživšem serdce» [...tutto il passato è rivissuto / nel cuore avvizzito]),²⁸ «v staroe žerlo / vloživ zarjad klassičeskoj karteč» [nella canna vecchia / inserita una carica di pallettoni classici]), anch'essi in parte 'ritoccati', rinnovati.

II.«V konce bol'šoj vojny ne na život...» [Verso la fine della grande guerra non per la vita...]. Prologo. Il tempo retrocede verso la fine della Grande guerra. Viene descritto l'episodio del primo incontro, nell'«utero felpato» del cinema «Spartak», con la Maria cinematografica, impersonata da Zarah Leander. La medesima stilistica dello *slang* poetico cameratesco è data all'idioma ellitticamente mozzato del primo verso: «Alla fine della Grande guerra non per la vita, <ma per la morte>». Lo stesso procedimento in maniera leggermente ridotta viene utilizzato più avanti: «quando quello che c'era veniva fritto senza lardo», «saliva tac-tac sulla forca». La stessa funzione viene svolta dalle formulazioni pittorescamente figurate del tipo «la scure del boia, come tu non avresti detto, / eguaglia al pavimento la volta celeste / (cfr. il sole sorgente dalle acque)», compromesse dalle costruzioni modali introduttive e dai forzati luoghi comuni che fanno da contrasto sul piano stilistico. L'ultimo verso, abbreviato, trasmette la sensazione della totale irrimediabilità della situazione vissuta: «E non c'è un biglietto in più».

III.«Zemnoj svoj put' projdja do serediny...» [Nel mezzo del cammino della mia vita...]. Il celeberrimo inizio della *Commedia* dantesca apre il III sonetto e ci riporta al piano temporale attualizzato nell'esposizione (I) e nell'ambientazione di partenza, cioè nel Giardino di Lussemburgo, la cui bellezza non presuppone affatto il desiderio di mandare qualcuno a quel paese. Di nuovo, con un'ironia che smorza il pathos del momento, viene descritta la statua di Maria che sta «senza abbassare le braccia» (!), «con un passerotto in testa» (!), «nella ghirlanda delle amiche di pietra / regine francesi dei tempi che furono». Come risultato, il giardino «ha l'aspetto» di un bizzarro «incrocio» fra il Pantheon e il celebre quadro di E. Manet *Colazione sull'erba*.

IV.«Krasavica, kotoruju ja pozže...» [La bella donna che io più tardi...]. Una singolare digressione lirica. Viene introdotto un nuovo personaggio: la bella amata dal poeta, esteriormente simile alla statua di Mary. Come si scopre, l'amore non era reciproco: «Anche noi / non abbiamo formato un coppia felice». «Se n'è andata in un mackintosh» - così alla lontana viene parodiata l'immagine dell'eroina di Blok che si avvolge «tristemente» «in un mantello blu». Ma, come spesso accade, la separazione risulta salvifica per l'io lirico, fatto per il quale la sua «gola... diciamo... ringrazia la sorte».

V.«Čislo tvoich ljubovnikov, Mari...» [Il numero dei tuoi amanti, Mary...]. Il primo verso caratterizza esaurientemente la tematica del sonetto. Il cambiare continuamente

²⁷ [Il luogo comune russo è «guardare come un montone guarda il cancello nuovo», cioè con sciocco stupore. – N.d.T.]

²⁸ [Queste due citazioni si riferiscono alla romanza di Fëdor Tjutčev *K. B.* e in particolare ai vv. 1-2: *Ja vstretil vas – i vsë bylo / v otživšem serdce ožilo...* che nella traduzione di Eridano Bazzarelli suona: *Io vi ho incontrata, e tutto il passato / è rivissuto nel cuore avvizzito...* (413). – N.d.T.]

partner svaluta l'amore, la rapida successione degli amanti cancella l'individualità di ciascuno di loro, pertanto la loro successione, e in definitiva anche la loro quantità, non ha alcuna importanza. Il sonetto capovolto (come la strofe dell'*Onegin* capovolta nella *Universitetskaja poëma* [Poema universitario] di V. Nabokov) può essere letto in qualsiasi ordine, come dall'alto in basso così – con microscopici aggiustamenti – dal basso in alto: «Per i contemporanei eri una troia, / una mosca bianca nel tuo secolo, / in cosa la branda si distingue dal trono, / i tuoi scozzesi non potevano capire. / Nemmeno di un passo un barone scozzese / da questo punto di vista non si smuove. / (Come una sorta di colonna antica, / la repubblica invece può resistere, / ecco perché è condannata la corona). / Andare a letto con il primo che capita, / per la corona non c'è maggiore danno...». Nella stessa direzione va anche la ripetizione insistita delle due rime bC (Cb), che ricorrono per ben 6 volte a iniziare dal verso 3.

VI.«Ja vas ljubil. Ljubov' eščë, vozmožno...» [Io vi amai. L'amore ancora, forse...]. Ancora una digressione lirica, anzi una battuta a parte. Stavolta è un appello all'amata di un tempo che utilizza l'energia del capolavoro puškiniano e i caratteristici smottamenti stilistici che provocano l'effetto dell'attesa frustrata: invece del classico «V'amai: l'amore, forse, tuttavia / nel mio cuore non è del tutto spento...»²⁹ troviamo il suono simile, ma la stilistica e l'intonazione completamente differenti di «Io vi amai. L'amore ancora (forse / solo dolore) mi perfora le cervella». Nella seconda parte della poesia i motivi puškiniani vengono parafrasati di nuovo nello stile di Majakovskij, Mandel'stam e Pasternak: «Io vi amai così forte, senza speranza, / come vi conceda Dio ___ ma non concederà! / Egli, essendo capace di molto, / non creerà – alla Parmenide – due volte / questo calore del sangue, scricchiolare di ossa, / per cui le otturazioni nelle fauci si fondono per la brama / di sfiorare – cancello “seno” – le labbra!».

VII.«Pariz' ne izmenilsja. Plas de Vož...» [Parigi non è cambiata. Place des Vosges...]. Descrizione grottesca della Parigi notturna che (da quei tempi?) non sarebbe cambiata. Per la prima volta le quartine vengono divise graficamente dalle terzine. La pausa, rafforzata dallo stacco grafico, esegue il montaggio del piano generale (la panoramica circolare, a volo d'uccello, di Parigi: place des Vosges, il fiume che è certo la Senna, boulevard Raspail, i concerti gratuiti, la torre probabilmente di Eiffel, i frequentatori di questi luoghi «con cui fa piacere rivedersi, / ma se hai gridato per primo “come stai?”») con il dettaglio («A Parigi, di notte, nel ristorante...»).

