



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma

GIULIA MARCUCCI

Università per Stranieri di Siena
maruccci@unistrasi.it

Abstract. Joseph Brodsky experienced the trauma of forced emigration in 1972 and, even before that, had to face imprisonment in Soviet psychiatric hospitals, persecution, isolation in the village of Norenskaya, intellectual and social marginalization due to his Jewish origins, and much more. This contribution attempts to weave together, through various sources, including the interview with Solomon Volkov, the autobiographical essay *In a Room and a Half* and some childhood memories, in an effort to analyse Brodsky's way of narrating those events – sometimes reframing them as positive experiences, sometimes reworking them across different times, spaces, and languages. Finally, some brief reflections will concern the Italian translation of the analyzed passages.

Keywords: Brodsky, trauma, autobiographical essay, translation.

Riassunto. Iosif Brodskij ha vissuto il trauma dell'emigrazione forzata nel 1972 e, ancor prima, ha dovuto affrontare la reclusione in ospedali psichiatrici sovietici, le persecuzioni, l'isolamento nel villaggio di Norenskaja, l'emarginazione intellettuale e sociale per le origini ebraiche e molto altro ancora. In questo contributo si cercano di intrecciare fonti diverse (tra cui l'intervista con Solomon Volkov, il saggio autobiografico *In a Room and a Half* e alcuni ricordi legati allo sfollamento a Čerepovec durante la guerra), con l'obiettivo di analizzare il modo di Brodskij di raccontare quegli eventi: ora ribaltandoli come esperienze di segno positivo, ora rielaborandoli in tempi, spazi e lingue diverse. Alcune riflessioni riguarderanno infine la traduzione in italiano di alcuni dei passi analizzati.

Parole chiave: Brodskij, trauma, prosa autobiografica, traduzione.

L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma

Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria

(*Dalla periferia al centro*, 1962)

I. L'emigrazione: una «continuazione dello spazio»

Il 12 maggio 1972, Iosif Brodskij viene convocato all'Ovir, l'ufficio deputato, fino al suo scioglimento nel 2005, alla registrazione degli stranieri in entrata e dei cittadini sovietici (e russi) che emigravano all'estero; a Brodskij viene richiesto di accettare l'invito, validato dalle autorità, di recarsi in Israele a far visita a parenti immaginari. Era questa una prassi consueta: le autorità sollecitavano i dissidenti all'emigrazione, facendo apparire tale scelta obbligata come una libera volontà.

Dopo poco più di tre settimane, il 4 giugno, Brodskij lascia Leningrado, separandosi per sempre dai suoi affetti: i genitori Marija Moiseevna e Aleksandr Ivanovič, il figlio Andrej, gli amici. Nel capitolo *Amerikanec* (*L'americano*) della biografia letteraria *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (*Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria*), a proposito di questo netto spartiacque Lev Losev afferma: «L'emigrazione dall'Unione sovietica negli anni Settanta era un evento non privo di tragicità sia per chi partiva sia per chi restava».¹ L'atmosfera nel momento della separazione, continua Losev, era funerea perché chi si apprestava a emigrare e i suoi accompagnatori sapevano benissimo che non ci sarebbe stato più ritorno – la separazione, in altre parole, era definitiva. Chi partiva, però, a differenza di chi restava, si apprestava anche a superare – per lo più per la prima volta – un confine che divideva il mondo familiare da un altro sconosciuto e estraneo.

Su quest'ultimo elemento riguardante il netto contrasto tra noto e ignoto, tra proprio e altrui, insistono spesso gli studi sul trauma delle migrazioni: per alcuni migranti, infatti, è particolarmente difficile familiarizzare con le nuove condizioni di vita e con il cambiamento brusco del contesto culturale, sociale e linguistico; in questi casi, l'emigrazione comporta per lo più crisi identitarie e, non raramente, il perdurare nel tempo di una condizione traumatica di frustrazione e di disappartenenza, di transito perenne, tra il Paese di origine e quello straniero.² In gene-

¹ L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*, Moskva, Molodaja gvardija, 2006, p. 178. Le traduzioni da questo libro, come di tutta le altre citazioni da testi inediti in italiano, sono mie.

