

LA POESIA DI CZESŁAW MIŁOSZ E JOSIF BRODSKIJ

*L a u r a B o n f a n t i*

Defenceless under the night  
our world in stupor lies;  
yet, dotted everywhere,  
ironic points of light  
flash out wherever the Justs  
exchange their messages.  
May I compose like them of Eros and of dust,  
beleaguered by the same  
negation and despair,  
show an affirming flame  
W. H. Auden "1st september 1939"

**P**oeti della "fine di una bella epoca", educati alla scuola del tragico e dell'assurdo del loro tempo, Czesław Miłosz e Josif Brodskij non sono solo rappresentanti di una medesima esperienza storica, quella dell'esilio, che li ha resi simboli di tutto un periodo, ma convergono soprattutto per un modo significativamente affine di porsi di fronte all'arte, al linguaggio, alla poesia, alle questioni esistenziali fondamentali. Dal rifiuto e dall'ingiustizia subita nei rispettivi Paesi d'origine, all'esilio e al tentativo di ricostruirsi uno spazio di vita propria in un ambiente linguisticamente e socialmente estraneo, fino al riconoscimento mondiale del valore della loro opera, queste due figure di intellettuali incarnano un nuovo tipo di *émigré*: colui che è perfettamente cosciente del proprio valore e della propria "vittoria" finale, della propria dignità e capacità di preservare e difendere la cultura e la lingua dell'infanzia senza per questo dover rinunciare ad inserirsi a pieno titolo nelle strutture sociali della "patria d'adozione": "Pur vivendo da decenni in Occidente – scrive Miłosz – e conoscendo ed apprezzando il valore di questa cultura, io e Brod-

skij costituiamo l'opposizione ad essa, soprattutto in ambito poetico e artistico" (Poluchina 1992: 234). All'interno del mondo letterario occidentale i due poeti occupano una posizione non conformista, cercando con esso il dialogo, il contatto attivo e costruttivo, senza rinunciare alla propria diversità originaria.

A livello poetico non è difficile scorgere in queste due opere una affinità costitutiva e tematica che crea un tessuto verbale fortemente metafisico e un discorso di alta dialogicizzazione. Josif Brodskij e Czesław Miłosz si fanno portavoce di una *quest* poetica intesa innanzitutto come indagine filosofica, caratterizzata da una profonda tonalità interrogativa, escatologica per essenza, come gran parte del pensiero filosofico slavo. La battaglia intellettuale che impegna i due poeti è sostenuta da un estremo rigore formale, da uno spiccato gusto classico attraverso il quale arginare il caos contemporaneo, ordinare e modellare l'informe. La loro posizione è quella di "moderni classicisti" che fondono l'armonia della forma con il caos del contenuto, creando nuove ed inedite possibilità di espressione. Questa ricerca di armonia e di perfezione della forma acquista nella loro poetica una particolare rilevanza etica, diviene un'arma da opporre alla Babele del nostro tempo, "alla parola – scrive Miłosz – che dura un giorno dei topi di giornale"; in loro la misura estetica e quella etica, la Bellezza e il Bene, Eros e Agape, si intrecciano fino a fondersi in una nuova categoria comprendente entrambe.

Di importanza fondamentale è inoltre nei due poeti il comune aprirsi alla poesia e alla cultura angloamericana, verificatosi per entrambi ancor prima dell'esilio, chiaro segno di una necessità storica di sobrietà e di rinnovamento linguistico e tematico. Da questa lezione tratta dai poeti inglesi deriva la loro ricerca di un linguaggio nuovo, di una poesia in cui la parola poetica nomini e affermi il valore delle cose al di là delle atmosfere fumose dei simbolisti e della astrazione delle avanguardie. Il linguaggio stesso diviene uno degli argomenti principali di questa riflessione poetica e si fa sinonimo di Spirito, Essenza che guida il poeta, Voce della Musa, di cui occorre farsi umili servitori. È linguaggio sentito come Logos, libero dalla logica della ragione, vera casa del poeta e sua patria più intima.

Questa poesia, con la sua totale indipendenza e autonomia, col suo rifiuto di qualsiasi categoria riduttiva di "popolo" o "nazione", soddisfa, a ben vedere, quel carattere importantissimo che secondo le parole di Aristotele distingue ogni vera poesia: l'universalità. "Universali" Czesław Miłosz e Josif Brodskij lo sono non solo per il loro

cosmopolitismo politico o culturale, ma soprattutto per il loro discorso poetico, costruito come fitto dialogo con i massimi esponenti della cultura mondiale di tutti i tempi.

#### L'ESILIO COME CONDIZIONE METAFISICA

1. Poesia ed esilio sono nel nostro secolo concetti ormai inseparabili. Il poeta nella contemporaneità è l'esiliato per definizione, il cui linguaggio non può avere nulla in comune con lo strepito dei mass-media, della politica e dei mercati. L'esperienza effettiva dell'esilio di Czesław Miłosz<sup>1</sup> e Josif Brodskij<sup>2</sup> che, dopo varie vicende comuni a

---

<sup>1</sup> Quella di Miłosz fu una scelta dell'esilio, piuttosto che una vera e propria espulsione di carattere politico. Finita la guerra, dopo un breve soggiorno a Cracovia, il poeta torna a Varsavia, e, pur senza entrare nel partito comunista, accetta con fiducia la nuova realtà politica della Polonia Popolare (*Polska Ludowa*). Entra nel servizio diplomatico e dal 1945 al 1949 è addetto all'ambasciata polacca a Washington, nel 1950 a quella di Parigi. Da questi primi incarichi alla realizzazione del fatto che in patria si potevano osservare "cose che dal punto di vista morale mi colpirono terribilmente", passò poco più di un anno. Nel '51 chiede asilo politico in Francia ("L'ho fatto perché non so rendere omaggio / A quelli che hanno in mano la polizia e la forza"). Grazie al successo e alla notorietà, derivategli soprattutto dalle prose quali *Zniewolony umysł e Zdobycie władzy*, 1952, Miłosz poté vivere nei dintorni di Parigi fino al 1960, anno in cui l'Università di Berkeley gli offrì la cattedra di letterature slave al Dipartimento di Slavistica. "Così di nuovo la mia partenza dall'Europa in realtà fu dovuta a necessità. In Francia non avrei ottenuto nessuna cattedra, non avrei avuto di che vivere. Necessità e basta".

<sup>2</sup> Il 4 giugno 1972 Brodskij si trovò a Vienna: su consiglio delle premurose autorità sovietiche aveva appena lasciato la Russia e cominciava una nuova esistenza di esule, di *strannik*, dapprima in Europa e poi negli USA. Accusato di fannullaggine (*tunejadstvo*), secondo quanto prevedeva uno speciale decreto legge, emanato all'inizio degli anni Sessanta e diretto contro i vagabondi, gli alcolizzati, i "drifters" di ogni specie, Brodskij venne arrestato l'11 febbraio 1964 e condannato un mese più tardi a cinque anni di lavori forzati nel villaggio di Norenskaja. L'esilio durò in tutto un anno e mezzo grazie alla risonanza che l'episodio ebbe in Occidente, dove nel frattempo usciva, con una prefazione di Auden, la sua prima raccolta di versi *Stichotvorenija i poemy* (USA 1965). Nel novembre del 1965 Brodskij ritornò a Leningrado con una fama ormai mondiale alle spalle. Nel '72 l'esilio fu definitivo e inevitabile, determinato forse più che da ragioni politiche, dall'incommensurabile lontananza, dall'indifferenza ed estraneità del poeta nei confronti dello Stato sovietico. Ciò segna la fine del suo secondo periodo creativo che a sua volta era stato iniziato da un

molti intellettuali dell'Altra Europa,<sup>3</sup> trovarono asilo negli Stati Uniti, fu l'ufficializzazione di una condizione di separatezza da essi sempre affermata. Il loro modo di porsi di fronte a tale "imprevisto" ha creato un nuovo modello comportamentale all'interno dell'universo dell'emigrazione più o meno volontaria. È un atteggiamento che confuta l'immagine stereotipica dell'uomo in esilio, angustiato dal pensiero incessante della patria perduta, roso dalla nostalgia e dai ricordi, destinato a diventare "un essere retrospettivo e retroattivo", un emarginato, nella nuova "patria d'adozione" (*Dall'esilio* 1988: 22). Scompare la figura del poeta disilluso ed angosciato sia sul piano economico che su quello psicologico, incapace di poesia che non sia rammemorativa o autocompassionevole, intrappolato nella consolante posizione di chi non cerca neanche più di "uscire dal seminato" in un'ostinazione che si traduce nella "ripetività della nostalgia e che è, per dirla brutalmente, né più né meno che incapacità di sbrigarcela con le realtà del presente o con le incognite del futuro" (*Dall'esilio* 1988: 27-28). La non comune dignità del loro contegno risiede essenzialmente nel rifiuto di quell'*impasse* spesso provocata dall'esilio: ciò non significa dimenticare il proprio passato ma piuttosto liberarlo dal sentimentalismo e in tal modo "ritrovarlo" con maggior obiettività e chiarezza.

L'esilio, condizione abitualmente dipinta come di assoluta privazione e assenza, diviene per la prima volta possibilità di arricchimento personale e addirittura, non senza ironia, di miglioramento delle proprie condizioni economiche e sociali. Trovarsi in esilio, insomma, "non significa più lasciare la civilissima Roma per la Sarmazia primitiva", poiché generalmente nel nostro secolo ciò che avviene è "il passaggio da un angiporto politico ed economico ad una società industriale avanzata che può dire l'ultima parola in fatto di libertà individuale" (*Dall'esilio* 1988: 16). Il messaggio che i due poeti vogliono trasmettere è quindi univoco: lo scrittore in esilio non ha il diritto di autocompiangersi e deve imparare a guardare coloro che in esilio, nella condizione di completamente abbandonati a se stessi, nella povertà assoluta, "incapaci di afferrare la realtà che li circonda o capaci soltanto di invidiarla", lo sono realmente: i *Gastarbeiter* turchi che si

---

altro fattore "extra-poetico", il primo esilio in patria. A questo secondo periodo, l'ultimo passato in Russia e che stilisticamente segna la fine della sua ispirazione lirica, Brodskij stesso diede il nome della sua terza raccolta *La fine di una bella epoca*.

<sup>3</sup> Dal titolo della traduzione francese di saggi miłosziana "*Rodzinnia Europa*" (*Europa familiare*, 1956).

aggirano per le strade della Germania, i *boat people* del Vietnam, gli straccioni messicani che “strisciano negli anfratti della California meridionale”, i pakistani, gli etiopi, per citare solo alcuni esempi avanzati da Brodskij, gente che “rende assai difficile ogni discorso a cuor sereno sulla sorte dello scrittore in esilio” (*Dall'esilio* 1988: 14).

Il fenomeno dell'esilio del XX secolo non ha mai avuto precedenti nella storia e i due poeti sembrano proprio voler evidenziare questo carattere di assoluta novità. Considerando l'esempio del più famoso esiliato della letteratura di tutte le epoche, Dante, Miłosz ne sottolinea la fondamentale differenza con gli esiliati dell'epoca contemporanea:

Ai tempi di Dante il numero di persone costrette a lasciare il proprio villaggio era irrisorio. Oggigiorno centinaia di milioni di persone emigrano, cacciate dalle loro case da guerre, crisi economiche, persecuzioni politiche, e l'emigrante, per esempio lo scrittore, l'artista, l'intellettuale, che ha lasciato il proprio paese per motivi, diciamo, personali, non certo guidato unicamente dalla paura della fame o della polizia, non può considerare il proprio destino senza pensare a queste masse. La loro esistenza miserabile, le baracche che spesso abitano, sono in un certo senso una parte di lui; sente per loro solidarietà e si chiede se non sia questa una condizione sempre più universale dell'esistenza umana (*O wygnaniu* 1992: 100).