VIII.«Na sklone let v strane za okeanom...» [Sul declinar degli anni in un paese oltre oceano...] (sonetto continuo con sole due rime). Il nuovo giro della spirale temporale – «sul declinar degli anni» – mette in luce il momento dell'emozione immediata in cui viene rivissuto tutto il complesso di sentimenti che il ciclo incarna, che è appunto il momento della sua stesura. Cambia, per così dire, anche l'ambientazione: «in un paese oltre oceano / (scoperto, io penso, ai Vostri tempi)». Nello stesso tempo viene smascherato il gioco sullo sdoppiamento delle eroine liriche. Proprio Maria, e non l'amata del passato, viene chiamata «Voi», anche se poi riacquista l'abituale «tu»,³⁰ non appena la situazione cambia radicalmente («mi avresti chiamato semplicemente Ivan»). Il sonetto affatto continuo su due rime rappresenta, probabilmente, la chiusura e la ricorrenza ciclica del piano temporale.

²⁹ [Citiamo dalla traduzione di Landolfi (448). – N.d.T.]

³⁰ In seguito viene svelato il meccanismo di questo gioco: «non “tu” e “voi” che si mescolano in “you”...» (XV).

IX. «Ravnina. Truby. Vchodjat dvoe. Ljazg...» [Pianura. Trombe. Entrano due. Stridore...] (tendente al sonetto continuo). Digressione storica. Il primo verso imita la didascalia di una cronaca storica di Shakespeare. Odio, intolleranza. Cattivo infinito. I tempi di Maria Stuarda passano impercettibilmente nella contemporaneità (l'azione si trasferisce, probabilmente, in America: «la notte in un piccolo castello hollywoodiano»). La tendenza alla rima continua e monotona (aB) dei primi 12 versi è qui quanto mai appropriata. Nel distico finale: «Di nuovo la pianura. Mezzanotte. Entrano due. / E tutto si confonde nell'ululare di lupi» viene messo in luce il principale esito ideale del montaggio storico, l'inevitabilità della soluzione di forza, e non di un accomodamento. Il distico, staccato dal corpo principale della poesia e dotato di una rima a parte (CC), acquista con ciò stesso un peculiare peso semantico: diventa un aforisma.

X. «Osennij večer. Jakoby s Kamenoj...» [Una sera autunnale. Con la cosiddetta Camena...]. Ritorno dai tempi «antichi» alla contemporaneità. L'io lirico è solo «con la cosiddetta Camena / che, purtroppo, non solleva la fronte. / Non è la prima volta. In queste sere / tutto fa piacere, anche il coro con le bandiere rosse...», cioè con una partner a lui indifferente, la quale per di più è evidentemente maldisposta. Una comunicazione del genere, se di comunicazione si può parlare, non lo ispira affatto. La vita scorre senza cambiamenti visibili. L'ambiente è squisitamente quotidiano. Anche se apparisse la morte, sarebbe vestita di «una giacchetta di Pavlovo-Posadsk mangiata dalle tarme».

XI. «Ljazg nožnic, oščuščenie oznoba...» [Stridore di forbici, sensazione di brividi...] (tendenza al sonetto continuo, se si accomunano le ultime due parole-rima (Boga – mnogo)³¹ a tutte le clausole femminili precedenti (oznoba – osobo – groba – neboskrëba – oba). La parola *ljazg* che, con uno spondeo, apre il sonetto XI, ci riporta al sonetto IX dove chiudeva il verso 1, e preconizza il tema macabro del fato che a suo tempo attese la principale protagonista lirica, Maria Stuarda.

XII. «Čto delaet Istoriju? Tela...» [Che cosa fa la Storia? I corpi...]. La risposta alla domanda fatale posta nel primo verso non è banale: a fare la Storia è... un corpo con la testa mozzata. Solo l'arte può comprendere e immortalare la bellezza e la buona ragione di una donna innamorata. Maria Stuarda nella non imparziale interpretazione di Friedrich Schiller è un'altra ipostasi dell'eroina.

XIII. «Baran trjasët kudrjaškami, oni že...» [Il montone scuote i riccioli, alias...]. Discorsi e pettegolezzi dei contemporanei di Maria Stuarda sulla sua esecuzione. In parte si tratta dello stesso «vecchio montone» giunto a «guardare [...] il cancello nuovo e gli stagni» del Giardino di Lussemburgo, al quale l'autore si paragonava ironicamente nell'esposizione (I).

XIV. «Ljubov' sil'nej razluki, no razluka...» [L'amore è più forte della distanza, ma la distanza...]. Per l'ennesima volta la situazione lirica cambia dislocazione. Siamo trasportati nel già noto Giardino di Lussemburgo. Guardando la statua di granito alla quale mancano «le gote e il resto. Inoltre, odore e suono», il protagonista lirico è pronto a innalzare un monumento non di pietra, bensì di vetro, «come incarnazione del good-bye / e dello sguardo che penetra attraverso».

XV. «Ne to tebja, skažu tebe, sğubilo...» [A rovinarti, ti dirò, non fu...]. Schema con tre rime. Riflessioni sulla potenza devastante della bellezza. La monotona alternanza delle due terminazioni rimate, femminile e maschile, è chiamata in parte a imitare il tedio della

³¹ [Qui e oltre si deve tenere conto della particolarità della pronuncia russa, che parifica la vocale “o” in posizione atona alla “a”, cosicché le due parole-rima si pronunciano “bòga” e “mnòga” e pertanto costituiscono una rima perfetta. – N.d.T.]

canzone che, nella conclusione, Maria Stuarda «cantava all'usignolo spagnolo». Tanto più energica e imponente suona la *pointe* nel distico finale, che dà risposta alla domanda posta al principio della strofa: per quale colpa i contemporanei rovinarono la regina scozzese? «Per ciò di cui non vedevano la fine / in quei tempi: la bellezza del viso».

XVI. «Т'ма skradyvaet, skazano, ugly...» [Il buio, si dice, cela gli angoli...]. La vita segreta della natura avviene in modo impercettibile per l'udito e la vista, solo il tempo conta i suoi passi con il cambio delle stagioni. Alla «stilografica»³² tocca eternare non il temporaneo, il transitorio, ciò che passa «all'ombra dell'humus», ma sulle orme di Puškin «seguire le stagioni» e «cantare a voce alta *Malinconico tempo*».

XVII. «То, čto istorglo izumlennyj krik...» [Quel che ha estorto un grido sbalordito...]. Come uno di quei momenti scelti della storia viene impresso l'episodio dell'esecuzione: la parrucca caduta dalla testa mozzata, che se «non ha provocato un corpo a corpo / fra gli spettatori», per lo meno «ha alzato in piedi i nemici» e costretto il re spagnolo Filippo a mandare l'Armada verso le coste di Albione.