² Tra i primi lavori, in cui l'emigrazione viene studiata secondo un approccio psicoanalitico, si veda: L. e R. Grinberg, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio* [1984], trad. it. di A. Zucconi, Milano, Angeli, 1990. Tra gli studi più recenti legati al trauma dell'emigrazione, rimando

rale, negli studi sul trauma, viene evidenziato come il ricordo degli eventi traumatici in chi li ha subiti è strettamente connesso alla “capacità” di elidere o distorcere quegli stessi eventi o, non di rado, alla loro rimozione; questi, infatti, sono largamente inaccessibili a un’evocazione e a un controllo conscio.³ La mancanza di un’immagine completa di quanto vissuto e della difficoltà conseguente di tradurlo in parole è da collegare all’eccesso di energia psichica causato dall’esperienza traumatica, che coglie il soggetto inaspettatamente, cosicché la strada del silenzio diviene quella più facilmente percorribile, in contrapposizione però al desiderio opposto, spesso ambivalente, di condividere con un interlocutore le sofferenze vissute «nella verità della loro incomprendibilità».⁴

Nel caso specifico di Brodskij, Losev insiste sul fatto che la sua vita «in patria non può di certo essere definita serena»⁵ e che il poeta era molto più preparato alle difficoltà iniziali in un mondo straniero rispetto agli altri suoi connazionali di origine ebraica (decine di migliaia), che negli stessi anni emigravano negli Stati Uniti, perché lui «aveva già alle spalle una ricca esperienza da reietto nel paese natale»,⁶ e quindi non doveva esserci una grande differenza tra «essere una persona sana di mente in un ospedale psichiatrico» e «uno straniero in un paese sconosciuto».⁷

Sul fatto che la vita di Brodskij non fosse stata priva di scelte coraggiose e di conseguenze traumatiche non possono esserci dubbi: all’età di quindici anni abbandona la scuola prima di aver completato il ciclo obbligatorio – un gesto che avrà ricadute cruciali sul suo destino umano (durante il processo del 1964 i giudici cercano di estorcergli il motivo per cui, dopo aver abbandonato la scuola, non avesse lavorato; cosa, quest’ultima, ovviamente falsa se si considerano i suoi diversi impieghi in fabbrica, in un obitorio, in una sauna e altri ancora). A diciotto anni si afferma come poeta, suscitando da subito scalpore: all’inizio degli anni

al lavoro di Tiziana de Rogatis, *Homings/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023 (in particolare le pp. 19-37) e a quello di Pavel Uspenskij, *Travma émigracii. Slučaj Vladislava Chodaseviča*, Paris, Éditions Tourgueneff, 2024. Nel libro di de Rogatis la categoria del trauma dell’emigrazione si intreccia a quella del translinguismo; Uspenskij si sofferma invece sull’analisi dell’opera di Vladislav Chodasevič, emigrato nel 1922 dapprima in Germania e poi in Francia. Lo studioso ipotizza che l’emigrazione faccia emergere nel poeta le radici più lontane di esperienze traumatiche precedenti il distacco dalla Russia.

³ Mi limito qui a segnalare gli studi di Cathy Caruth, in particolare: *Introduction*, in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 151-157; Ead., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1996.

⁴ C. Caruth, *Introduction* cit., p. 153.

⁵ L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., p. 227.

⁶ *Ivi*, p. 183.

⁷ *Ibidem*.