2. L'epoca contemporanea è caratterizzata da una rottura, da una profonda separazione da quella ciclicità e ripetitività di vita che Miłosz definisce il ritmo stesso dell'esistenza umana (*O wygnaniu* 1992: 178). Questo vivere “separati” getta in uno stato di disorientamento, di incapacità di decisione, toglie il terreno da sotto i piedi, la sicurezza di ciò che si è appreso fin dall'infanzia, e la terra in cui si vive diviene un'enorme città senza nome, una terra d'Ulro.<sup>4</sup> Ciò da cui

<sup>4</sup> Dall'omonima raccolta miłoszana *Miasto bez imienia*. E dal titolo del noto saggio filosofico del poeta polacco *Ziemia Ulro*, 1977. Il nome Ulro è preso a prestito dal poeta dalla terminologia del mondo fantastico di Blake: Ulro è sinonimo di Satana e la Terra d'Ulro è dunque l'inferno. In Blake è questo un paese privo di immaginazione e dominato dalla ragione, dove l'uomo, schiavo del proprio io, trasforma i suoi simili in ombre insignificanti, in creature del caso, destinate ben presto all'annientamento. Miłosz identifica l'inferno di Blake con l'epoca contemporanea, l'epoca dei prigionieri di Ulro: “Ho abitato a lungo Ulro prima di venire a sapere da Blake come si chiamasse questo paese” (*Ziemia Ulro* 1993: 208).

l'uomo contemporaneo è stato esiliato sembra essere una patria ben più antica del più antico degli "Imperi" e il ritorno a casa, la "fuga dall'esilio" si configura come un ritorno alla "terra interiore del senso", "dove senza misura è il dolore, ma dove le sofferenze hanno uno scopo e un senso" (*Ziemia Ulro* 1993: 76).

In questa città senza nome la condizione più comune è quella di un isolamento sempre crescente, ciò che Brodskij definisce "l'accelerazione al volo": uno stato di solitudine originaria, esistenziale che la coscienza dell'esilio proietta in una prospettiva assoluta. Perciò, scrive Brodskij, "la condizione di uno scrittore in esilio somiglia a quella di un cane o di un uomo catapultato nello spazio dentro una capsula (somiglia più a quella di un cane, naturalmente, perché nessuno si preoccuperà mai di recuperare). E la capsula è il tuo linguaggio. Per chiudere la metafora, occorre aggiungere che il passeggero non tarda molto a scoprire che la capsula non gravita verso la terra, bensì verso l'esterno, nello spazio" (*Dall'esilio* 1988: 46). L'esilio non ha ormai più nulla a che vedere con l'oltrepassare i confini e ciò che tormenta l'esule, la perdita del legame armonico con lo spazio circostante, l'impossibilità di sentirsi nel mondo come "a casa propria", è caratteristica inscindibile di ogni uomo contemporaneo, tanto che, paradossalmente, per dar voce a una tale situazione esistenziale si deve vivere in qualche modo in esilio.

Riconoscendo la propria estraneità, il proprio "spaesamento", il poeta compie una scelta "filosofica", si sottrae al giogo della "parola collettiva", si fa pellegrino instancabile il cui linguaggio non è più funzionale, bensì allusivo, pregno di sensi e significati privati. L'esilio è il destino di ogni uomo che nel nostro tempo cerca di sottrarsi all'anonimato, indipendentemente dal fatto che abiti nel suo Paese natale o in terra straniera. Non c'è più nessuna differenza sostanziale tra chi rimane e chi è costretto ad andarsene:<sup>5</sup>

Ecco lo schizzo di un discorso che uno scrittore in esilio può fare a se stesso: "Sei sicuro che i tuoi colleghi, che si muovono in un mondo

---

<sup>5</sup> Questo concetto era già presente nella poesia romantica polacca, la cui costante fondamentale era proprio quella di aver "vissuto" sempre in esilio. Non esiste *nessun meglio e nessun peggio*, come nei versi del più controverso poeta polacco, Cyprian Norwid: "Male, male sempre ed ovunque, / Questo filo nero si tesse: / È dietro di me, davanti a me e accanto, / È in ogni respiro, / È in ogni sorriso, / È nella lacrima, nella preghiera, nell'inno".

conosciuto dall'infanzia, sono in una situazione migliore? Forse l'arte e la letteratura corrispondono a ciò che abbiamo appreso a scuola o nelle università? Non sono forse diventate casuali esercizi di gente solitaria, un segnale inviato da esclusi? Quelli che non vivono in esilio hanno un linguaggio comune col loro pubblico, ma vedono forse sui visi un segno di comprensione? Che forse quel linguaggio comune non sia solo un'illusione, là dove innumerevoli linguaggi individuali riempiono lo spazio con uno strepito assordante? Questi tuoi colleghi sono forse letti ed ascoltati da un pubblico più ampio, oppure si leggono l'un l'altro reciprocamente? In ultima analisi può addirittura darsi che tu sia in una situazione migliore: il tuo esilio ha perlomeno un nome. Hai sempre creduto che l'autentico fine della scrittura fosse raggiungere tutte le persone e cambiare le loro vite. Che fare tuttavia se un tale fine è irrealizzabile? Perde forse di senso? Non ti sembra che tutti i tuoi colleghi siano rimasti fedeli ad un desiderio troppo infantile? E non sei stato forse testimone della loro sconfitta? E se non puoi salvare il mondo, perché dovresti preoccuparti se hai un pubblico ampio oppure ristretto? (*Noty o wygnaniu* 1985: 49).

La situazione grottescamente si capovolge e l'esilio dello scrittore diviene una "condizione privilegiata" che nella confusione generale ha perlomeno un nome, una definizione ufficiale. A livello esistenziale i due poeti sembrano affermare la volontà di desituarsi rispetto al totalitarismo delle masse per custodire nello spaesamento la propria essenza di libertà. L'esilio è quindi una possibilità di autentica indipendenza e autonomia, un primo passo verso la liberazione che non è tanto "un essere liberati da una tirannia", quanto l'opportunità di "intervenire nella grande catena delle cause e degli effetti", di oltrepassare la situazione che costringe entro limiti sicuri per conquistarsi finalmente il proprio spazio interiore (*Dall'esilio* 1988: 35).

Il concetto di patria visto in questi termini perde ogni connotazione politica e sociale e si fa memoria, gioco di colori, forme, tonalità, dettagli dell'architettura, fusi dentro il prisma magico dell'infanzia. Il girovagare dell'esiliato per mondi e per generazioni è un viaggio verso una patria interiore, recupero di una terra di cui si è stati privati ad un livello più profondo, recupero di ciò che l'arte, e la poesia in particolare, va cercando da secoli.

Nella poesia del poeta polacco inoltre l'esilio viene spesso vissuto in termini biblici: cacciato dall'utero materno e dall'infanzia, ogni uomo subisce poi un'esclusione molto più radicale e traumatica delle precedenti, quella archetipica dal paradiso terrestre che lo sottopone alla Necessità e al Caso. Rifacendosi ad una antica canzone reli-

giosa polacca da titolo “Wygnańcy Ewy, do ciebie wołamy”,<sup>6</sup> Miłosz ripropone, in ultima analisi, proprio questo concetto di estraneità esistenziale costitutiva di ogni essere umano. Nell’immaginazione biblica la terra è il regno dell’esilio, in cui uomini e donne, memori del passato felice, tendono costantemente la loro nostalgia verso la Città d’oro esistente oltre il tempo, la Gerusalemme celeste: “Il paradiso è anche innocenza, e dietro le sue porte si apre un terra vastissima, in cui vagabondano esiliati Adamo ed Eva, colpevoli del sapere e condannati alla sofferenza” (*O wignaniu* 1995: 187). Il nucleo della mitologia ebraico-cristiana sembrerebbe dunque il “prototipo” della psicologia dello scrittore in esilio, sempre rivolto alle meraviglie del proprio passato felice. “E tuttavia – prosegue Miłosz – emigrando non creiamo soltanto una distanza misurabile in chilometri, in miglia o in centinaia o migliaia di miglia. L’immagine biblica riguarda essenzialmente il movimento nello spazio, ma la distanza si può formulare anche in mesi, anni, decenni” (*O wignaniu* 1995: 190). In questo modo la vita di ogni essere umano si mostra come un movimento disordinato dall’infanzia a diverse fasi della giovinezza, fino alla maturità e alla vecchiaia. Ciò che è successo nella vita di ognuno è sottoposto a costante trasformazione nella memoria e spesso prende i tratti di un paese irrimediabilmente perduto, sempre più strano ed estraneo col passare del tempo. L’esilio pertanto non è una questione solo geografica, ma in primo luogo temporale, poiché ciò che separa l’emigrante dal suo paese non sono solo decine di migliaia di chilometri, ma anche le rughe sul suo viso, i capelli bianchi, mentre l’impossibilità del ritorno è dovuta alla spietatezza del più severo dei guardiani della frontiera: Cronos, il Tempo. In questo senso ogni uomo è davvero un esiliato e l’esilio diviene metafisico: è la condizione esistenziale più autentica, contrapposta alla chiusura nel proprio spazio e nel tempo della propria età. Vivere questa alienazione impedisce di fermarsi e di riconoscersi nel paesaggio circostante, di perdersi cioè in un senso ancor più radicale, di chi, soccombendo per abitudine alla familiarità di un mondo non suo, diventa estraneo alla pro-

---

<sup>6</sup> Questo concetto biblico di esilio è sviluppato da Miłosz nel romanzo *Dolina Issy*, in cui si esprime fortemente il desiderio di fare ritorno al Paradiso dell’innocenza e dell’inconsapevolezza. Il protagonista, Tomasz, alter ego dell’autore, subisce le tre iniziazioni elementari (Eros, Sacrum e Praxis) che simboleggiano l’esilio dal paradiso con il sorgere conseguente della coscienza manichea della frattura fra mondo e uomo. L’iniziazione aumenta in Tomasz il senso di doppiezza, insicurezza e dolore.

pria origine. In questo modo l'angoscia sparisce, ma incomincia la tragedia dello straniero che dimenticando la sua estraneità, dimentica anche la sua identità.

La lontananza forzata dai propri paesi d'origine corona, quindi, nei due poeti, un'esperienza di vita fondata sulla separatezza. All'origine di tale estraniamento non stanno più circostanze storiche o contingenti, a cui essi guardano piuttosto con un'irriducibile ironia, rafforzata da un'arte magistrale nel mantenere le distanze, ma ragioni più profonde da ricercarsi nell'origine stessa del loro poetare, privo di confini e nazionalità.<sup>7</sup>

#### IL LINGUAGGIO COME ALTRA-PATRIA

Мы только с голоса поймем,  
что там щарапалось, боролось,  
и черствый грифель поведём  
туда, куда укажет голос  
(Грифельная ода).

Il tentativo di analisi del problema della lingua in Brodskij e Miłosz apre orizzonti di ricerca che coinvolgono tendenze filosofiche e poetiche di grande importanza nella storia del pensiero occidentale. Nel loro discorso poetico la lezione della linguistica di questo secolo (da Heidegger agli strutturalisti) appare intrecciata ad una concezione orfica e romantica della poesia e della parola, filtrata attraverso il prisma novecentesco del dubbio, della sobrietà e dell'ironia. Se Miłosz si avvicina, inoltre, ad un certo misticismo, ad una scuola in cui la parola è guidata dall'ispirazione divina (la Bibbia, Dante, E. Swedenborg, Goethe, W. Blake, A. Mickiewicz, O.W. Miłosz), Brodskij, pur non estraneo a tali tendenze, sembra piuttosto essere l'erede della

<sup>7</sup> A livello di immaginario poetico una tale concezione dell'esilio porta alla creazione di immagini simili nelle due opere: la figura del pellegrino, dello *strannik mediocre* (*Bjust Tiberii*), del viaggiatore instancabile (*Powolna rzeka*), la cui parola è messaggio inviato nella bottiglia (*Pis'mo v butylki*). L'io lirico diviene a sua volta un'entità sempre meno visibile, trasparente, fino a svanire in certi versi. La poesia è così diario del viaggiatore che registra fedelmente ciò che accade in questo o quell'impero senza differenza, mentre la meta finale è un luogo posto *oltre l'esilio*, un simbolo, il fiume mitosiano o le nuvole dell'estate baltica in Brodskij.

tradizione classica pietroburghese (la “parola di pietra” di Achmatova, il concetto di “parola-Psiche” e di “voce” di Mandel’stam, l’immagine del “poeta-segretario” di Cvetaeva, il misticismo linguistico di Chlebnikov) e dell’asciutta severità della poesia inglese (dai poeti metafisici all’amato Auden).