XVIII. «Dlja rta, progovorivšego “proščaj”...» [Per la bocca che ha pronunciato “addio”...]. Attraversando i secoli e l'oceano, il protagonista lirico dice «addio» alla destinataria del suo componimento e chiede perdono «se qualcosa non va». Il tema della scure acquista d'improvviso un aspetto letterario e biografico: «La censura russa / avrebbe anche potuto fare a meno della scure». Si nota la presenza discreta del diffuso detto «Quello che è scritto con la penna non si può tagliare con la scure» e l'espressione, non meno nota, secondo cui la missione di Herzen sarebbe stata di «chiamare la Rus' alla scure».

XIX. «Mari, teper' v Šotlandii est' šerst'...» [Mari, ora in Scozia c'è la lana...]. Epilogo del piano degli eventi. La Scozia e l'Inghilterra vivono nell'opulenza, mentre in Francia, nel Giardino di Lussemburgo, c'è ora una statua diversa «da quella che faceva impazzire ieri. / E ci sono signore da preferire a te, / ma dissimili da entrambe voi due».

XX. «Perom prostym – nepravda, čto mjatežnym!...» [Con una penna semplice – non è vero che è ribelle!...]. Epilogo del piano lirico. Si tirano le somme. Una sorta di magistrale tematico.³³

aBBaaBBaCddCCC
aBBaBaaBcDDcDc
AbAbAbbAccDeDe
AbbAAbAbCddCee
aabCbCbCbCbCCb
AbbAbAbAccDeDe
aBBaBaBa + cDcDee
AbbAbAAbbAAbbA
aBBaBaBaBBaB + CC
AbbAbAAbcDDcEE

AbbAbAAbbAccAA
aBBaaBBa + ccDeeD
AbAbbAbAcDcDDc
AbbAbAAb + cDecDe
AbAbAbAbAbAbcc
aBBaaBBa + cDecDe
aBBaaBBaCddCee
aBBaaBBa + cDecDe
aBaBaBaBcDDcEE
AbbAbAbA + bAb + bAb

³² Viene attualizzato il gioco di parole: *večnoe pero*, ossia la stilografica è, in senso proprio, una piuma eterna. Un'altra faccia del gioco di parole: *pero* non è solo *večnoe*, ma, a quanto pare, anche *vešee* [fatidico]!

³³ [Il *magistrale* è, nella corona di sonetti, il sonetto conclusivo (quindicesimo), composto con i primi versi di ciascun sonetto precedente e contenente, di solito, il pensiero principale della corona. – N.d.T.]

* * *

Una posizione intermedia fra i sonetti classici e quelli sciolti occupano i sonetti con rime diverse nella parte delle quartine. La loro deviazione dal canone tradizionale non è molto rilevante; essi tendono dunque, in prevalenza, più al primo gruppo che al secondo. D'altro canto, la composizione dei versi rimati è talmente varia che ogni singolo caso può essere esaminato in interconnessione organica con alcune componenti contenutistico-formali.

Ad aprire questa serie di sonetti brodskiani sono i suoi quattro primissimi sonetti, di datazione incerta (nn. 1-4). Vengono tutti compresi nella formula «strani sonetti» apparsa nel terzo di essi (*Sonet k Glebu Gorbovskomu* [Sonetto per Gleb Gorbovskij]). Alcuni giovani poeti di Leningrado, evidentemente, provando le loro forze nella tecnica poetica e trovandosi in parte sotto l'influenza di Anna Achmatova, la quale aveva modificato arbitrariamente il classico canone sonettistico, ostentavano l'infrazione delle norme santificate dalla tradizione. Brodskij non era un'eccezione. Il suo primissimo sonetto è composto in versi accentuativi a 4-3 accenti con una catalettica assai libera (nella prima quartina vengono addirittura combinate clausole sdrucchiole, bisdrucchiole e piane), con assonanze ostentatamente approssimative e uno schema di rime capovolto, tutt'altro che canonico: A'A''B'BC'C'DEDEFGFG:

Проходя мимо театра Акимова,
голодным взглядом витрины окидывая,
выделяя слюну пресную,
я замышляю написать пьесу
во славу нашей социалистической
добродетели,
побеждающей на фоне современной мебели.

Левую пьесу рукою правой
я накропаю довольно скоро,
а товарищ Акимов ее поставит,
соответственно ее сначала оформив.
И я, Боже мой, получу деньги.
И все тогда пойдет по-другому.
И бороду сбрив, я войду по ступеням
в театр... в третий зал гастронома.

Passando accanto al teatro Akimov,
gettando sguardi famelici sulle vetrine,
secernendo saliva insipida,
medito di scrivere un dramma
in gloria della nostra virtù socialista
che trionfa sullo sfondo di mobili
contemporanei.

Un dramma di sinistra con la mano destra
butterò giù abbastanza in fretta
e il compagno Akimov lo metterà in scena
dopo averlo ufficializzato adeguatamente.
E io, Dio mio, riceverò i soldi.
E allora tutto andrà diversamente.
E rasa la barba, salirò gli scalini
del teatro... nella terza sala degli alimentari.

Certo, anche dal punto di vista del contenuto il sonetto è provocatoriamente fuori dagli schemi. L'arte non vi appare come un qualcosa di sublime, spirituale e disinteressato. Al contrario, l'affamato protagonista lirico, passando accanto al teatro Akimov, disposto realmente nello stesso stabile del celebre negozio di alimentari sulla prospettiva Nevskij, accarezza il sogno di come «butterà giù» «un dramma di sinistra con la mano destra», «e il compagno Akimov lo metterà in scena», e con l'onorario ricevuto «salirà gli scalini / del teatro... nella terza sala degli alimentari». Il verbo-epiteto forzatamente ironico «butterò giù» (*nakropaju*) non solo esprime il rapporto verso il 'progetto creativo', ma avvicina questo testo agli «strani sonetti», «buttando giù» i quali l'autore e il suo destinatario nel terzo sonetto «danno del Voi» al tempo.

Non meno strano appare il secondo sonetto, la cui appartenenza strofica e di genere è marcata inequivocabilmente nel titolo come *Sonet* («Pereživì vsech...»):

Переживи всех. Переживи вновь, словно они – снег, пляшущий снег снов.	Sopravvivi a tutti. Rivivilo di nuovo, come se fossero neve, danzante neve dei sogni.
Переживи углы. Переживи углом. Перевяжи узлы между добром и злом.	Sopravvivi agli angoli. Sopravvivi di sbieco. Riallaccia i nodi tra il bene e il male.
Но переживи миг. И переживи век. Переживи крик. Переживи смех.	Ma sopravvivi all'attimo. E sopravvivi al secolo. Sopravvivi al grido. Sopravvivi alla risata.
Переживи стих. Переживи всех.	Sopravvivi al verso. Sopravvivi a tutti.

