

SIMEONE, GIUSEPPE, MARIA E GESÙ

di Annelisa Alleva

A proposito di Kees Verheul, *Tanec vokrug mira* (Danza intorno al mondo; Sankt Peterburg, Zvezda, 2002, pp. 268), tradotto dall'olandese (*Dans om de wereld*, Amsterdam, 1997) in russo da Irina Michajlova.

Iosif Brodskij un giorno mi disse: «Io i miei amici li scelgo molto bene». Sono passati tanti anni da allora. Allora capivo in maniera confusa, e non conoscevo i suoi amici perché vivevano sparsi in tutto il mondo; avevano tutti circa vent'anni più di me. Sapevano tutti il russo, questo li univa. Erano tanto più tenuti in considerazione da Iosif, quanto più lunga era stata la loro amicizia. Quando nel 1981 varcai a Leningrado la soglia di casa Brodskij, e Iosif aveva lasciato l'appartamento da circa dieci anni, per capire in che grado di conoscenza fossi col figlio, la madre m'interrogò a lungo sugli amici: chi conoscevo e chi no. Iosif non amava perdere nessuno, perché nella vita aveva già perso abbastanza, luoghi e persone. Di fronte alla lunghezza dell'amicizia tutto il resto diventava secondario. Questo aspetto poteva risultare qualche volta eccessivo, categorico, troppo selettivo verso chi veniva dopo solo perché era nato dopo.

Kees Verheul appartiene al primo girone dei suoi amici. Lo conobbe a San Pietroburgo nel 1967 quando Kees era lì a studiare il tema del tempo nell'opera di Anna Achmatova. Kees gli telefonò, Iosif lo convocò subito a casa sua. Avevano la stessa età, e una qualche vaga somiglianza fisica. Sul retro di copertina del libro, che raccoglie i saggi, le recensioni, i ricordi dedicati a Brodskij nell'arco di venticinque anni – dal 1975 al 2000 – è citata in modo assolutamente calzante proprio la prima telefonata fra i due futuri amici. Brodskij lo invita subito, come ho già scritto. Aveva una straordinaria rapidità nella reazione, una rara improntitudine.

Dopo aver letto questo libro, e riflettuto su di esso capitolo per capitolo, mi sembra di capire meglio che cosa intendesse dire Iosif quando parlava dei suoi amici. Kees, con un grande atto d'amore, che segue a un'amicizia trentennale con il poeta, ci restituisce l'amico e il poeta Brodskij, del quale è stato anche traduttore e studioso. Lo fa risorgere, in qualche modo, come nelle fiabe russe il corvo che serra nel becco due fiale, quella della morte, e quella della vita.

Di questo Kees parla indirettamente in uno dei capitoli finali del libro, quando descrive un album di fotografie uscito dopo la morte del poeta, nel 1998, scattate da Michail Lemchin, dal titolo: *Joseph Brodsky/Leningrad*. Quello che Verheul scrive di Lemchin si può paragonare alla sua propria opera: Kees usa tutto, vita e opera, episodi, commenti, cartoline, la scelta dell'immagine per la copertina dei libri, dediche. Il risultato è qualcosa di preciso e di fresco, cosparso di humour come le torte di zucchero a velo. È coraggioso fino alla spudoratezza nel non tralasciare nessun particolare, ma allo stesso tempo delicato, rispettoso verso l'amico. Spudorato è il metodo.

Kees Verheul reagisce anche, in questo modo, a un'amicizia ingombrante, con la prova della sua sensibilità. Si protegge dall'abbaglio dell'effetto che Brodskij voleva provocare con se stesso e la sua opera. Taglia la luce dell'amico a fette, come una torta. Ne mangia una. Anche lui ora ha la luce dentro. Scrive nel capitolo iniziale, a p. 13: «Opinioni che non avevo mai avuto prima, mi venivano in testa per conto loro e costituivano per lui una radiosa conferma alle sue idee». E allo stesso tempo, ormai che l'amico è scomparso, lo protegge dall'*horror vacui*, che affliggeva Brodskij in vita e gli dava un senso di panico. Kees Verheul separa gli elementi, da grande osservatore, e da fine conoscitore della letteratura russa, che insegna. Sa cambiare il punto di osservazione, come se non si accontentasse di un approccio frontale al quadro. Lo guarda da sinistra, da destra, anche da dietro. Il quadro-Brodskij per lui non è un'opera d'arte pronta, ma qualcosa che lui stesso scolpisce, che lui stesso crea. Il suo è davvero uno strano, nuovo modo di fare critica: un metodo dettato dalla nostalgia, e che desta a sua volta i ricordi altrui, la nostalgia altrui. Kees è un conoscitore della famiglia di Brodskij, degli amici di lui, e di una famiglia più allargata: quella dei poeti predecessori, letti e tradotti, della vedova di Mandelštam, conosciuta e tradotta. Verheul è scrittore olandese, autore, fra l'altro, del romanzo *Villa Bermond* (tradotto in russo da Zvezda, Sankt Peterburg, 2000), violinista diplomato al Conservatorio di Roma, e poliglotta viaggiatore – parla anche un perfetto italiano. L'andamento libero dei suoi saggi è romanzesco e musicale allo stesso tempo. La vita di Brodskij, accompagnata dall'evoluzione della lingua, dall'emigrazione, dallo sdoppiamento della lingua in due: russa e inglese, dal conseguimento del Premio Nobel, dalla morte, diventa negli scritti di Kees una composizione con due, o più variazioni, e tanti tempi quanti sono i capitoli del libro.