Il valore plurisemantico del linguaggio poetico è particolarmente presente a questa poesia che si fa così portavoce di una profonda gerarchizzazione del reale e di un concetto di linguaggio altrettanto gerarchizzato. Si configurano in esso tre livelli: quello umano, quello della Musa (in Brodskij) e del Dajmonion (in Miłosz), e quello divino. La separazione fra i tre livelli è categorica e l’uomo, per sua natura, è escluso a priori dalle “categorie superiori”. Il linguaggio, insomma, a seconda del “livello” in cui viene considerato, ha due direzioni, due inizi e due conclusioni: la parola come semplice parola e la Parola come Verbo che conduce a Dio. Nel primo caso il poeta si ritrova impotente davanti al reale fenomenico che si sottrae ad ogni volontà di essere racchiuso in parole. In questo primo livello, il linguaggio umano è semplicemente ciò che differenzia l’uomo dall’animale e gli permette di esprimere foneticamente i moti interiori dell’animo. La poesia allora – scrive Brodskij – è “uno degli aspetti della psiche riversati nel linguaggio, è l’articolarsi della percezione, il tradursi di questa percezione nel patrimonio ereditario del linguaggio” (*Il canto del pendolo* 1987: 51). Ma tale tradurre è già una riduzione della percezione, oltre la quale questo linguaggio non arriva: esso, distribuendo nomi, decide arbitrariamente e, in questa distribuzione e decisione, ignora del tutto quei sensi per cui non dispone di nomi. Rispetto alla purezza dell’esperienza poetica sentita come esplosione della spiritualità interiore, come illuminazione momentanea, la parola umana scompare nella limitatezza della sua unilateralità:

Теперь отбой  
и невдомёк,  
зачем так много черного на белом?  
Гортань исходит грифелем и мелом  
и в ней — комок  
не слов, не слез,  
но странной мысли о победе снега —  
отбросов света, подающих с неба, —  
почти вопрос (*Разговор с небожителем* - I, 219).

Quando l'esperienza poetica scema nella gola rimane soltanto il senso della "vittoria della neve", ossia di quella "grazia" che rende partecipe il poeta del Linguaggio della Musa, facendo retrocedere il linguaggio umano in tutta la sua imperfezione. Da qui si accede all'altro livello di discorso: quello dell'illuminazione. In questi istanti rivelativi non è più l'uomo a far uso del linguaggio: egli può soltanto "corrispondere" ad esso e questo "corrispondere" è sostanzialmente un ascoltare. Il poeta "parla" in quanto "ascolta" la voce originaria del Linguaggio, del Verbo, e con ciò si apre al "non detto". La Parola diviene qualcosa di sacro, veicolo di contatto e di comunione con la dimensione metafisica dell'esistenza e il parlare umano non ha più il proprio fondamento solo in se stesso. In questo rapporto la Parola diviene veicolo attraverso cui epifanicamente si mostra la verità del reale e il poeta, ascoltando, penetra nell'essenza delle cose.

Proprio la tensione all'ascolto poetico sembra essere per Brodskij l'unica vera possibilità di fare poesia, di cogliere cioè la vibrazione di quel ritmo che si origina ancor prima della semantica. Immerso in tale *ronzio* che permette il suo scrivere, al poeta non rimane altro che esprimere riconoscenza verso questa "necessità linguistica" che lo guida. Esempio di tale atteggiamento è una poesia senza titolo *Ja byl tol'ko tem...* (1981) della raccolta *Novye stansy k Avguste*:

Я был только тем, чего  
ты касалась ладонью,  
над чем в глухую, воронью  
ночь склоняла чело.

Я был лишь тем, что ты  
там внизу, различала:  
смутный облик сначала,  
много позже — черты.

Это ты, горяча,  
ошую, одесную  
раковину ушную  
мне творила, шепча.

Это ты теребя  
штору, в сырую полость  
рта вложила мне голос,  
окликавший тебя. (...)

Так творятся миры,  
 Так, сотворив, их часто  
 оставляют вращаться,  
 расточая дары (*Я был только тем* - I, 465).

In questi versi la profonda tenerezza è accentuata dalla tonalità pacata della poesia: è questa una delle categorie linguistiche più care al poeta. “è l’intonazione con cui si parla – scrive – a curare il malato. Essa è un amore dilatato, accelerato dal linguaggio, dalla necessità di esprimerlo che sceglie metri e strofe che conducono il poeta ben oltre la sua destinazione originaria” (*Fuga da Bisanzio* 1987: 121). E la struttura di questa poesia sembra esserne un esempio. La musicalità che accentua la tranquilla serenità del tono è sostenuta dal prevalere in tutte le strofe delle vocali *a, e, o* (la chiara dominanza della *o* sembra attraversare tutte le strofe come un segnale che tiene costantemente puntata l’attenzione sulla parola chiave: *golos* – voce), e dall’assenza di dure combinazioni consonantiche e di cacofonie. Il ripetersi anaforico dell’*io ero solo ciò che*, accentua inoltre l’opposizione fra l’*io* inesistente del poeta, quel “sembiante vago”, un neutro e annebbiato *ciò che* e la forza creatrice che lo illumina, prendendosene cura. L’incrociarsi di rime maschili (in apertura) e dattiliche (all’interno della strofa) crea una dominanza di un tono di aperta riconoscenza, una gratitudine incondizionata, rafforzata nel verso dai continui *sei tu*, o semplicemente *tu*.

Dominante in Brodskij, questa parola-Verbo, cede spesso il posto alla “parola che nulla afferra” in Miłosz. Se la fede del primo non ha dubbi sulla “provenienza divina” della Voce, il secondo si presenta spesso come colui “che sente delle voci ma non sa da dove giungano”<sup>8</sup> né quale sia il loro intento. Alla base della suddetta divergenza giace una precisa posizione di pensiero che mette in gioco il rapporto del poeta con la realtà. Proprio qui si palesa quella differenza sottile, ma fondamentale, tra queste due poetiche. Nonostante, infatti, il punto di partenza comune sul quale si sviluppa la loro poesia, che non si rifugia nell’astrazione e non rinuncia alla dimensione spirituale e religiosa, in Brodskij la fede ad oltranza nel “Dio-Linguaggio” è pagata al prezzo di una profonda lacerazione col reale. Ciò che insomma per il poeta polacco è obiettivamente esistente, in Brodskij oscilla in-

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Przed krajobrazem*, in *Wiersze*, Kraków 1993, II, 226. Le poesie successive sono tutte tratte da questa edizione e si indicherà nel testo volume e pagina.

stabile, al limite fra il visibile e l'invisibile. La sua situazione sembra essere quella di colui che "preferisce l'idea delle cose alle cose in sé", poiché "la realtà di per sé non vale un accidente", è la percezione a elevarla e promuoverla alla dignità del significato e tale percezione può essere affinata "attingendo all'unica fonte di approvvigionamento: la cultura, la civiltà, il cui strumento principale è il linguaggio" (*Fuga da Bisanzio* 1987: 101).

Questo peculiare "realismo delle percezioni" sembra essere stato originato in Brodskij dall'atmosfera della sua città natale. Quando descrive Pietroburgo, il poeta ricorre costantemente ad immagini sfumate, avvolte da una architettura che "cancella le cose per sempre". Il clima rigido contribuisce ad aumentare l'astrazione della città, "come se tolti di mezzo gli uomini, il fiume e gli edifici, mirasse alle idee, ai concetti astratti". Pietroburgo è insomma "un porto, ma non solo nel senso letterale; anche in senso metafisico. Non c'è un altro luogo in Russia dove i pensieri si stacchino così facilmente e così volentieri dalla realtà" (*Fuga da Bisanzio* 1987: 51). A ciò si aggiunga che nella Leningrado "spettrale e immateriale" del dopoguerra "i libri diventarono la realtà prima e unica mentre la realtà stessa era considerata un qualcosa di assurdo o di molesto" (*Fuga da Bisanzio* 1987: 39).

Per Miłosz al contrario il movimento chiave è un abbassamento verso la terra. La sacralità risiede nel reale medesimo, nel mondo fisico, nella concretezza della terra esperita attraverso i cinque sensi, che racchiude già nella sua "caotica ricchezza" la propria metafisicità. La sensualità in questa poesia è quindi un strumento di conoscenza del mondo, percepito come intraducibile e sfuggente, sempre nuovo ad ogni istante. La fede tomistica del poeta nell'esistenza fisica del mondo è la causa dell'originarsi del suo incessante grido: "Della realtà cosa facciamo? Dov'è essa nelle parole? / balena appena e poi scompare" (*Wyktad IV – III*, 309).<sup>9</sup> Il pensiero e la parola resteranno incommensurabili rispetto alla realtà e da qui l'incessante tensione del poeta verso una forma d'espressione che finalmente nomini:

<sup>9</sup> Questa divergenza fra i due poeti è visibile soprattutto a livello stilistico. La sovrabbondanza di metafore in Brodskij si contrappone alla loro pressoché assenza in Miłosz, in cui predomina invece la sinecdoche, simbolo di una frantumazione del reale che ne sottolinea però la complessità e vastità. La metafora, linguaggio che si richiude su di sé, sufficiente a se stesso, non potrebbe soddisfare lo sfrenato inseguimento del reale del poeta polacco, sempre proiettato sul dettaglio esterno, visto, udito, toccato e sentito.

Tak mało powiedziałem.  
Krótkie dni.

Krótkie dni,  
Krótkie noce,  
Krótkie lata.

Tak mało powiedziałem,  
Nie zdążyłem.

Serce moje zmęczyło się  
Zachwytem,  
Rozpaczą,  
Gorliwością,  
Nadzieją.

Paszczą lewiatana  
Zamykała się na mnie.  
Nagi leżałem na brzegach  
Bezludnych wysp.  
Porwał mnie w otchłań ze sobą  
Biały wieloryb świata.

I teraz nie wiem  
Co było prawdziwe (*Tak mało* – II, 241)

L'enigmaticità, la bellezza dell'esistenza e la certezza che "il cuore umano contiene più del discorso" (*Portret grecki* – II, 92) rendono disperato il compito del poeta. L'idolatria brodskiana per il Linguaggio, che sfocerà in una vera e propria teologia della lingua,<sup>10</sup> in una sempre maggiore astrazione in cui l'uomo da "parte del discorso" attraverso continue metamorfosi linguistiche diviene puro suono, non può quindi essere estesa al poeta polacco. Le rivelazioni della grazia sono per Miłosz momenti in cui il poeta non può far altro che zittirsi e questo silenzio diviene il più alto atto poetico raggiungibile: l'esperienza del Sacro è completamente altra rispetto alla condizione umana

<sup>10</sup> La fede nella possibilità di comunicazione tra il poeta e la *Musa-Spirito* è alla base della poesia brodskiana. Il Linguaggio è un'entità autocosciente e onnipresente, avente in se stessa inizio e fine. In questa strana forma di idolatria, in cui "ogni fede è essenzialmente una questione di scelta di metafore", il poeta sembra trovare il più alto conforto spirituale. Cf. la riflessione sul rapporto tempo-linguaggio in *Fuga da Bisanzio* (1987: 111).

e non può essere tradotta nemmeno dal linguaggio poetico, le cui parole “più sante” restano comunque inespresse. Il poeta vive giorno per giorno nell’estasi di questo rivelarsi epifanico del divino, ma “non si hanno per questo parole, sentendo che è troppo” (*Dytyramb* – I, 108).<sup>11</sup>

Tuttavia ciò che al di là di questo accomuna i due poeti è il loro farsi servitori in ascolto del Linguaggio-illuminazione,<sup>12</sup> il fare della Lingua l’unica vera patria in cui dimorare nell’esilio americano. Anche in Miłosz la scrittura diviene in ultima analisi sottomissione alla Voce della Musa e il poeta suo semplice “servo”:

Śługą ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy,  
Która jest dyktowana mnie i kilku innym.  
Sekretarze, nawzajem nieznani, po ziemi chodzimy,  
Niewiele rozumiejąc. Zaczynając w połowie zdania,  
Urywając inne przed kropką. A jaka złoży się całość  
Nie nam dochodzić, bo nikt z nas jej nie odczyta (*Sekretarze* – III, 20).