Salta all'occhio prima di tutto la misura, per nulla corrispondente agli standard sonettistici: il logaedo, che nella composizione a cornice cambia successivamente tre inerzie ritmiche (3.0 | 3.1 | 4.0 | 3.0). In piena corrispondenza con il metro, basato sull'interazione non orizzontale, bensì verticale, fra unità identiche, si può cogliere sia l'universale parallelismo sintattico, che enfatizza le ripetizioni lessicali vietate nei sonetti 'per bene' (la parola chiave dominante, peraltro posta in rilievo dall'esigente modo imperativo – *pereživ'i* [sopravvivi o rivivi (un'esperienza)] – si ripete dieci volte!), sia, in generale, la sintassi volutamente franta (il testo di 14 versi è composto di undici frasi indipendenti, nove delle quali contano solamente due parole). I versi cortissimi, di 5-6 sillabe, orlati dalle rime monosillabiche e bisticciate, altrettanto inusuali nella tradizione sonettistica, certo, meno di ogni altra cosa sono capaci di imitare l'endecasillabo italiano di partenza o le sue imitazioni sillabo-toniche (pentametri o esametri giambici). Anche il volume sillabico della poesia, di 76 sillabe, è ovviamente ben lontano dal raggiungere le condizioni classiche di 154 sillabe con tutte clausole femminili o di 147 con l'alternanza della catalettica maschile e femminile. Tuttavia, i parametri contenutistici del sonetto, il quale sviluppa l'idea dell'opposizione alla morte tramite l'opera poetica, sono abbastanza tradizionali.

Allo stesso argomento sono dedicati altri due sonetti senza datazione: il già nominato *Sonetto per Gleb Gorbovskij* e *Sonet k zerkalu* [Sonetto per lo specchio]. Nel primo, rivolgendosi al compagno di idee, il poeta definisce nitidamente il pathos fondamentale degli esperimenti con la tradizionale forma strofica e di genere e la sua corrispondenza alle ricerche poetiche dell'epoca: «Quando, buttando giù strani sonetti, / Noi diamo del Voi al tempo...»; «Risultati dell'errare, strani risultati». Nel secondo, rivolgendosi allo specchio o, piuttosto, al proprio riflesso, vi vede come un riflesso delle «maschere da clown» i volti infiniti del tempo, a iniziare da Abele e Caino; il distico chiave «Oh, percepisci dietro la vanità l'integrità / e su un comune quadrante l'eternità!» suona come uno scongiuro e al tempo stesso come uno slogan poetico concettuale. Dal punto di vista formale le deroghe dalle norme accettate non sono molto significative. Nel primo caso sullo sfondo del pentametro giambico spicca fortemente il verso allungato di un piede all'inizio della seconda terzina: «I nizkij genij tvoj perelomaet nogi» [E il tuo basso genio si spezzerà le gambe]. È improbabile che questa diversità di ritmo sia chiamata a evidenziare un verso stilisticamente ossimorico, che già di per sé salta agli occhi; piuttosto, la sua comparsa può essere spiegata come trascuratezza tecnica. Nel secondo caso l'ordinamento metrico

è retto piuttosto rigidamente (pentametri giambici), ma le sue modulazioni ritmiche ricordano *Passando accanto al teatro Akimov...*: le stesse clausole anisometriche, le stesse terminazioni rimate di dubbia precisione nelle quartine come «raskàjan'ja-Kàina», «uslòvnoj-klòuna», «pòzdnie-pogòstami», «gàlstuki-àlčuščie»³⁴ e lo stesso ammasso di rime uniformi nelle terzine («zýbkost'-ulybki», «cènnost'-nèžnost'-cèl'nost'-vèčnost'»).

Al sonetto *Pereživi vsech...* per le sue caratteristiche formali si avvicina naturalmente *Sonetik* [Sonettino] («Malen'kaja moja, ja grušču...», giugno 1964):

Маленькая моя, я грущу
(а ты в песке сок-поскок).
Как звездочку тебя ищу:
разлука как телескоп.

Piccola mia, sono triste
(e tu nella sabbia saltelli).
Come una stellina ti cerco:
la lontananza è come il telescopio.

Быть может, с того конца
заглянешь (как Левенгук),
не разглядишь лица,
но услышишь: стук-стук.

Forse da quel lato
ci guarderai (come Leeuwenhoek),³⁵
non distinguerai il volto,
ma sentirai: toc-toc.

Это в медвежьем углу
по воздуху (по стеклу)
царапаются кусты,
и постукивает во тьму
сердце, где проживаешь ты,
помимо жизни в Крыму.

Sono i cespugli che raspano
l'aria (il vetro)
in questo angolo sperduto
e ticchetta nel buio
il cuore che tu abiti
oltre alla vita in Crimea.

Conformemente allo schema delle rime i versi si dispongono nella maniera seguente: abab + cdcd + eefefe, se, di nuovo, assimiliamo le rime della prima terzina «uglù – po steklù» ai loro 'opponenti' nella seconda terzina: «t'mù - Krymù». Cosicché abbiamo di fronte una variante semplificata del sonetto francese più diffuso in Brodskij.

Il diminutivo dell'indicazione strofica e di genere (*Sonettino*), tuttavia, allude a un'interpretazione semplificata dei parametri formali e contenutistici della strofa. Si fa notare di nuovo la misura per nulla tradizionale dei versi di *dol'nik*; sono decisamente più corti dell'endecasillabo canonico (nella variante sillabo-tonica, pentametro o esametro giambico): da 6 a 9 sillabe. A essere rigorosi, anche la loro metrica è piuttosto lontana dagli esempi classici: alcuni versi possono essere ritenuti a buon diritto forme ritmiche anomale del *dol'nik* a tre accenti. Così, nei versi 1, 11 e 12, intervalli di quattro sillabe fra gli accenti si combinano con intervalli di una sillaba; viceversa, nei versi 4, 6, 7, 10 e 13, per rispettare la cadenza del *dol'nik*, si è costretti ad accentare le particelle; infine, nel 13 v. gli accenti non sono tre ma quattro. Evidentemente, per rafforzare le condizioni della strofa canonica, il testo del *Sonetik*, contro le norme abituali nella prassi sonettistica brodskiana, è diviso graficamente non in due ma in tre parti (4+4+6).