La «fantasia russa», qualità dell'amico scomparso da lui citata, è anche una qualità olandese. Il libro contiene anche delle fotografie degli amici, la copia autografa di una poesia, che Brodskij dedicò a Verheul in occasione del suo compleanno, la riproduzione di quadri di un artista olandese, Carel Willink, che diedero a Iosif il pretesto per un'altra poesia.

Il libro si apre a Leningrado, nella quale l'abitante poeta vive e declama versi nella casa dei genitori, immerso nel suo ambiente naturale, fra chiese ortodosse e canali. Il capitolo successivo è ambientato a Mosca, dove Kees vive temporaneamente prima di tornare in Olanda. Brodskij è lì per accommiatarsi dall'amico, ma quei giorni sono funestati dal suo pessimo umore. Segue l'analisi di una poesia di Brodskij sul tema della separazione: *Enea e Didone*, scritta ancora in Russia. Sono tanti i luoghi in cui i due amici si sono incontrati per una vita.

Il libro raggiunge il suo punto culminante nel capitolo intitolato «Il salto mortale nella lingua». Qui Kees analizza le differenze fra russo e inglese, la lingua che Brodskij adottò per i saggi e nella quale insegnava all'Università. Dice che il russo è una lingua sintetica, l'inglese è analitico. Brodskij mi diceva che il russo è simile a un gioco di scacchi, l'inglese a una partita a tennis. Nel primo libro di saggi, *Less than one*, pubblicato a New York nel 1986, Brodskij dedica diversi saggi a autori russi del passato: Anna Achmatova, Fedor Dostoevskij, Andrej Platonov, Marina

Cvetaeva, Osip Mandelštam e Nadezhda Mandelštam. Brodskij è come se passasse dal gioco degli scacchi a quello del tennis, senza dimenticare però le regole del primo, anzi, sfruttandole quanto più possibile. Nel parlare dei russi fa ancora di più: diventa un commentatore di campioni di scacchi, che usa una terminologia mutuata dal tennis.

L'autore analizza il passaggio del poeta da una lingua più scritta, e recitata con una solennità che colpiva sempre l'ascoltatore, a una lingua più parlata, orale. Con il criterio brodskiano del «passo successivo», si potrebbe aggiungere che la stessa lingua orale di Brodskij era impastata di scritto e di orale. Era una commistione di linguaggio adolescenziale, pop, di aggettivi esclamativi lunghi e multisonanti, come: *potrjasajušče*, *zamečatel'no*, «strabiliante», «meraviglioso», che, riprodotte in inglese, diventavano *terrific*, e di espressioni colte, antiche, inusuali, come *libo*, *ves'ma*, letteralmente «oppure», «assai».

La capacità di Brodskij di entusiasinarsi per un fenomeno di natura estetica era, appunto, strabiliante. Senza volere parlava in versi. Ricordo la telefonata che mi fece da New York quando perse la mamma. Disse con tono affranto: «*U menjà màmà umerlà*», «mi è morta la mamma». Non è forse questo un tetrametro giambico, il verso russo per eccellenza? Usava come bastoni d'appoggio, virtuosismi, pause, tic, tutte le particelle, congiunzioni, locuzioni avverbiali, che servivano da introduzione alle pieghe, rughe, crepe dei suoi pensieri: *chotja*, «sebbene», *v konce koncov*, «in fin dei conti », *vse-taki*, «eppure» con il *da*, «sì» finale interrogativo, a richiesta di conferma. Qualche volta ripeteva le locuzioni due volte per rendere tempo e fare da eco a se stesso, per rafforzare l'assunto, per risponderci da solo, come ascoltiamo oggi fare nelle canzoni delle giovani russe Taty. Brodskij amava un linguaggio tendenzialmente astratto, e in mezzo alle sue frasi troneggiava spesso la parola *real'nost'*, «realità», che io non amavo, perché nella realtà mi sentivo immersa. Lui se ne sentiva fuori psicologicamente, come un uomo che, dopo l'esilio, si sente anche naturalmente esiliato dalla vita.