## IL PARADOSSO DELLA BELLEZZA

1. L’esperienza della bellezza è una conoscenza di cui il nichilismo di questo secolo ci ha privato. Gran parte del Novecento ha bandito la bellezza dalla sua arte e l’ha ignorata come problema filosofico. Affermare la fundamentalità di tale esperienza, mettendosi in conflitto

<sup>11</sup> Si confronti ciò che il poeta scrive in *Nieobięta ziemia*, p. 35 “Fin dalla giovinezza ho cercato di cogliere con le parole la realtà, così come la pensavo camminando per le vie della città umana ma non ci sono riuscito e quindi considero ogni mia poesia come il preambolo di un’opera incompiuta. Presto scoprii la non aderenza del linguaggio a ciò che siamo davvero, un grande “come se”, un simulacro, costruito dai libri e dalle pagine dei giornali. E ogni mio tentativo di dire qualcosa di reale finiva sempre nello stesso modo ed io venivo ricacciato indietro nel recinto delle forme, come una pecora allontanata dal gregge”. Proprio nella raccolta *Nieobięta ziemia (Terra inafferrata)* numerosissimi sono gli stralci in prosa, le citazioni, gli aforismi che testimoniano di una tensione del poeta oltre la separazione prosa/poesia, verso una “forma più capace”, come scrive nella poesia *Ars poetica* (1969).

<sup>12</sup> Questo concetto è ripetuto dai due poeti innumerevoli volte. In Brodskij diviene poi un vero e proprio Leitmotiv. Si confrontino: *Dall’esilio*, p. 59; *Russkaja mysl’*, 26 gennaio 1978, p. 8; *Russkaja mysl’*, 3 febbraio 1983, p. 9; *Russkaja mysl’*, 4 novembre 1988; *L’Espresso*, 6 dicembre 1987.

con l'eredità di questo tempo, significa "uscire" dalle sue tendenze dominanti, compiendo una "conversione" che collochi la sede della moralità nella bellezza medesima. È ciò che si verifica nella poesia di Miłosz e Brodskij, in cui la bellezza diviene una forma essenziale del sapere, una forza creatrice, il sostrato spirituale dell'esistenza. Essa non è conciliazione, ma dubbio, enigma, problema della ragione che spinge alla ricerca oltre la quale rimane spesso solo la fede. L'estetico non si definisce più come ciò che è indifferente all'universo etico-sociale, ma è piuttosto un percorso individuale ed autonomo che, conducendo oltre se stessi e aprendo la percezione del misterioso, garantisce l'accesso all'etica.

Il problema del rapporto fra etica ed estetica costituisce da sempre un punto nevralgico nelle discussioni sull'arte. Attribuire più risalto all'una piuttosto che all'altra dimensione ha dato vita, nel corso dei secoli, a diversi orientamenti artistici e a contrapposte tendenze filosofiche. Si pone come tentativo di superamento di tale conflitto l'originale e ardita affermazione brodskiana: "ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Giacché l'estetica è madre dell'etica" (*Dall'esilio* 1988: 47). Fra etica ed estetica non c'è più incompatibilità, bensì coincidenza. Qui Brodskij sembra far propria gran parte della riflessione di Dostoevskij sull'argomento. L'aspirazione alla Bellezza per il grande scrittore russo coincide con la ricerca del bene infinito e il "principio estetico, come lo definiscono i filosofi, o il principio morale, detto in altro modo" (*I demoni*, 1991: 61) non è altro che ricerca di Dio. Con la presunta e provocatoria "superiorità" (o meglio priorità) dell'estetica il poeta sembra da una parte voler chiarire il principio originario dell'arte e della poesia, la cui natura è fondata essenzialmente sull'esperienza rivelativa del Bello, sull'illuminazione che scavalca ogni sapere e ogni dottrina, mentre dall'altra, con Dostoevskij, riafferma il valore religioso della Bellezza, la "dipendenza" dell'elemento estetico da quello religioso. La Bellezza in questa accezione rappresenta l'immagine di Dio nel mondo e l'uomo la riconosce e la desidera nella misura in cui si fa custode delle sue forme ed entra in comunicazione con lo Spirito.

Per questo il "buon gusto" è già in sé, per il poeta, una categoria etica, poiché è aspirazione al Bello, moto dell'animo verso Dio: è ciò che di più refrattario vi sia ai ritornelli del male, della volgarità e della demagogia politica. È segno di autonomia, di libertà interiore, è "un mezzo di difesa contro l'asservimento". "Quanto più ricca è l'esperienza estetica di un individuo, quanto più sicuro è il suo gusto, tanto

più netta sarà la sua scelta morale e tanto più libero – anche se non necessariamente più felice – sarà lui stesso” (*Dall’esilio* 1988: 48). La scelta estetica dunque precede sempre quella etica ed è una faccenda strettamente individuale. In questo senso “la bellezza non salverà il mondo, ma per l’individuo singolo rimane pur sempre una possibilità” (*Dall’esilio* 1988: 48). Questo “rovesciamento delle prospettive” permette l’apertura della poesia brodskiana all’enigmatico, al misterioso, a ciò che non è definibile e racchiudibile in formule o schemi: è l’accettazione delle contraddizioni dell’esistente, del linguaggio dell’intuizione e dell’illuminazione, opposto alla lingua che denota e oggettiva. L’estetico è quel regno del metaforico e dell’analogico per eccellenza, a cui, in questa poesia, viene riconosciuto un valore cognitivo fondamentale.

2. La rilevanza attribuita all’estetica fa nascere, nella poesia brodskiana, una particolare “poetica dell’occhio”, in cui la vista viene considerata uno degli organi sensoriali più importanti, il dono più prezioso. La centralità dello sguardo è la più importante eredità acmeista nel suo poetare: l’attenzione al dettaglio, la messa a fuoco sul soggetto, l’analisi del fenomeno a occhio nudo e senza intermediari, sono le strutture portanti della poesia e dell’arte. Il poeta, nel vagabondare della sua ricerca, si fa “lampada dell’oggetto” (*Podsvetčnik*) ed è colui che illumina e veglia, che registra e conserva fedelmente le forme impenetrabili del mondo, raccolte dall’occhio:

Наверно тем искусство и берет,  
что только уточняет, а не врет,  
посколько основной его закон,  
беспорно, независимость деталей (Подсвечник - I, 91)

L’indipendenza del dettaglio è implicitamente anche indipendenza dell’artista che ne coglie la bellezza, “quel nulla solo un po’ più visibile” (*Babočka* - I, 286). che disporrà lo spazio attorno dando ascolto unicamente alla propria necessità d’armonia e rigore. L’occhio diviene insomma il principale strumento della bellezza poiché essa “è sempre esteriore, la bellezza è un’eccezione alla regola” (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 88). L’autonomia dell’occhio, che non si identifica mai col corpo, ma solo con “l’oggetto della propria attenzione”, garantendo al poeta la distanza necessaria all’osservazione, quest’occhio che “non vede mai se stesso”, permette di registrare continuamente la realtà in cerca di “sollievo”: “Quando non riesce a trovare

bellezza – *alias* sollievo – l'occhio ordina al corpo di crearla o, in alternativa, lo adatta a cogliere il lato buono della bruttezza" (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 87).

Versione poetica di tali affermazioni in prosa è una poesia del 1989 *Doklad dlja Simposiuma* (II, 211-212) in cui il poeta ripropone tali concetti soffermandosi sul valore che, alla luce di ciò, acquista appunto lo sguardo, l'occhio:

Предлагаю Вам небольшой трактат  
 об автономности зрения. Зрение автономно  
 в результате зависимости от объекта  
 внимания, расположенного неизбежно  
 вовне; самое себя глаз никогда не видит.  
 (...) Эстетическое чутье  
 суть слепок с инстинкта самосохранения  
 и надежней, чем этика. Уродливое трудней  
 превратить в прекрасное, чем прекрасное  
 изуродить (*Доклад для Симпозиума - II, 211-212*).

È questa una "poesia-lezione-conferenza", costruita in *vers libre*; esempio di uno di quei virtuosistici sgambetti del poeta alla disciplina ufficiale, al canone classico. Il ricorso a furiosi *enjambements*<sup>13</sup> sembra proprio voler sottolineare la lotta del poeta contro la struttura chiusa della poesia, il suo desiderio di trasgredire, di non abbandonarsi al "congegno metrico" senza resistenze.

Come abbiamo già accennato, questa poesia ebbe una resa in prosa nel capitolo 41 del breve capolavoro *Fondamenta degli Incurabili*. Al centro di questo libro sta una specie di piccola "teoria della visione", forse in parte ispirata a Mandel'stam: Venezia è descritta come "la città dell'occhio", "il grande amore dell'occhio", e la percezione visiva sarà uno dei grandi protagonisti della narrazione. Il discorso si snoda e si perde in considerazioni penetranti e provocatorie sul legame tra ottica ed estetica, sostenute dalla impressionante capacità

<sup>13</sup> L'estrema asciuttezza del tono, l'assenza di rime e metafore, il lessico provocatoriamente antilirico, didattico e scolastico, sono espedienti bilanciati proprio dalla eccedenza di *enjambements*, che in questa poesia non hanno solo un valore semantico, ma piuttosto formale. Acquistano, cioè, un ruolo nella composizione, gettando dei ponti fra un verso e l'altro, legando in un fitto reticolo la serie altrimenti facilmente separabile dei versi. La trama, il tessuto del componimento viene così ad essere garantito.

analogica brodskiana, e sfocia, in breve, in riflessioni sul valore, altrettanto determinante della luce: “L’espresso rimasto in fondo alla tua tazzina è l’unico punto nero in un raggio – così ti sembra – di molte miglia” (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 65). Il fulgore di una luce che raggiunge ogni cosa, per cui la bellezza stessa “non è altro che una particolare distribuzione della luce, quella più congeniale alla retina”, sfocia nell’apoteosi di tale teoria dell’occhio, raggiunta proprio nel 41 capitolo, che ripropone ad una ad una tutte le argomentazioni e le metafore presenti nella poesia e che ne costituisce certo il miglior compendio. Oltre a riprenderne e a ripeterne immagini e interi passaggi, sembra infatti rispondere a quella domanda lasciata a metà nei versi, lanciata quasi in sordina e subito abbandonata: “Ci si domanda – perché?”