Dal punto di vista del genere la poesia si presenta come un'epistola scherzosa e ironica all'amata, alla Heine, in cui attraverso l'ironia traspare il dolore niente affatto scherzoso di un cuore che soffre la lontananza. L'eroe lirico langue in un «angolo sperduto», mentre l'oggetto del suo amore, simile alla libellula di Krylov («saltelli»), gioca sulla spiaggia sabbiosa del lontano Mar Nero. Superando la distanza, egli si appoggia al «telescopio

³⁴ [Per comodità del lettore italiano abbiamo segnato nelle traslitterazioni gli accenti. – N.d.T.]

³⁵ [Naturalista olandese, inventore del microscopio moderno. – N.d.T.]

della distanza» nell'attesa che l'amata lo guardi dall'alto lato. È naturale che non potrà vedere il suo volto, ma egli accarezza la speranza che l'udito di lei distinguerà il battito del cuore nel quale lei vive «oltre alla vita in Crimea».

Quasi come prolungamento del tema amoroso al termine dello stesso 1964 fu scritto ancora un *Sonet* («Ты, Муза, недoverчива к любви...»), rivolto non più all'oggetto d'amore ma alla sua rivale, la Musa:

Ты, Муза, недoverчива к любви,
хотя сама и связана союзом
со Временем (попробуй разорви!).
А Время, недoverчивое к Музам,
щедрей последних, на беду мою
(тут щедрость не уступит аппетитам).
И если я любимую пою,
то не твоим я пользуюсь кредитом.

Tu, Musa, diffidi dell'amore,
benché unita tu stessa dal legame
col Tempo (provati a strapparli!).
Mentre il Tempo, che diffida delle Muse,
è più generoso di queste ultime, per mia disgrazia
(qui la generosità non è da meno degli appetiti).
E se canto l'amata,
non è del tuo credito che godo.

Не путай одинаковые дни
и рифмы. Потерпи, повремени!
А Время уж не спутает границ!
Но, может быть, хоть рифмы воскрешая,
вернет меня любимой, арку птиц
над ней то возводя, то разрушая.

Non confondere i giorni uguali
e le rime. Sopportala, attendi!
E il Tempo non confonderà i confini!
Ma, forse, facendo rivivere almeno le rime,
mi restituirà all'amata, un'arcata di uccelli
sopra di lei ora costruendo, ora distruggendo.

La correlazione con il sonetto precedente non è solo nella problematica, ma anche nello schema francese delle rime, se non consideriamo la presenza / assenza dell'alternanza delle desinenze³⁶ e le tre rime invece di due nelle terzine: aBaBcDcD + eefGfG. La forma metrica, in conformità allo statuto della destinataria e al contenuto affatto serio del discorso che le si rivolge, non si allontana dalle norme accettate: la poesia è composta di ineccepibili pentametri giambici. Le quartine in cui, come nell'esposizione, si accenna al tema della gelosa diffidenza della Musa verso l'amore e della sua contrapposizione rispetto al Tempo, capace di superare una lunga lontananza, si presentano come un blocco unico, ma sono separati dalle terzine con la necessaria pausa, anche tipografica, prima dell'energico scoppio delle emozioni. Proprio nelle terzine viene esposto il principale motivo contenutistico del componimento: la richiesta imperativa di non confondere «i giorni uguali / e le rime», di sopportare e attendere, cioè letteralmente di confidare nel Tempo, che sicuramente «non confonderà i confini», evidentemente, tra giorni uguali e rime uguali e persino, forse, «facendo rivivere le rime», restituirà il protagonista lirico alla sua amata.

Dopo aver difeso il suo diritto a «cantare l'amata», il poeta si rivolge di nuovo a lei, citando il suo nome con le iniziali più o meno concrete T.R., nel componimento del 1965 datato gennaio-febbraio: *Из ваших глаз, пустившись в дальний путь...*:

Из ваших глаз, пустившись в дальний
путь,
все норовлю – воистину вдали! –

Dai vostri occhi, partito per un viaggio
lontano,
cerco sempre – in verità da lungi! –

³⁶ [Secondo le regole della versificazione russa, le rime maschili o tronche (segnate nello schema con la lettera minuscola) e quelle femminili o piane (segnate con la lettera maiuscola) devono alternarsi in modo che due terminazioni maschili o due terminazioni femminili stiano a fianco solo se rimano fra loro. – N.d.T.]

увидеть вас, хотя назад взглянуть
мешает закругление земли.

di vedervi, anche se di guardare indietro
impedisce l'arrotondamento della terra.

Нет, выпуклость холмов невелика.
Но тут и обрывается пучок,
сбегающий с хрустального станка
от Ариадны, вкрапшейся в зрачок.

No, il rilievo dei colli non è grande.
Ma è qui che si spezza il fascio
che sfugge dal telaio di cristallo
di Arianna intrufolata nella pupilla.

И, стало быть, вот так-то, вдалеке,
обрывок милый сжав в своей руке,
бреду вперед. Должно быть, не судьба
нам свидеться – и их соединить,
хотя мой путь, верней, моя тропа
сужается и переходит в нить.

E, dunque, così, in lontananza,
stretto in mano il caro lembo strappato,
mi trascino avanti. Sarà che non è destino
per noi rivederci e unirli,
sebbene la mia strada, o piuttosto il mio sentiero,
si assottigli e si trasformi in un filo.

I legami associativi con i due testi precedenti sono assai trasparenti: da un lato, vengono rispettati i parametri di rima dati (abab + cdcd + eefgfg) e la suddivisioni grafiche (4+4+6), dall'altro subisce ulteriori modifiche il *Leitmotiv* della lontananza. Nella nuova versione il protagonista lirico si rivolge alla destinataria del suo messaggio con il «voi», giocando nel frattempo con la tradizionale immagine mitologica del «filo di Arianna» che si tende dagli occhi di lei, strappandosi sull'«arrotondamento della terra». Il percorso contrario che egli percorre trascinandosi, «stretto in mano il caro lembo strappato», si logora, «si assottiglia e si trasforma in un filo», unire il quale con il «filo di Arianna» «intrufolato nella pupilla» dell'amata, probabilmente, «non è destino».

Fanno gruppo a parte, a quanto pare, altri due testi creati nel 1975 e, presumibilmente, nel 1980.

Il primo di essi, parte del ciclo *Meksikanskij divertiment* [Divertissement messicano], ha un titolo indipendente: *V otele "Kontinental"* [Nell'hotel Continental] (*Pobeda Mondriana. Za steklom...*) e si presenta come una versione del sonetto shakespeariano (aBaBcDcDe-FeFGG):

Победа Мондриана. За стеклом –
шир кубатуры. Воздух или выпит
под девяносто градусов углом,
иль щедро залит в параллелепипед.
В проем оконный вписано, бедро
красавицы – последнее оружие:
раскрыв халат, напоминает про
пускай не круг хотя, но полукружье,
но сектор циферблата.