Diventò commovente dopo la sua morte leggere l'ultimo libro di saggi, *On grief and reason*, pubblicato nel 1995 a New York da FSG, (e tradotto come *Dolore e ragione* da Adelphi nel 1998). Alcuni saggi del libro furono direttamente trascritti dalla registrazione di sue lezioni universitarie. Sembrava proprio di sentirlo parlare quando in «*Wooing the Inanimate* », dedicato a Thomas Hardy, diceva a p. 320: «Well, metaphysics is always down-to-the-earth, isn't it?» Oppure, a p. 327: «The chief echo here is of the ballad, a term derived from *ballare*, to dance».

Un altro dei capitoli più belli di *Danza intorno al mondo*, «Anna Achmatova e Iosif Brodskij», è dedicato al confronto dell'opera di Anna Achmatova, che lo riconobbe e lo lanciò, con quella di Iosif Brodskij. Il punto di partenza di Verheul è la famosa silenziosità dell'una e la verbosità comunicativa dell'altro. Per approfondire l'analisi Kees prende in esame una delle sue poesie preferite di Iosif, *Sreten'e*, «Epifania», dedicata all'Achmatova, in cui Brodskij riprende da lei il tema del silenzio e, ancora più importante, il motivo biblico usato come metafora della propria condizione

esistenziale. Ispirazione del poeta è il Vangelo secondo San Luca, e un quadro di Rembrandt sullo stesso tema, da lui conosciuto solo in riproduzione. Verheul dimostra che nella descrizione di Maria, Gesù, Simeone, della profetessa Anna fatta dal poeta è assente proprio Giuseppe, invece presente in ginocchio nel quadro di Rembrandt. Il passo successivo potrebbe essere: leggere la poesia come una sorta di profezia di quello che sarebbe capitato a Brodskij di lì a pochi mesi: l'espulsione dall'Unione Sovietica, nel 1972. A Maria il vecchio Simeone dice:

(...) «E con la stessa arma, Maria, con cui
sarà straziata la sua carne, la tua
anima sarà ferita. Tale ferita
ti farà vedere quel che è nascosto in fondo
ai cuori degli uomini, come una sorta d'occhio».

A Simeone era stato rivelato dallo Spirito Santo che non sarebbe morto prima di vedere il Cristo del Signore. Quindi ora, nel tempio di Gerusalemme, con Gesù in braccio, Simeone è cosciente dell'approssimarsi della morte. Così Brodskij descrive la sua uscita dal tempio:

Andava a morire. E non nel chiasso della strada
egli, aperta la porta con le mani, avanzò un passo,
ma nei sordomuti possessi della morte. (...)

Questi bei versi mi fanno pensare a una cartolina che Brodskij spedì a Verheul poco tempo dopo, già in Occidente, e che Kees cita in un altro capitolo. In questa cartolina da Londra Iosif scrive (p. 59): «A dirla sul serio – sono morto, non sul serio: mi hanno dato un posto di poet in residence a Ann Arbor». Questi due passi fanno *pendant*. Brodskij sembra avere un'identificazione multipla con i personaggi/attori di questa teatrale poesia di ispirazione achmatoviana: con Giuseppe per via del nome; con Gesù «fonte di luce per gli idoli delle tribù veneranti»; con Maria, separata a forza dal figlio come lui lo sarà dai genitori, e infine, soprattutto, con Simeone, che è in procinto di morire, e lo sa.

Brodskij aveva un approccio non frontale allo specchio, ma, come molti uomini, si guardava di sbieco. Aveva una sorta di mercurialità nel carattere, che lo rendeva sfuggente, inafferrabile, e ambivalente fino all'ubiquità. Quantomeno mimetico. Aveva un'identificazione multipla con i personaggi che vedeva sui quadri, diciamo

che era capace di rispecchiarsi quasi in tutto il presepe. Quando vide in riproduzione un quadro di Domenico Feti, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che rappresenta «La fuga in Egitto» – e al motivo della fuga in Egitto sono dedicate anche, fra l'altro, due poesie dalla sua ultima raccolta in russo, *Pejzaž s navodneniem*, (Ardis, Dana Point, CA, 1995) – mi disse nel 1986: «Tu sei la Madonna e il bambino, io Giuseppe e l'asino».