Ci si domanda perché, e la risposta è: perché l’ambiente è ostile. La vista è lo strumento di adattamento a un ambiente che rimane ostile anche quando si è arrivati al massimo grado di adattamento. L’ostilità dell’ambiente cresce in misura proporzionale alla lunghezza della nostra presenza nell’ambiente stesso, e non parlo soltanto della vecchiaia. In breve, l’occhio è sempre in cerca di sicurezza. Questo spiega la predilezione dell’occhio per l’arte in generale, e per l’arte veneziana in particolare. Questo spiega l’appetito dell’occhio per la bellezza, e l’esistenza stessa della bellezza. Perché la bellezza è sollievo, dal momento che la bellezza è innocua, è sicura. Non minaccia di ucciderti, non ti fa soffrire. Una statua di Apollo non morde, né morderà un cagnolino del Carpaccio. (...) Facciamo un esempio: prendiamo una fanciulla in fiore. A una certa età si tengono d’occhio le fanciulle senza un interesse strumentale, senza aspirare a possederle. Come un televisore rimasto acceso in un appartamento abbandonato, l’occhio continua a trasmettere immagini di tutti questi miracoli che gli passano davanti: altezza un metro e settanta, capelli castano chiari, ovali degni del Perugino, occhi da gazzella, seno da balia e vita da vespa, abiti di velluto verde scuro e tendini affilati come rasoi. Un occhio può inquadrarle in chiesa al matrimonio di qualcuno o, peggio ancora, in libreria davanti allo scaffale di poesia (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 87-88).

Con raddoppiata ironia il poeta affronta qui il medesimo argomento di *Lezione per il simposio* e ne ricava ulteriori considerazioni per la sua teoria del Bello. L’occhio è un “cavaliere errante” in preda alle più pazze oscillazioni, che trova la propria pace solo nella bellezza, per parafrasare Dante. La sua funzione è quindi puramente estetica. Resta da definire il valore e il significato di questa dimensione estetica ed è proprio quello a cui il poeta vuole arrivare senza lasciar più a proposito il minimo dubbio: “Il senso estetico – afferma più

avanti – è gemello dell'istinto di conservazione ed è più attendibile dell'etica" (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 88). La ricerca di armonia dell'arte, tesa a trasformare il mostruoso (il caos) in Bello, può trovare soddisfazione e appagamento nella perfezione della forma, nel lido "sicuro" della bellezza. L'artista è colui che cerca di conservarla e di preservarla dalla "facilità dell'abbruttimento" dove si annida la volgarità (l'immoralità) del cuore umano. Questo paziente lavoro di difesa dell'armonia e del bello viene così già di per se stesso ad assumere una profonda rilevanza etica, essendo una lotta contro la mostruosità e il deforme: la dimensione estetica dell'esperienza del reale include in sé e rende inevitabile quella etica e il carattere "mite" del Bello ("la bellezza non minaccia") ne è una prova ulteriore. Etica, estetica e religione risultano quindi inseparabili e costituiscono un tutto armonico contro il quale si rivolge l'azione separatrice del male, la cui "bellezza" è disarmonia e disequilibrio: "una maschera", come scrisse Dostoevskij.

Lentamente l'attenzione del poeta si sposta dalla provocazione iniziale che poneva "gerarchicamente" i termini della disputa e prosegue aprendo nuove e più profonde problematiche. L'artista serve la Bellezza come l'acqua, offrendole cioè il suo doppio. Divenendo specchio del bello egli "migliora l'aspetto del tempo", e da questi riflessi riuscirà a comporre una versione più pura del futuro ("abbellirà il futuro"), migliore comunque di quanto sarebbe senza di loro. Tuttavia l'occhio rivela ben presto il suo limite: esso scivola sulla bellezza, incapace di afferrarla. La retina, perciò, attraverso la lacrima – scrive nelle ultime sezioni del volume – "ammette la propria incapacità di trattenere la bellezza"

Le riflessioni sull'estetica si stringono così intorno ad un ultimo nodo che non stabilisce più un ordine di importanza, bensì, legando ancor più strettamente fra loro i due termini della disputa, etica ed estetica, ne introduce un terzo:

Acqua è uguale a tempo, e l'acqua offre alla bellezza il suo doppio. Noi, fatti in parte d'acqua, serviamo la bellezza allo stesso modo.(...) E la città è statica, mentre noi siamo in movimento. La lacrima ne è la dimostrazione. Perché noi andiamo e la bellezza resta. Perché noi siamo diretti verso il futuro mentre la bellezza è l'eterno presente. La lacrima è una regressione, un omaggio del futuro al passato. Ovvero è ciò che rimane sottraendo qualcosa di superiore a qualcosa di inferiore: la bellezza all'uomo. Lo stesso vale per l'amore, perché anche l'amore è superiore, anch'esso è più grande di chi ama (*Fondamenta degli Incurabili* 1991: 108).

Il discorso si apre qui ad una dimensione più ampia. La bellezza sembra divenire ciò che indica un percorso di salvezza, non attraverso il principio autonomo dell'arte, ma nell'aspirazione alla santità in essa implicita: "Ogni carriera letteraria comincia come una personale ricerca della santità, come un tentativo di conquistare un 'io' migliore" (*Fuga da Bisanzio* 1987: 89). L'arte scivola "in secondo piano", come afferma l'ottava stanza delle *Elegie romane*:

Бейся, свечной язычок, над пустой страницей,  
трепещи, пригинаем выходом углекислым,  
следуй — не приближаясь — (...)  
Ты озаришь шкаф, стенку, сатира в нише  
— большую площадь, чем покрывает почерк!  
(*Римские элегии* — II, 96-101)

Come la luce rispetto alla scrittura, la bellezza e l'amore eccedono le forze umane. È questa l'atroce frattura, l'insufficienza, su cui sorgono le nostre fondamenta, *fundamenta degli incurabili*, appunto. Davanti a questa consapevolezza non resta che il residuo, la lacrima, lo scarto, testimonianza di una inadeguatezza costitutiva e ontologica. Oppure il sacrificio dell'io, l'apertura alla "differenza", quello cui allude il distico che Brodskij ritiene il più alto precetto formulato nel vangelo d'amore di Auden: "Se non può darsi parità d'affetto / sia io colui che avrà più amato". È questo il livello in cui si accede ad una sfera in cui non rimane che il silenzio, la disperazione o la libertà del ringraziamento.

3. Anche in Miłosz la meditazione sul rapporto tra estetica ed etica contiene quell'oscillazione contraddittoria, (ma in realtà piuttosto "liberatoria"), che ormai possiamo considerare come la dinamica più rilevante del suo pensiero. In questa poesia infatti non si risolve il contrasto tra mente ed anima, sapere e follia, tra l'attività discriminante della ragione e l'attività simbolica dello Spirito: l'uomo ha un destino mondano e uno celeste, è mediatore tra la terra e il cielo e abita questa lacerazione. Le conclusioni di tale pensiero risultano essere sempre duplici o molteplici.

Partendo almeno inizialmente da una posizione ben precisa di rifiuto ad esempio dell'*art pour l'art* o di un pensiero sganciato dalle proprie responsabilità verso l'altro uomo, Miłosz non si limita tuttavia ad opporre ad esso uno scontato moralismo didattico. A quest'ultimo subentra il sorgere dell'esperienza estetica, guidata dall'entusiasmo

dionisiaco, dall'imprevedibile Eros, origine del canto del poeta, che diviene cieco alla realtà, anche a quella "agapica", del mondo.

La bellezza infatti origina il pensiero fulmineo, illuminato, che "apre gli argini" del meraviglioso e trasfigura ogni cosa, svelandone per un attimo il mistero, impedendo di "risolvere i problemi con slogan o cliché, con una formula che risolva la questione una volta per tutte." (*Dalsze okolice* – III, 340). L'incanto e lo stupore sono premesse alla conoscenza epifanica di sé e del mondo, via che conduce alla comprensione illuminante, all'accettazione senza perché di ogni cosa, al canto e alla gioia, che per Miłosz dovrebbero essere fondamento e vocazione primari di ogni uomo:

Pierwszy ruch jest śpiewanie,  
Swobodny głos napętniający góry i doliny.  
Pierwszy ruch jest radość  
Ale ona zostaje odjęta (*Biedny poeta* – I, 186).

Giunti a tale pienezza di sensazioni, la "poetica dell'occhio" non sembra più sufficiente e si amplia fino a dar luogo a una "poesia dei cinque sensi" (Fiut 1990: 150), in cui il poeta nel suo insaziabile peregrinare è guidato da Eros, completamente in balia del suo potere.<sup>14</sup> Riecheggia qui la lezione del grande vate romantico polacco, Adam Mickiewicz, riassunta nel famoso verso tratto dal poema *Dziady*, Parte II (1823): "Kto nie dotknął ziemi ni razu...". Vi è riassunta la necessità della conoscenza sensuale del mondo che non può essere mutuata da nessun trattato né attinta da manuali: secondo una concezione panica della terra, percepita come forza viva e meravigliosa. Il "poeta dei cinque sensi" nell'abbandonarsi allo stupore che trasforma ogni verso in inno, rinuncia ad ogni sicurezza, si "arrischia", si abbandona al flusso e al divenire e, contemporaneamente, si oppone alla dematerializzazione della mente moderna, ritrovando nel contatto fisico con le cose la possibilità di raggiungere una più profonda conoscenza di sé.

---

14 Ad un primo livello di oscillazione del pensiero miłosziano questo atteggiamento estatico è soffocato per far posto alla gravità di una rinuncia all'arte, intesa come qualcosa di importanza irrilevante rispetto alla carità: "Empiricamente capì che la sua vita / accuratamente organizzavano non secondo il suo volere / forse, con cui è difficile allearsi. / Ha recato più male o bene? Solo questo / è importante. L'altro, la maestria / comunque non significa molto, come sanno i posteri" (*Beinecke Library* – III, 336).

Eros, il Dio che “inizia il poeta alla bellezza” (*Wstęp* – III, 269), non è, freudianamente, pulsione all’appropriazione, ma piuttosto tensione alla testimonianza del bello stesso, fonte di conoscenza suprema. Eros diviene sinonimo di creazione (*poiésis*), di ciò che dura al di là del tempo, “più a lungo della vita e della morte” (*Nieobięta ziemia* – III, 134), esperienza della totalità dell’esistenza che esige di essere comunicata. Il meraviglioso proprio dell’estetico è dunque ciò che strappa l’uomo all’esistenza di ogni giorno, “all’universo comune a tutti” (Šestov 1992: 37), mettendo fine ad ogni limite, ad ogni condizionamento, ponendolo faccia a faccia con il dio, al di sopra di ogni legame, anche, e soprattutto, del sapere. La conoscenza del mondo, attuata tramite la ragione umana, primo atto della Caduta, è superata. In quest’unione con Dio il poeta trova la libertà e la verità, ed essa è rapimento, svelamento improvviso. A questo punto non reggono più i sistemi di pensiero del “poeta-teologo-filosofo”, così come il moralismo spicciolo. Di fronte alla “forza magica che trasforma il cuore”, rimane l’uomo “goloso, sventato, avido, con lo sguardo fisso sulle meraviglie della terra” (*Poeta siedemdziesięcioletni* – III, 242), determinato a non cedere a nessun costo la bellezza del mondo:

Raduje ciebie smężna ziemia,  
 Napój wywarza się miłosny,  
 Moc czarodziejska serce zmienia  
 A przy niej lament wielkopostny,  
 I tak się uczysz wybaczenia.

Żarłoczny, lekkomyślny, chciwy,  
 Jak gdyby śmierć nie dosięgała,  
 Biegniesz wpatrzony w ziemskie dziwy.  
 W teatrum przewrotnego ciała  
 Inne co dzień i co godziny.

(...) I cała twoja mądrość na nic  
 Choć na szukaniu życie zbiegło,  
 I nie wiesz teraz co poradzić,  
 Bo silny trunek, wielkie piękno  
 I szczęście, które żal zostawić (*Poeta siedemdziesięcioletni* – III, 242).

La bellezza percepita dai sensi senza alcuna giustificazione logica è l’enigma davanti al quale il poeta si inchina, è lo splendore che ha “stregato il poeta”, ma anche ciò che fa perdere il terreno sotto i piedi e “prepara così a dimenticare leggi e dialettica” (*Gwiazda Pioun* – III,

74), a liberarsi dalle limitazioni del sapere, per mettersi sulla via della verità, in cui bisogna essere capaci della rinuncia più radicale: quella dal proprio io, dalle proprie sicurezze, dalla “stabilità” della propria visione del mondo che deve essere invece liberamente “dialogizzata”, ricreata ad ogni istante.