Vittoria di Mondrian. Dietro il vetro
è un banchetto di cubatura. L'aria o è stata bevuta
ad angolo di novanta gradi,
o versata generosamente in un parallelepipedo.
Inscritta nel vano della finestra, l'anca
di una bella è l'estrema arma:
aperta la vestaglia, ricorda se
non un cerchio, almeno un semicerchio,
almeno un settore del quadrante.

Говоря
насчет аптеков, слава краснокожим
за честность вычесть из календаря
дни месяца, в которые «не можем»
в платоновой пещере, где на брата
приходится кусок пи-эр-квадрата.

Parlando
di aztechi, onore ai pellirossa
per l'onestà di sottrarre al calendario
i giorni del mese in cui «non possiamo»
nella caverna di Platone, dove a ciascuno
tocca un pezzo di pi-erre-quadrato.

Il secondo testo è *Voschodjašee želtoe solnce sledit kosymi...* Esteriormente si tratta della narrazione di due amanti davanti al camino, dell'avvento del «gelo dell'Epifania», che attraverso «il sole giallo sorgente», che segue «gli alberi maestri del boschetto nudo», ricor-

da la battaglia di Tsushima. La descrizione del caminetto acceso soggiace a bizzarre associazioni plastiche e uditive, ispirate dal fuoco che arde:

Восходящее желтое солнце следит косыми
глазами за мачтами голой роши,
идущей на всех парах к цусиме
Крещенских морозов. Февраль короче
прочих месяцев и оттого лютее.
Кругосветное плавание, дорогая,
лучше кончить, руку согнув в локте и
вместе с дредноутом догорая
в недрах камина. Забудь цусиму!
Только огонь понимает зиму.
Золотые лошади без уздечек
масть в дымоходе меняют на масть

воронью.

И в потемках стрекочет огромный нагой
кузнечик,
которого не накрыть ладонью.

Il sole giallo sorgente segue con occhi
obliqui gli alberi maestri del boschetto nudo
che naviga a tutto vapore verso la Tsushima
del gelo dell'Epifania. Febbraio è più breve
degli altri mesi e tanto più efferato.
Il giro del mondo in nave, cara,
è meglio terminarlo piegando il gomito e
finendo di bruciare insieme al dreadnought
nelle viscere del camino. Dimentica Tsushima!
Solo il fuoco capisce l'inverno.

Cavalli d'oro senza redini
nella canna fumaria mutano il manto in
corvino.

E nel buio frinisce un enorme grillo nudo
che non si può coprire con il palmo.

Sulla base della configurazione della rima (ABABCDCDAAEFEF) il componimento potrebbe essere interpretato come un derivato del sonetto shakespeariano, nel quale il distico finale si sia spostato nello spazio tra la seconda e la terza quartina, se la parola-rima proprio di questo distico («Tsushima») non ripetesse la parola-rima della prima quartina. Ancora di più esso si allontana dalle norme canoniche grazie alla sua metrica di eccezionale originalità: *dol'nik* a 3-6 accenti con versi difettosi che già conosciamo dal *Sonettino* (nei vv. 8 e 14 tra i tre *ictus* si trovano intervalli di una, due o quattro sillabe).

* * *

I sette componimenti del ciclo *Posyjaščaetsja stolu* [Dedicato a una sedia], esteriormente riecheggianti il ciclo della Cvetaeva *Stol* [Tavolo], presentano sequenze di 14 versi che ricordano il sonetto shakespeariano; invero, lo schema delle rime non è unificato fino in fondo: nel primo e nel sesto componimento il distico finale ha terminazioni femminili (ababdcdefefGG), mentre negli altri le terminazioni sono tutte maschili (ababdcdefefgg). I pentametri giambici assolutamente maschili, privati degli interstizi metrici naturali in presenza dell'alternanza tra clausole diverse, come è noto, si distinguono per continuità della pronuncia. L'anomalia di questa variante del sonetto viene sottolineata inoltre dalla sintassi estrosa, dalla ripetizione delle stesse parole e dall'abbondanza di bruschi *enjambements* che espongono in fine verso parole servili, fra le quali salta particolarmente all'occhio la spezzatura della parola nel primo verso del secondo componimento, tipica di Brodskij:

Вещь, помещенной будучи, как в Аш—
два—О, в пространство, презирая риск,
пространство жаждет выгеснить; но ваш
глаз на полу не замечает брызг
пространства. Стул, что твой наполеон,
красуется сегодня, где вчерась.
Что было бы здесь, если бы не он?

Un oggetto, essendo immerso, come nell'Acca-
due-O, nello spazio, sprezzante del rischio,
anela a spostare lo spazio; ma il vostro
occhio sul pavimento non nota schizzi
di spazio. La sedia, qual tuo napoleone,
fa bella mostra di sé oggi dov'era ieri.
Che cosa ci sarebbe qui, se non ci fosse lei?

Лишь воздух. В этом воздухе б вилась
пыль. Взгляд бы не задерживался на
пылинке, но, блуждая по стене,
он достигал бы вскорости окна;
достигнув, устремаясь бы вовне,
где нет вещей, где есть пространство, но
к вам вытесненным выглядит оно.

Solo aria. In quest'aria serpeggierebbe
la polvere. Lo sguardo non si tratterrebbe sul
granello di polvere ma, vagando sulla parete,
raggiungerebbe in breve la finestra;
raggiunta, si slancerebbe all'esterno,
dove non ci sono oggetti, c'è lo spazio, ma
esso appare spostato verso di voi.

La completa assenza di una messa in rilievo della conclusione, che è anzi del tutto sfumata, contribuisce ben poco alla possibilità di conferire a queste strofe di 14 versi lo status di sonetti effettivi, dotati di autonomia. Privati di una indipendenza almeno relativa, svolgono la funzione di strofe ripetute, in questo caso nemmeno identiche. In tal senso possono essere accostati dal punto di vista funzionale ai derivati semplificati non tanto del sonetto shakespeariano, quanto della strofe di *Evgenij Onegin*, a esso legata geneticamente.