In un *Postscriptum su Iosif/Joseph* Kees Verheul scrive che Brodskij era attratto dal tema della fuga in Egitto «in particolare perché l'Egitto come luogo di rifugio dalle disgrazie lega il Giuseppe del Vangelo col suo omonimo del Vecchio Testamento». Costruisce una concatenazione fra Brodskij e Stalin, sulla base dell'omonimia del nome di battesimo; fra lui e Mandelštam, al quale dopo i quarant'anni somigliava anche fisicamente; fra lui e Haydn, infine, che era il suo compositore preferito. Verheul sostiene che c'è già un destino nel nome che ti viene assegnato, e quello di Brodskij era un nome forte. A proposito del nome, mi viene in mente un passo tratto dal saggio di Brodskij su Anna Achmatova, *The Keening Muse*, tratto dal volume di saggi *Less than one* (FSG, New York, 1986; sdoppiato da Adelphi nel volume *Fuga da Bisanzio*, 1987, e ne *Il canto del pendolo*, 1987).

A p. 35 Brodskij scrive a proposito del nome d'arte che la poetessa si scelse all'inizio della carriera – il suo vero nome era Anna Gorenko – : «All the same, the five open a's of Anna Akhmatova had a hypnotic effect and put this name's carrier firmly at the top of the alphabet of Russian poetry. In a sense, it was her first successful line; memorable in its acoustic inevitability, with its *Ah* sponsored less by sentiment than by history». Sarebbe interessante anche analizzare come, forse anche attraverso il nome, la passione che Kees Verheul coltivava quasi vergognandosene durante l'infanzia per Stalin, si sia trasfusa nella sua amicizia per Brodskij.

Tornando all'Achmatova, e alla sua fama di donna silenziosa, triste, e allo stesso tempo assai snodata, è normale che, in età matura, diventasse la confidente del giovane e loquace Iosif. Lui mi raccontava di come si sfogasse con lei sulle sue pene d'amore, e di come lei gli dicesse: «La cosa incredibile è che in voi, Iosif, non c'è 'punto nero'». In russo *černaja točka*, letteralmente «punto nero», significa punto oscuro, cioè taciuto. Negli anni l'Achmatova divenne sempre di più una donna alla quale gli altri, soprattutto le donne, si rivolgevano come a una maga, per confidarsi e ottenerne consigli. Lei ne dava, ma confidava al suo pupillo di trovare noiosi soprattutto «i sogni altrui, e gli amori» (in russo *čužie sny i amury*). Con l'età anche Brodskij si trasformò in confidente per molti: chiedeva che gli si parlasse come in confessionale. Quel suo uscire dalla *real'nost'* con l'esilio gli aveva conferito quel che Simeone nel rivolgersi a Maria nella poesia sopra citata chiama: una sorta d'occhio, un occhio in più rispetto agli altri.

Kees segue passo dopo passo l'amico, fino al trauma della morte, con fedeltà. È presente in tutte le circostanze commemorative, pubbliche e private. Lo vede nel *funeral home* leggermente truccato, dopo la morte, secondo l'usanza americana. Partecipa ai funerali a New York, e si trova nel cimitero di Riverside – dove poi

Brodskij non fu sepolto, perché riposa invece nel cimitero sull'isola di San Michele a Venezia – quando sente un colpo molto forte, che fa tremare tutto. Un muratore sta spaccando delle pietre. Kees immagina avanti a sé la faccia soddisfatta dell'amico. Nel momento del commiato i colpi corrispondono al metro da lui preferito: «bum-bubum». Scrive Kees a commento della scena, dopo essere andato accapo, a p. 186: «Creare poesia, leggere poesia significa giocare con un possibile senso di effetti casuali ». Forse niente di questo libro piacerebbe tanto a Brodskij come l'estrema finezza di questa osservazione. E tutto, ne sono sicura avendolo conosciuto bene, gli piacerebbe, di quanto è scritto in queste righe. La cosa più interessante nella scrittura di Verheul è il movimento del suo pensiero, la sua concatenazione, la sua capacità associativa.

Sorge naturale una domanda, a questo punto: è migliore, più affidabile il critico, il traduttore che abbia conosciuto da vicino l'autore sul quale lavora? Io rispondo di sì, quando la conoscenza viene approfondita dallo studio dell'opera. I saggi e ricordi crescono, si evolvono insieme con la vita di Verheul, acquistano via via maggiore libertà, si permeano delle sue letture, delle sue impressioni, delle sue «cristallizzazioni». Di un poeta bisognerebbe almeno aver ascoltato la voce. Di Brodskij conoscevamo la risata, la firma, la paura di morire. Questo libro andrebbe tradotto, e anche le poesie di Brodskij che Verheul cita nel libro perlopiù non sono state ancora mai tradotte in italiano.