La dinamica della bellezza che abbaglia, dello stupore davanti alle forme luminose e perfette della terra, diviene dunque il moto che si iscrive fin nel profondo di questa poesia. Numerosi sono i momenti di rapimento, di contemplazione dell’esistente e in questi attimi il poeta non è più filosofo, appunto, ma sguardo che accoglie e “registra”, che “riposa” nello splendore di ciò che lo circonda. La bellezza così esperita diviene quindi garanzia di senso per ogni cosa che ne partecipa. Ancora una volta Miłosz si fa portavoce di tutta una parte del pensiero filosofico occidentale che, opponendosi al *cogito ergo sum* cartesiano, afferma l’esistenza nella vita di qualcosa di superiore alla ragione, una fonte più alta di origine. L’esperienza estetica dimostra che “ciò che la ragione non può concepire non sempre è impossibile” (Šestov 1992: 57) I momenti di piena esistenza, di “certezza dell’esistere”, nella poesia di Miłosz sono proprio quegli istanti indivisibili, in cui l’esperienza della bellezza diviene a sua volta Verità della vita:

Jarzące słońce na liściach, gorliwe buczenie trzmieli,  
 Gdzieś z daleka, zza rzeki, senne gaworzenie  
 I nieśpieszne stukanie młotka nie mnie jednego cieszyły.  
 Zanim otwarto pięć zmysłów, i wcześniej niżeli początek  
 Czekały, gotowe, na wszystkich którzy siebie nazwą: śmiertelni,  
 Zeby jak ja wystawiali życie to jest szczęście (*Godzina* – II, 221)

Così l’esperienza estetica arriva a “sconfiggere il tempo” proprio attraverso questa dinamica imprevedibile da cui è caratterizzata che non conosce misura né limite: ampliando le possibilità stesse della conoscenza con il mistero della sua sensualità e con il suo linguaggio simbolico-intuitivo, essa “risveglia ogni istante”, permette di “entrare nel cuore del metallo”, di “trasformare l’intero mondo in un fiore”, o di scorgere finalmente le meraviglie nascoste “all’interno di una rosa” (*Traktakt poetycki* – II, 31). È proprio questa esplosione di vitalità, questa apertura incondizionata alla diversità, che non si lascia ridurre da nessun dubbio né ripensamento, a costituire, al di là di ogni contraddizione, il terreno su cui fiorisce questa poesia. Perciò nonostante ogni severa presa di posizione nei saggi e nelle prose, nonostante “tutti i lamenti e le sofferenze”, la “vocazione estatica” del poeta,

anche involontariamente, non fa che riemergere e affermarsi con forza nei versi, testimoniando di una vita rapita dall'incanto e dall'adorazione delle forme "paralizzanti" e "benedette" della Bellezza:

O piękno, błogostawieństwo: was tylko zebrałem  
Z życia które było gorzkie i pomyłone,  
Takie w którym poznaje się swoje i cudze zło.  
Zachwył porażał mnie i tylko zachwył pamiętam.  
Wschody słońca w nieobjętym listowiu,  
Kwiaty otwarte po nocy, trawy bezbrzeżne,  
Niebieski zarys gór dla krzyku hosanna.  
Ile razy mówiłem: nie to jest prawda ziemi.  
Od przekleństw i zawodzeń skąd tutaj do hymnów?  
Dlaczego chcę udawać, kiedy wiem tak dużo?  
Ale usta same wychwalały, nogi same biegly,  
Serce mocno biło i język rozgłaszał wielbienie  
(Przez galerie luster – III, 66).

#### NOSTALGIA PER UNA CULTURA MONDIALE

1. La sensibilità e il rispetto per la tradizione, per il passato prossimo o remoto della cultura, è in Miłosz e Brodskij eccezionalmente viva e prende forma dalla convinzione dell'esistenza di un legame misterioso fra i poeti di tutte le epoche, difensori, con le armi della Cultura, della Memoria e dell'Arte, di un medesimo bagaglio di valori etici ed estetici, di una medesima Civiltà. Questo profondo rapporto con la poesia passata li porta ad unire nei loro versi passato e presente, oltre il tempo e sopra il tempo, in un classicismo che è disposto ad aprirsi al nichilismo del nostro secolo come ai poeti elegiaci dell'antica Roma, al linguaggio dei profeti biblici come ai metafisici inglesi del Settecento. Il pathos con cui i due poeti prendono le difese della Cultura e della Civiltà rendono essenziali nel loro poetare i motivi della Memoria, della fede, del sapere, poiché come afferma Brodskij "non c'è amore senza memoria, né memoria senza cultura, né cultura senza amore. Ogni poesia quindi è un fatto di cultura, così come un atto d'amore, un bagliore di memoria e, aggungerei, di fede" (*Beyond consolation* 1974: 14).

In una condizione di continua distruzione e riscrittura della storia, i due poeti si fanno portavoce di una poesia "enciclopedica", che

a volte è di difficile lettura; d'altra parte è proprio quel lavoro di attenta e paziente decifrazione di citazioni a cui il lettore è chiamato che rende concreta l'opposizione dei due poeti. Essi con ciò cercano di porre un freno alla "strategia della dimenticanza delle due forze vincenti dell'epoca: l'attualità e la volgarità". Contro tale seduzione del "giornalismo che dura un giorno" e della faciloneria del quotidiano, Miłosz ha più volte ammonito i poeti contemporanei:

L'età moderna minaccia il poeta con il brusio delle sue teorie, degli slogan e delle novità che ben presto si trasformano in cliché. Se tratta questo brusio troppo seriamente, il poeta rischia di dimenticare di essere parte di una tradizione che ha una storia di migliaia di anni. Se dimentica la tradizione cercherà semplicemente di sedurre i lettori, offrendo loro un'immagine falsa e distorta del presente. Un poeta rischia inoltre di venire manipolato dalla classe al potere. Resistendo a questa tentazione percepirà tutta la miserabilità delle loro menti e la brevità dei loro schemi. Meritano il loro destino che, dopo sparute apparizioni, è il silenzio. E usare la poesia per attaccarli è fargli troppo onore (*A struggle against suffocation* 1988: 23).

La continua insistenza di Miłosz e Brodskij sull'importanza della Bibbia per la nostra civiltà è un ulteriore esempio del loro comune atteggiamento. Brodskij, inoltre, con ulteriore insistenza, sottolinea la responsabilità della poesia, come "strumento del linguaggio" e custode della cultura, che in certi momenti diviene per il poeta l'unica difesa degli aspetti propriamente etici della Civiltà. "L'uomo è una somma di influenze. Ogni scrittore, ogni poeta trasforma la storia della poesia, poiché egli stesso è il risultato di quella storia. Al mondo non c'è un'altra storia che quella della letteratura. È l'unica storia autentica, tutto il resto è frutto d'interpretazione" (*Stan serca* 1993: 36). Per evitare la catastrofe la contemporaneità "ha solo due cose: i dieci comandamenti e la letteratura" (*Beyond consolation* 1974: 16). Non si tratta dunque soltanto di sensibilità verso il proprio tempo, ma della convinzione che tutta la letteratura europea, da Omero alla propria tradizione nazionale, coesistono e si inseriscono su uno sfondo comune e "contemporaneo". Il loro è un dialogo "da pari a pari" con i massimi esponenti di questa cultura, come se tremila anni di civiltà europea fossero un terreno su cui muoversi liberamente in qualità di legittimi eredi di una grande famiglia educata dalla Bibbia e dalla filosofia greca. Il loro cosmopolitismo si riflette in poesia in un atteggiamento che tratta il passato come presente e l'Europa come patria comune, ampliando così a dismisura lo spazio e il tempo d'azione e di riflessione, concretizzando quella "nostalgia per la cultura mon-

diale” con cui Mandel’stam, nel 1919, chiarì il significato dell’atteggiamento proprio a tutta la grande poesia russa.

Si può ora comprendere la difficoltà di analizzare le origini e le risonanze di quest’opera poetica, in cui gli aspetti intertestuali, le citazioni, i richiami, le allusioni, che conservano tutta la memoria dell’esperienza spirituale dell’uomo, hanno chiaramente un respiro immenso: dalla mitologia greca alla Bibbia, dal mondo classico romano alla scolastica medioevale, dal pensiero eretico dei primi secoli del cristianesimo, ai metafisici inglesi, dal mistico svedese E. Swedenborg a W. H. Auden e T. S. Eliot, da Dante a Beckett.

Il punto di partenza, curioso e interessante per i significati che racchiude a un livello non solo poetico, ma anche storico, è la passione dei due poeti per la letteratura di lingua inglese che si manifestò in modo particolare negli anni giovanili. L’apertura al mondo anglo-americano, verificatasi durante la Seconda Guerra Mondiale per Miłosz e nei primi anni Sessanta per Brodskij, acquista, vista retrospettivamente, un valore e un significato simbolici. I due poeti trovarono in essa “l’unica via d’uscita” da una tradizione di epigoni che aveva ormai ben poco da dire e che non poteva far fronte alla nuova condizione esistenziale che la situazione storica richiedeva. Questa nuovo orientamento fu una vera e propria rivoluzione, soprattutto nel mondo letterario russo, tradizionalmente orientato verso la cultura francese o, al più, tedesca. È la scoperta della severità e della disciplina racchiuse nella poesia inglese ad accomunare originariamente i due poeti.<sup>15</sup> Un confronto fra le due esperienze è illuminante per chiarire il significato che tale tradizione assume ai loro occhi. Essa rappresenta soprattutto una via d’uscita da quel “balbettio emozionale” delle rispettive poesie nazionali, divenuto insopportabile per entrambi.

Miłosz comincia a tradurre i poeti inglesi durante l’occupazione tedesca di Varsavia, anni in cui lavorò alla Biblioteca dell’Università, in qualità di facchino. Si trattava di spostare i libri da una sede all’altra, con carri trainati da cavalli, secondo uno “strano ordine dei tedeschi: “L’occasione di diventare facchini ci fu offerta dalla volontà del nuovo direttore delle biblioteche, un piccolo slavista tedesco che aveva pensato bene di rivoluzionare il sistema delle biblioteche di

---

<sup>15</sup> Cf. J. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, cit. p. 67: “Ero cresciuto nutrendomi di versi russi, seguendo una dieta essenzialmente enfatica ed affermativa e perciò mi affrettai a prendere nota della nuova ricetta che aveva come ingrediente principale la sobrietà”.

Varsavia, per sfuggire alla chiamata al fronte” (*La mia Europa* 1985: 280).