Vi è nel ciclo *Dedicato a una sedia* un intreccio pienamente epico? A quanto sembra, no. Si può, evidentemente, parlare di un intreccio lirico,³⁷ così schematicamente strutturato: 1) si avvicina la primavera, tutti i sensi si risvegliano, l'occhio pretende qualcosa da affermare per un'attenta osservazione; capita per caso «una qualche sedia», e «in breve» ne vengono elencati i connotati; 2) la sedia si integra nello spazio, spostandolo; 3) ricordando di profilo il segno dolce³⁸ e di faccia un otto quadrangolare, la sedia posta in mezzo alla stanza sembra talmente nuda, che tra le sue gambe marroni non vi è nulla eccetto l'aria; ribaltata, rivela il suo squallido fondo; 4) trovandosi inutile, la sedia «sforza tutta la sua silhouette» per ripristinare il senso della propria esistenza; 5) lo scopo dei mobili in genere e della sedia in particolare appare nel fatto che il Creatore possa assicurarsi dell'autenticità materiale dell'universo creato; 6) vista in una prospettiva insolita, «la sedia è composta di senso del vuoto / più materia dipinta»; la nota espressione «perché rompere le sedie»³⁹ non le impedisce di stare saldamente «con tutte e quattro le gambe» «sul pavimento» ed ergersi, se necessario, sul tavolo, quando bisogna «cambiare la lampadina»; 7) la sedia è capace di sopravvivere a tutto e a tutti, può essere sostituita da un'altra sedia, «e l'occhio non noterà la differenza», poiché «la materia è finita. Ma non l'oggetto».

Ogni inquadratura lirica nella sequenza dello svolgimento ininterrotto del tema è contenuta in quattordici versi, la fine dei quali, oltre all'aspetto grafico, è segnata anche dalla coda di due versi; eppure una formula verbale proporzionata ai due versi conclusivi si trova solo negli ultimi quattro componimenti: «Ma non solo questo sacrificano, lo ieri / distinguendo dal domani, le sere» (IV); «Composto di parti, ovunque / l'oggetto si regge in definitiva su un chiodo» (V); «E, polline verso il basso, lo stelo intrecciato / illuminerà all'istante gli altri mobili» (VI); «Poiché – la voce è faticosa ma non funesta / – la materia è finita. Ma non l'oggetto» (VII). Del resto, anche questa risonanza strutturale e semantica non segnala affatto un cambiamento radicale del tema, il quale si sviluppa invece secondo autonome leggi associative.

³⁷ Come anche nel caso dei *Venti sonetti a Maria Stuart* visti sopra.

³⁸ [Il segno Ъ dell'alfabeto cirillico. – N.d.T.]

³⁹ [Si tratta di un detto che deriva da una battuta commedia di N. V. Gogol' *Il revisore*: «Alessandro Magno è certo un eroe, ma perché rompere le sedie?». Si usa per ironizzare sull'eccessiva foga di un discorso. – N.d.T.]

L'unità del tema lirico ci dà il diritto, in definitiva, di osservare questo ciclo come un unico componimento composto di sette strofe, che a loro volta rivelano al loro interno la struttura del sonetto shakespeariano.

* * *

Dunque, l'analisi dettagliata dei 53 sonetti scritti da Iosif Brodskij tra il 1962 (forse anche prima) e il 1995 permette di giungere alle seguenti conclusioni:

1. I sonetti di Brodskij occupano nel suo repertorio metrico un posto di grande rilievo. Per quantità di occorrenze i sonetti reggono la concorrenza con altre strofe lunghe attivamente coltivate dal poeta: strofe di sei, otto, nove e dieci versi.

2. Brodskij ha scritto sonetti praticamente lungo tutto il suo percorso artistico (nei limiti del materiale da noi considerato, che comprende gli anni 1957-1998). Dal punto di vista cronologico la distribuzione dei sonetti è abbastanza regolare, se si lasciano da parte quattro sonetti privi di una datazione precisa (n° 1-4), e si contano i cicli del 1974 (n° 22-41) e del 1987 (n° 44-50) ciascuno come una occorrenza:

n°	5-9	10-13	14-15	16-17	18	19-20	21	22-41	42	43	44-50	51	52	53
quantità	5	4	2	2	1	2	1	20(1)	1	1	7(1)	1	1	1

Si prospetta così un quadro interessante: negli anni 1962 e 1964, appropriandosi di una forma strofica e di un genere nuovo, il poeta ha fissato su di essa la propria attenzione creativa, sparando una 'salva' rispettivamente di 5 e 4 occorrenze di sonetto. Una volta 'calmatosi', sentendo di essere ormai un maestro, ogni anno o due egli scriveva una o due composizioni in forma di sonetto, mentre per due volte ha utilizzato i sonetti come strofe ripetute.

3. I tre tipi di sonetti, distinti per rigore nel rispetto dei canoni, si distribuiscono nell'opera sonettistica di Brodskij se non del tutto regolarmente, almeno, in ogni caso, senza preferenze lampanti. Circa metà del nostro materiale corrisponde complessivamente alle norme tradizionali (48,0%), circa un quinto (intorno al 19,3%) se ne allontana drasticamente e poco meno di un terzo dei sonetti (32,7%) è costituito da forme intermedie, di transizione, con quartine rimate autonomamente, e dai cosiddetti sonetti shakespeariani. Dal punto di vista metrico, al contrario, la superiorità del pentametro giambico è schiacciante (85,0%), in alcuni casi complicato dall'inserimento di dimetri, tetrametri ed esametri. Deviazioni dallo standard metrico (15,0%) si registrano all'inizio e alla fine del percorso artistico del poeta. Probabilmente, prima del 1962 furono composti i sonetti 1-2, scritti in versi accentuativi a 4-3 accenti e in logaedi brevissimi (a due *ictus*), presumibilmente al 1980 può essere datato il sonetto 43, scritto in *dol'nik* di 3 e 6 accenti, e agli anni 1991-1995 i sonetti 51-53, scritti in *dol'nik* di 4 e 6, di 4 e 5 (6) accenti, e *dol'nik* liberi. È logico supporre che nei primi tempi il giovane poeta, tramando insieme ai suoi coetanei delle insidie contro l'immobile canone classico, tra il maldestro e l'impertinente, rifiuta le norme stabilite senza venerazione evidente; mentre nel periodo della maturità artistica, essendosi impossessato completamente di tutte le sottigliezze della tecnologia sonettistica, distrugge ormai consapevolmente quelle stesse norme.