Dal 1939 al 1940, il giovane Miłosz traduce vari poeti inglesi e la commedia *As you like it* di Shakespeare, a cui aggiunge un prologo per la riapertura dei teatri di Varsavia dopo la guerra. L’interesse per la poesia e il mondo inglese riflette chiaramente una ricerca di nuovi modelli e di un nuovo linguaggio poetico. Tra i poeti Miłosz traduce soprattutto W. Blake e il poeta metafisico inglese del Seicento, Thomas Trahern, cui ha dedicato il breve saggio *Ziemja jako raj (Ogród nauk*, Kraków 1981, pp. 39-44). La lettura e la traduzione di questo poeta gli suggeriscono la stesura del suo noto poema *Świat. Poema naiwny*<sup>16</sup> in cui la percezione traherniana della terra come paradiso dato ad ogni uomo a condizione che conservi l’innocenza di un bambino, acquista nella Varsavia occupata del 1943, un significato profondamente ironico. “In un mondo sul quale, se avessimo dovuto dire qualcosa, avremmo dovuto urlare, e non parlare, la sobrietà di questa poesia metafisica, il suo incorreggibile dipingere il mondo “quale dovrebbe essere”, mi sembrava una soluzione; se pur provvisoria...” (*Podróżny świata* 1992: 57). La tradizione letteraria di cui disponeva, costituita in primo luogo da uno stretto intreccio della letteratura francese con quella nazionale, era diventata, dunque, per Miłosz evidentemente insufficiente: “Sotto la pressione della tragedia quotidiana di milioni di esseri umani la parola scoppiava, si polverizzava e tutti i metodi adoperati in precedenza per darle una forma si rivelavano inutili (...) I libri nella biblioteca mi convinsero che non bastava conoscere il polacco, il francese e il russo. Mi ero

---

<sup>16</sup> *Świat* è un poema che ha causato spesso malintesi tra i critici e irritazioni all’autore. Scritto in condizioni orribili sullo sfondo della Varsavia occupata del 1943 è un’opera scritta “come opposizione”. Il poeta descrive un mondo retto dalla serenità domestica, dall’armonia, dalla bellezza attraverso gli occhi di un bambino. Questo universo perfetto, organizzato e difeso dalla figura del Padre, massima autorità e custode sicuro dell’ordine dal quale ogni domanda riceve risposta, è proprio il mondo “quale dovrebbe essere”. Sul palcoscenico delle aberrazioni della guerra si capisce il significato di queste 12 brevi poesie. La forma stilizzata che le caratterizza è volutamente scelta dal poeta per accentuare il moto di protesta contro la sua epoca e contro la tragicità iperaccentuata e la densità insostenibile della poesia del periodo, invischiate nel magma selvaggio di quella realtà da incubo. Tutto il poema assume alla luce di ciò un significato profondamente ironico, da molti paragonato a *Songs of innocence* e *Songs of experience* di Blake.

stancato del rigirarsi dei francesi intorno a Rimbaud e a Mallarmé, decisi quindi di scoprire la poesia anglosassone” (*La mia Europa* 1985: 285).

La devastazione che subì la Polonia dall’occupazione nazista esigeva insomma una poesia sobria e priva di qualsivoglia “frivolosità”, sia musicale che simbolica, oppure il silenzio. Nella Russia di vent’anni dopo, appena uscita dall’inferno staliniano, la situazione umana, sociale e letteraria paradossalmente non doveva essere tanto diversa da quella appena descritta della tragedia bellica polacca. Allo stesso modo, nel senso di un bisogno ormai improrogabile di sobrietà e rigore, il giovane Brodskij percepisce questa necessità di rinnovamento: “Il tragico raggiungimento di Auden come poeta stava proprio nell’aver disidratato il suo verso da ogni sorta di inganno, fosse quello del retore o del bardo” (*Il canto del pendolo* 1987: 56). La sensazione dunque di un inganno presente nella letteratura precedente e col quale rompere quanto più in fretta possibile, rappresenta una coincidenza che può portare a varie conclusioni su diversi livelli di analisi.

Si presenta curiosamente un’affinità di “atmosfera” fra la Polonia della seconda guerra mondiale e la Russia poststaliniana. È come se la mancanza di una letteratura libera avesse impedito in Russia la “naturale” evoluzione del pensiero e del linguaggio verso quella severità priva di ornamenti e di retorica dettata dalle proporzioni stesse della catastrofe e che fu infatti la parola d’ordine della letteratura europea postbellica. Nel Paese dei Soviet le fanfare celebrative della “vittoria di stato”, commissionate da Stalin, con tutto il loro carico di menzogna e falsità, dovevano necessariamente ammutolire nel momento in cui si fosse anche solo minimamente allentato il controllo totale del potere sulla letteratura e sull’arte dando spazio finalmente al dolore e allo strazio per le milioni di vite perdute e mai autenticamente commemorate. Ora il linguaggio, non più trattenuto dalle briglie spietate della censura, poté finalmente riacquistare dignità e indipendenza, trovando rifugio in una poesia che non poteva più essere compromessa con tutto ciò che la precedeva e che per questo si peritò dapprima di recuperare la continuità con le voci autentiche di casa propria (con Achmatova, Cvetaeva, Mandel’stam, Pasternak) e poi si proiettò in un ambito del tutto nuovo e mai prima d’allora esplorato. Alla luce di ciò, le accuse di freddezza, scetticismo, spietatezza di cui la poesia di Brodskij è spesso tacciata, non sembrano essere altro che la reazione di un pubblico abituato ad essere consolato, piuttosto che spronato

all'analisi di ciò che lo fa soffrire, di un pubblico proiettato nell'attesa messianica di un "futuro radioso" che deve improvvisamente guardarsi attorno e non vede altro che cumuli di rovine e macerie. E se per la Polonia questa fu un'esperienza reale e "quotidiana", per la Russia degli anni '60 può essere intesa in senso metaforico, spirituale, ma non per questo l'effetto apparirà meno devastante e lo scenario meno squallido. Resta il fatto che la poesia e la cultura angloamericana divennero il modello richiesto di una nuova realtà, che, avendo distrutto dalle fondamenta il passato, non poteva più far riferimento a vecchi paradigmi per essere descritta.

2. La poesia di Miłosz e Brodskij è una vera e propria meditazione in versi, una poesia cioè, per sua essenza, metafisica e filosofica. Il questionare, la domanda, è il tessuto stesso del verso che si presenta come continuo interrogativo, mai appagato. Nemmeno il silenzio che, inesorabile, investe questo interrogare riesce a scoraggiare il loro desiderio di conoscenza e, disseminati per tutta l'opera, ritornano gli interrogativi fondamentali da cui prende inizio ogni meditazione filosofica vera e propria.

Individuare le "radici" del pensiero filosofico dei due poeti non è tuttavia un compito facile. Non è possibile infatti scorgere, nell'universo delle loro meditazioni, un'influenza diretta e incondizionata, un'adesione totale a un pensiero che non sia rielaborata o ripresentata da un punto di vista completamente nuovo e originale. Poesia e filosofia, pur essendo certo legate dalla passione per la ricerca di risposte alle cosiddette *prokljatye voprosy*, utilizzano tuttavia metodi e mezzi diversi nel loro formularsi. Definendo la propria poesia come un "dancing an intellectual ballet" (*The Collected Poems* 1987: 72) e quella di Brodskij come "a philosophical diary in verse" (*A struggle against suffocation* 1988: 23-24), lo stesso Miłosz avvicina e intreccia le due discipline, facendo emergere un suo particolare atteggiamento verso entrambe che è quello del dialogo, del fitto colloquio nel tempo, a cui i poeti a volte gettano sfide, mentre altre volte, anche se più raramente, ne percepiscono le affinità.

Volendo tracciare gli ambiti di tale "rapporto intellettuale", del terreno da cui ha avuto origine e su cui fiorisce questa poesia, potremo nominare tre grandi pensatori, di cui uno quasi del tutto sconosciuto in Occidente, legati fra loro da una comune necessità di opporsi al sistematicismo analitico della filosofia classica occidentale. Si tratta di

Lev Šestov, Soren Kirkegaard e Grigorij Skovoroda. Queste tre figure di *outsider* della cultura europea sono già di per sé profondamente indicative di tutto il modo di essere dei due poeti e del loro atteggiamento verso l'Occidente, sia come società che come storia del pensiero, essendo portavoce di una scuola asistemica della contraddizione e del dubbio, fondata su una totale assenza di compromessi, alimentata da una insaziabile ansia metafisica, e che, come la filosofia di Šestov o Skovoroda, non può neanche essere definita pienamente occidentale: "It's not possible to call my poetry Western; it stands in opposition to Western poetry. And there Brodsky and I take a common stand, were fighting the same fight" (Poluchina 1992: 332).

Lo stesso Miłosz segna il punto di connessione fra la propria poesia e quella di Brodskij soprattutto a livello filosofico, nella comune apertura verso Lev Šestov, individuando nella volontà della poesia russa di far fronte a questioni religiose, filosofiche ed etiche, un carattere proprio anche della tradizione polacca: "I fell close to him (Brodskij) because we both reverence the same philosopher, Lev Shestov. I love what Shestov says about the russian tradition of social optimism with regard to Tolstoy, and about the belief that progress goes hand in hand with the amelioration of man. Both Shestov and Brodsky challenge that tradition" (Poluchina 1992: 332).

Šestov e Skovoroda fondano il loro argomentare su di una premessa ben precisa:<sup>17</sup> quella della priorità della fede sulla ragione,

---

<sup>17</sup> Condivisa da Miłosz e Brodskij è inoltre la convinzione šestoviana secondo la quale "contrariamente a ciò che pensavano gli antichi non si tratta di tornare all'Uno, ma di allontanarsene il più possibile. L'essere individuale, pertanto, non avrebbe mai commesso un peccato, strappandosi audacemente dal grembo dell'Uno". L'individualismo affermato da Šestov, e con lui da Miłosz e Brodskij, non è certo quello del "superuomo", né quello egoistico della contemporaneità. Non si tratta cioè di affermazione ad oltranza di sé e del proprio io. Al contrario è consapevolezza della grande lotta che spetta a ciascun uomo separatamente, nel momento in cui "il potere delle idee generali finisce" e comincia quel cammino che non si può condividere né tanto meno ignorare. Non a caso Šestov cita le parole di Ovidio "Video meliora, proboque, deteriora sequor", in cui evidente è il paradosso di chi pur rendendosi conto della rettitudine e della razionalità delle norme generali (*meliora*), persegue in ogni caso il proprio (*deteriora*), non rinunciando al "proprio volto non comune". Da qui l'accanimento dei due poeti contro la Storia, la massificazione, la politica, un certo tipo di sociologia e psicologia spicciola e divulgativa che non permette di cogliere la complessità dell'essere umano, banalizzandolo e riducendolo a un numero da statistica. Le "verità" di questa filosofia non possono essere che "effimere, enigmatiche, indetermi-

della rivelazione sulla speculazione, del particolare sul generale, di Gerusalemme su Atene.<sup>18</sup> La crociata contro la Dea Ragione portata avanti dai due filosofi, il loro rifuggire dal razionalismo per “cercare la verità in ciò che tutti sono abituati a considerare paradossale e assurdo”, viene condivisa anche dai due poeti, per i quali quest’opposizione prende le forme di una lotta incondizionata contro le “Leggi di Natura”, le comode convenzioni dell’idealismo, “quest’incubo da cui dovremmo svegliarci” e contro cui Šestov invita a ribellarsi, proprio come il personaggio a lui tanto caro delle *Memorie del sottosuolo* dostoevskiane. Da questo punto di partenza comune nasce una meditazione che non ricerca la “pace della mente” e la consolazione, viste piuttosto come l’accettazione passiva di un ordine inumano e tirannico per il singolo. La lotta contro la necessità e il lamento di Giobbe šestoviano non potevano non toccare nel profondo la meditazione dei due poeti e in particolare quella di Miłosz, in cui il problema della “caduta”, l’enigma del dolore, è uno dei temi fondamentali.

Per quanto riguarda il primo grande filosofo slavo, Grigorij Savič Skovoroda, il suo pensiero si fa sentire nella poesia di Brodskij e Miłosz soprattutto come esempio di quello stoicismo ereditato da Seneca o Marco Aurelio, acutamente rielaborato dalla tradizione religiosa ortodossa. Figura controversa e quasi del tutto sconosciuta in Occidente, Skovoroda unisce il razionalismo filosofico tedesco e romano al forte senso del sacro, la materia allo Spirito, dando vita ad una filosofia improntata sul motto delfico del “conosci te stesso” non in senso astratto e intellettuale, ma rivolta all’uomo concreto e vivo, “al cuore”, inteso come vastità insondabile del mondo interiore di ogni persona: per capire Dio l’uomo deve capire se stesso, e per servirlo, deve farsi servitore di se stesso. Le tracce fondamentali del suo pensiero in Brodskij e Miłosz si evidenziano a più riprese ed

---

nate, incerte”, non dimostrabili: “Dio non è dimostrabile. Non si può cercare Dio nella storia. Egli è il capriccio incarnato, che respinge ogni garanzia. È al di fuori della storia”. È il “credo quia absurdum est”, il concetto di “scandalo logico” kirkegardiano, in cui un posto fondamentale è occupato dal dolore, dalla consapevolezza della tragicità dell’esistenza. Il dolore è ciò che ci determina come “abitatori del tempo”. Ed è proprio il tempo, vero e proprio antieroe della poetica di Miłosz e Brodskij, il tema centrale del loro pensiero e che conduce alle riflessioni incessanti sulla sofferenza e sulla morte.