4. L'interesse maggiore, quanto all'idiostile sonettistico di Brodskij, è provocato dai suoi dieci sonetti sciolti, che rappresentano un ciclo unico dal punto di vista sia tematico, sia strutturale, e sono caratterizzati dalle seguenti qualità:

- numero di versi canonico per il sonetto (14);
- significativa assenza di rime, come anche dell'alternanza canonica delle terminazioni capace di sostituire la rima (una o due eccezioni possono essere un caso);
- tendenza alla dominante metrica sulla base dell'equivalente più stretto dell'endecasillabo italiano, il pentametro giambico con un'unica eccezione (*I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India...*, 1995, New York);
- tendenza a modulazioni ritmiche alla base delle quali giace l'introduzione, motivata contenutisticamente, di uno o due versi di lunghezza diversa (dimetri, tetrametri o esametri giambici);
- tendenza alla divisione ulteriore del testo in substrofe graficamente evidenziate: nel 1962 (4+10 – due volte; 6+8; 8+6), nel 1970 (3+11) e nel 1972(?) (7+7);
- tendenza a marcare il titolo con il termine corrispondenze (*Sonet*): nel 1962 (quattro volte) e nel 1970 (una volta); gli altri testi si riconoscono per analogia;
- sintassi lunga, 'analitica' con grande quantità di *enjambements*;
- coniugazione contrastiva del piano basso-quotidiano, reale con quello sublime-leggendario;
- gioco con le allusioni classiche, bibliche e medievali;
- tendenza alle sintesi filosofiche e alle meditazioni di stampo elegiaco;
- utilizzo di scenette di genere, di forme epistolari e di ricordi;
- forte legame associativo con il corpus principale dei sonetti di Brodskij, tra cui quelli dichiaratamente classici.

5. I sonetti classici e i sonetti con schemi di rime anomali nelle quartine solo esteriormente costituiscono i gruppi prevalenti nell'attività sonettistica di Brodskij, poiché in entrambi i casi più della metà di loro funziona come strofe ripetute. Se i *Venti sonetti a Maria Stuart* e i sette sonetti del ciclo *Dedicato a una sedia* venissero conteggiati come due occorrenze, cioè non si osservasse il numero delle strofe ma quello dei componimenti scritti con queste strofe, la quantità di componimenti sonettistici in entrambi i gruppi (6 e 11) sarebbe del tutto paragonabile con la quantità di sonetti sciolti (10). Sembra naturale concludere: i sonetti con la struttura canonicamente rigorosa erano pensati dal poeta come un modello solo esemplificativo, ma in nessun modo obbligatorio e nemmeno dominante, sullo sfondo del quale la sua ricerca dell'innovazione sarebbe apparsa più vistosa. In altre parole, la norma per lui non era tanto la fedeltà al canone sonettistico, quanto una libertà piuttosto risoluta nell'infrangerlo. In questa maniera, i sonetti anomali dal punto di vista metrico (nn. 1-2, 43, 51-53) del terzo gruppo, insieme ai sonetti sciolti, si spostano dalla periferia nell'epicentro stesso del sistema, presentando i connotati 'di famiglia' dell'idiostile sonettistico del poeta. Notiamo che anche i sonetti più corretti del gruppo classico manifestano, nell'esecuzione brodskiana, alcune licenze di ordine ritmico (infrazioni alla lunghezza nei nn. 23 e 38, vistosa tendenza alla rimazione continua, su due rime, nei nn. 26, 32, 36 e un'occorrenza per ciascuno per il sonetto continuo, 41, e capovolto, 26).

I sonetti del terzo gruppo, e precisamente quelli in cui le quartine non hanno le medesime rime, in generale si inseriscono nei parametri strofici del sonetto cosiddetto inglese o shakespeariano (nn. 2, 42-50).

Bibliografia

- Baevskij, Vadim S. *Istorija rusškoj poëzii 1730-1980* [Storia della poesia russa 1730-1980]. Moskva: URSS, 2004. Stampa.
- Batkin, Leonid. *Tridcat' tret'ja bukva: Zametki čitatelja na poljach stichov Iosifa Brodskogo* [La trentatreesima lettera: Note di un lettore in margine ai versi di Iosif Brodskij]. Moskva: RGGU, 1997. Stampa.
- Brodskij, Iosif. *Maloe sobranie sočinenij* [Piccola raccolta di opere]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2010. Stampa.
- . *Poklonit'sja teni: Èsse* [Per omaggiare un'ombra: Saggi]. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. Stampa.
- Fedotov, Oleg I. "Sonety A. Achmatovoj kak cikličeskoe edinstvo." [I sonetti di A. Achmatova come un'unità ciclica] *Problemy biografii i tvorčestva A. A. Achmatovoj* [Problemi della biografia e dell'opera di A. A. Achmatova]. Odessa, 1991. Stampa.
- . "Zerkalo i poët: N. V. Nedobrovo kak zerkalo poëtičeskogo buduščego A. A. Achmatovoj." [Lo specchio e il poeta: N. V. Nedobrovo come specchio del futuro poetico di A. A. Achmatova]. *Literaturnaja učeba* 1 (1997): 88-100. Stampa.
- Kreps, Michail. *O poëzii Iosifa Brodskogo* [Sulla poesia di Iosif Brodskij]. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1984. Stampa.
- Sočinenija Iosifa Brodskogo* [Opere di Iosif Brodskij]. 4 voll. Sankt-Peterburg, MCMXCII-MCMXCVIII. Stampa.
- Alleva, Annelisa. "Iosif Brodskij. La luce. Il monumento e la statua. La cosa." *Smerilliana. Semestrade di civiltà poetiche* 7-8 (2007). Stampa.
- Brodskij, Iosif. "Catastrofi nell'aria." *Il canto del pendolo*. Trad. Gilberto Forti. Milano: Adelphi, 1987. Stampa. 81-118.
- . *Fermata nel deserto*. Trad. Giovanni Buttafava. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1979. Stampa.
- . "Meno di uno." *Fuga da Bisanzio*. Trad. Gilberto Forti. Milano: Adelphi, 1987. Stampa. 13-43.
- . *Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte*. Trad. Giovanni Buttafava. Torino: UTET, 1989. Stampa.
- . "Per compiacere un'ombra". *Fuga da Bisanzio*. Trad. Gilberto Forti. Milano: Adelphi, 1987. Stampa. 105-132.
- . *Poesie edite e inedite*. Trad. Annelisa Alleva. *Smerilliana. Semestrade di civiltà poetiche* 7-8 (2007). Stampa.
- . *Profilo di Clío*. Trad. Arturo Cattaneo. Milano: Adelphi, 2003. Stampa.
- Pavan, Stefania. *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica, il mito, la letteratura, la filosofia*. Firenze: Firenze University Press, 2006. Stampa.
- Puškin, Aleksandr S. *Poemi e liriche*. Trad. Tommaso Landolfi. Milano: Adelphi, 2001. Stampa.
- Tjutčev, Fjodor I. *Poesie*. Trad. Eridano Bazzarelli. Milano: BUR, 1993. Stampa.