<sup>18</sup> Cf. in proposito la recente raccolta di saggi brodskiani dal titolo indicativo “*On grief and reason*”, New York 1995.

emergono dalle pagine più intime della loro poesia: dall'impossibilità di giudizio al diritto di scelta della solitudine, dalla lotta contro il materialismo all'individualismo e all'indipendenza. La scelta della solitudine fu per Skovoroda una necessità di vita: eretico per la religione rivelata, non poteva certo cercare appoggio e conforto nelle scuole. Per lui la meditazione solitaria divenne un mezzo "per raggiungere Dio dentro di sé", poiché, come afferma il poeta: "la solitudine è l'uomo al quadrato" ed "essa insegna l'essenza delle cose", a cui si potrebbero giustapporre i numerosi versi di Miłosz sul sentimento della propria separatezza. Particolarmente affine a Miłosz, inoltre, è la polemica del filosofo ucraino con il pensiero scientifico contemporaneo, la sua lotta contro Ulro, che ha ampliato la spaccatura fra sapere e morale, tra intelletto ed etica, soffocando il bisogno umano di spiritualità con un materialismo arrogante e banale, ciò che Brodskij definisce come "il lato più volgare del cuore umano". I due poeti parlano non tanto del danno che la scienza apporta alla moralità, ma della sua "insufficienza etica", del pericolo della "perdita dell'anima" (*oskudenie*), inevitabile se dall'altare della Ragione vengono tolti valori come la coscienza (*sovest'*), l'umanità (*čelovečnost'*), l'amore per la Terra e la spiritualità. Skovoroda intuì dunque già a suo tempo il potenziale "anti-umano" racchiuso nel pensiero scientifico, che pretende con il suo presunto egualitarismo, di omologare e omogeneizzare il singolo, la personalità, per cui l'individuale illecitamente diviene sociale, l'irripetibile, comune, spersonalizzandosi.

Sarebbe comunque limitante citare solo questi pensatori per definire il raggio di letture e meditazioni dei due poeti. Potremmo forse meglio dire che, partendo da queste premesse comuni, essi ampliano il loro colloquio, entrando nelle dispute di gran parte del pensiero filosofico occidentale: dalla Bibbia (soprattutto il libro di Giobbe e l'Ecclesiaste) ai testi mistici e religiosi orientali e occidentali, fino a E. Swedenborg per Miłosz, e a pensatori del Novecento come S.Weil, N. Berdjaev, Sergej Bulgakov, Lacan e Wittgenstein.

La loro "filosofia" si oppone nettamente al mito del "buon selvaggio", alla fede nell'innata bontà dell'uomo che si manifesterebbe a pieno "se non...". La "guerra" contro Rousseau porta Brodskij ad opporsi fermamente ad una certa tendenza della letteratura russa verso il conforto sociale, il tolstoianesimo, avvicinandolo maggiormente a Dostoevskij, e conseguentemente al suo diretto "discepolo", Lev Šestov. Il problema del male, centrale nelle loro meditazioni, non può perciò essere risolto né socialmente né politicamente, poiché "esso è

dentro di noi". Il "disagio dell'Occidente" non è dunque con Freud nella repressione delle pulsioni, né, come pensava Marx, nello sfruttamento di una classe sociale sull'altra, ma piuttosto nella rigida unilateralità del linguaggio che ha perso quella capacità mitica e simbolica, rinviante, allusiva e metaforica, per appiattirsi in rigide definizioni convenzionali che non fanno altro che mostrarne l'assurda arbitrarietà.

#### BIBLIOGRAFIA

a) Opere di J. Brodskij:

*Stichotvorenia i poemy*, New York 1965.

*Poesia russa contemporanea. Da Evtušenko a Brodskij*. Nota introduttiva e traduzioni di G. Buttafava, Milano 1967.

*Ostanovka v pustyne*, New York 1970.

*A writer is a lonely traveller*, The New York Times Magazines, 1 october 1972.

*Beyond consolation*, The New York Review of Books, 7 february 1974.

*On Cavafy's Side*, The New York Review, 17 February 1977.

*Konec prekrasnoj epoki: Stichotvorenia 1964-71*, Ann Arbor 1977.

*Čast' reci. Stichotvorenia 1972-1976*, Ann Arbor 1977.

*Presentation of Czesław Miłosz to the Jury*, World Literature Today, Summer 1978.

*Less than One*, in *Selected Essays*, New York 1986.

*Fermata nel deserto*, traduzioni di G. Buttafava, Milano 1979.

*Novye stansy k Avguste*, Ann Arbor 1983.

*Why Milan Kundera is wrong about Dostoevskij*, The New York Times of Books Review, 17 February 1985.

*Poesie*, traduzioni di G. Buttafava, Milano 1986.

*Uranija*, Ann Arbor 1987.

*Poèmes 1961-87*, Paris 1987.

*Fuga da Bisanzio*, traduzione di G. Forti, Milano 1987.

*Il canto del pendolo*, traduzione di G. Forti, Milano 1987.

*Democrazia*, La rivista dei libri 1987, nr. 2.

- Dall'esilio*, traduzione di G. Forti e G. Buttafava, Milano 1988.  
*82 wierszy i poematów*, trad. S. Baranczak, Kraków 1989.  
*Il poeta l'amata, la musa*, Leggere, marzo 1990.  
*Fondamenta degli incurabili*, traduzione di G. Forti, Milano 1991.  
*Forma Vremeni. Stichotvorenija, esse, p'esy v 2-ch tomach*, Minsk 1992.  
*Roždestvenskie stichi*, Moskva 1992.  
*Vspominaja Achmatovu*, Moskva 1992.  
*Sočinenija Josifa Brodskogo v 4-ch tomach*, S. Petersburg 1992.  
*Il pubblico della poesia*, Leggere, febbraio 1992.  
*Stan serca*, Katowice 1993.  
*Marmi*, traduzione di F. Malcovati, Milano 1995.  
*On grief and reason*, New York 1995.  
*Poesie italiane*, a cura di Serena Vitale, Milano 1996.

b) Saggi ed articoli dedicati a Brodskij:

- E. Rais, *Leningradskij Gamlet (O stichah I. Brodskogo)*, "Grani" N° 59 (1965), pp. 61-66.  
L. Losev (pseudonimo di Aleksej Lifshits), *Niotkuda s ljubov'ju...*, "Kontinent" 14 (1977), p. 307-331.  
H. Gifford, *The Language of loneliness*, "The Times Literary Supplement", 11 August 1978.  
G. Scarpetta, *Josif Brodski: Poésie et Dissidence*, "Tel quel" (1978), p. 50-55.  
R. Eder, *J. Brodskij in U.S.: Poet and Language in Exile*, "The New York Times", 25 march 1980.  
Cz. Miłosz, *A Struggle against Suffocation*, "The New York Review", 14 agosto 1980.  
V. Poluchina, *Intervista a J. Brodskij*, 10 aprile 1980 (non pubblicata).  
M. Gross, *Born in exile*, "The Observer" 25 ottobre 1981.  
M. Kreps, *O poezii J. Brodskogo*, Ann Arbor 1984.  
*Poetika Brodskogo*. Sbornik statei pod red. L. V. Loseva, Tenafly (N.Y.) 1986.  
D. Bethea, *Conjurer in exile*, "The New York Times Book Review", 13 July 1986.  
*Process Josifa Brodskogo*, London 1988.  
V. Poluchina, *J. Brodskij, a Poet for our Time*, Cambridge 1989.  
L. Losev, V. Poluchina (Ed.), *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, London 1990.

*O Brodskim. Studia - szkice - refleksje*, Katowice 1993.  
*Reszty nie trzeba*, Katowica 1993.  
*The Poet of Exile*, New York 1994.  
 V. Poluchina, *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, Cambridge 1994.

a) Opere di Cz. Miłosz :

*Dolina Issy*, Paris 1955 (rist. 1980).  
*Traktat poetycki*, Paris 1955.  
*Rodzina Europa*, Paris 1959 (rist. 1980).  
*Miasto bez imienia*, Paris 1967.  
*On Modern Russian Literature and the West*, Slavic studies, Vol.VI, Berkeley 1971.  
*Ziemia Ulro*, Paris 1977 (rist. Kraków 1993).  
*Ogród nauk*, Paryż 1977 (rist. 1981).  
*Poezje*, Paryż 1981.  
*Swiadectwo poezji*, Paryż 1983 (rist. Warszawa 1990).  
*Poesie*, traduzione di P. Marchesani, Milano 1983.  
*Il castigo della speranza*, a cura di P. Marchesani, Milano 1983.  
*Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984.  
*La mia Europa*, traduzione di F. Bovoli, Milano 1985.  
*Noty o wygnaniu*, in *Poszukiwania*, Warszawa 1985.  
*Kroniki*, Paryż 1987.  
*Empereur of the Earth*, Berkeley 1987.  
*The Collected Poems*, London 1987.  
*Lo spirito di Pietroburgo*, "Lettera internazionale", nr. 7, maggio 1988.  
*Przedmowa, 82 wiersz i poematy*, J. Brodski. Warszawa 1988.  
*Historia literatury polskiej*, Berkeley 1988.  
*A Struggle against Suffocation*, "Lettera internazionale" 1988.  
*Metafizyczna pauza*, Kraków 1989.  
*O wygnaniu*, Kraków 1992.  
*Wiersze*, Kraków 1993.  
*Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.

b) Saggi ed articoli dedicati a Miłosz:

- Cz. Miłosz *and the Insufficiency of Liryk*, New York 1991.  
Cz. Miłosz *intervistato da V. Poluchina*, St. Martin Press, London 1992.  
S. Beres, *Czesław Miłosz Apocalypse*, in: *Between Anxiety and Hope*, S. Francisco 1988.  
*Between Anxiety and Hope*, Berkeley 1989.  
J. Brodskij, *Miłosz e la resistenza al dolore*, "La Nuova Rivista Europea", n. 19-20, X-XII, 1981.  
M. Chamberlin, *The Voice of the Orphan*, London 1990.  
W. Chrząstowska, *Poezja Cz. Miłosza*, Warszawa 1982.  
B. Czajkowski, *The Idea of Reality in the Poetry of Cz. Miłosz*, S. Francisco 1988.  
J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Cz. Miłosza*, Warszawa 1995.  
A. Fiut, *Moment wieczny*, Kraków 1990.  
*L'antropologia poetica di Miłosz*, "L'altra Europa", gennaio-febbraio 1987.  
*Miłosz racconta Miłosz*, CSEO Bologna 1983.  
R. Górczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 1992.  
J. Kwiatkowski, *Poznawanie Miłosz a*, Kraków 1985.  
A. Jelenski, *Poeta i przyroda*, Kraków 1990.  
E. Mozejko, *Between the universal of Moral Sensibility and historical Consciousness*, London 1988.  
L. Nathan, *The poet's Work*, Berkeley 1987.  
G. Origlia, *Miłosz e l'architettura delle ceneri*, "La Nuova Rivista Europea", n. 19-20, X-XII, 1980.  
J. Prokop, *Antynomie Miłosza*, Warszawa 1988.  
I. Ślawińska, "Poeta - dziecko swego wieku czy syn tysiącleci?", Warszawa 1985.  
T. Venclova, *Disperazione e grazia*, "Clio", vol. II-III. 1990 / 1991.  
P. Wilczek, *Kultura i pamięć*, Kraków 1987.