Sessanta sulla rivista *samizdat* «Sintaksis» escono cinque sue poesie, tra cui *Evrejskoe kladbišče* (*Un cimitero ebraico*) e *Piligrimy* (*I pellegrini*), e da quel momento, se non addirittura prima, Brodskij è controllato dall'occhio vigile del Kgb. I versi pubblicati su «Sintaksis», infatti, erano ideologicamente incompatibili con la censura sovietica, in quanto considerati pessimisti e individualisti; ma, come nota Jakov Gordin,⁸ all'inizio degli anni Sessanta a rafforzare l'intransigenza delle autorità leningradesi più che le poesie, prive di qualsiasi dichiarazione politica, era il comportamento pubblico di Brodskij: persona totalmente libera in un paese non libero, riusciva a coinvolgere e affascinare con le letture dei suoi versi un pubblico molto ampio costituito soprattutto da giovani.⁹

Nel 1962 viene arrestato e trattenuto per due giorni in prigione; il 29 novembre 1963 su «Večernij Leningrad» esce l'articolo di denuncia contro Brodskij dal titolo *Okololiteraturnyj truten'* (*Un parassita del sottobosco letterario*). È l'inizio dell'accanimento del potere contro il poeta, culminato nell'accusa di «parassitismo sociale», proprio nel momento in cui Brodskij aveva in realtà iniziato a guadagnare grazie al suo lavoro letterario, come poeta e anche come traduttore.¹⁰

Arrestato nel febbraio del 1964 e rinchiuso per alcune settimane in un ospedale psichiatrico (questo periodo sarà da lui ricordato come il peggiore della sua vita),¹¹ Brodskij è poi vittima di un processo tanto as-

⁸ Ja. Gordin, *Delo Brodskogo*, in «Neva», 2, 1989, pp. 134-166. Cito dalla versione online: <http://lib.ru/BRODSKIJ/gordin.txt> (ultimo accesso: 5/1/2025).

⁹ Sul carisma di Brodskij e la sua influenza esercitata su altri poeti del samizdat si veda: M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi, poetiche, «samizdat»*, Roma, Write Up, 2020, pp. 162-164.

¹⁰ Sul numero di novembre del 1962 di «Kostër», esce il testo d'autore per ragazzi *La ballata del piccolo rimorchiatore* (in italiano si veda la traduzione di S. Vitale pubblicata per Adelphi nel 2023); nell'autunno del 1962, due traduzioni di Brodskij sono pubblicate nell'antologia di poesia cubana edita dall'editrice Chudožestvennaja literatura; nel 1963, altre due traduzioni sono incluse in una raccolta di poeti jugoslavi (su questo argomento si veda: *Iosif Brodskij. Stichotvorenija i poëmy*, pod. red. L. Losev, Sankt-Peterburg, Lenizdat, vol. I, 2017, pp. 36-37) – occorre ricordare che tutte queste versioni venivano realizzate attraverso il metodo della traduzione interlineare. Sulla rilevanza per Brodskij dell'intensa attività di traduzione letteraria nel contesto sovietico, a partire dal 1962 e fino al 1972, si sofferma Alessandro Niero nell'introduzione di *L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba* (Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 13-41), mettendo in luce, in particolare, l'importanza per il poeta di tre letterature: angloamericana, polacca (molti contratti furono interrotti proprio dopo l'uscita dell'articolo denigratorio) e italiana. «Poeta. Poeta-traduttore» si definisce Brodskij durante il processo, sottolineando più volte questa sua attività nel tentativo di difendersi dalle accuse di parassitismo; dopo l'emigrazione si occuperà soprattutto di autotraduzione, riducendo notevolmente la traduzione verso il russo, a parte un lavoro di revisione di versioni di Kavafis, a cui si era dedicato in Unione Sovietica. Tra le esperienze di traduzione di Brodskij, Solomon Volkov attira l'attenzione sulla pièce *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard (si veda S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij*, a cura e trad. it. di G. Dobrynina, Moskva, LietoColle, 2016, p. 325).

¹¹ S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 94. Tra il 1965 e il 1968 Brodskij scrive il poema *Gorbunov e Gorčakov*, dal nome dei due protagonisti, pazienti di un ospedale psichiatrico

surdo quanto dimostrativo,¹² che si conclude con la condanna a cinque anni di deportazione nella regione di Archangel'sk – la condanna sarà in seguito ridotta a un anno e mezzo.

In riferimento agli episodi del 1964 e poi alla partenza forzata nel 1972, Losev valorizza molto l'incontro epifanico con la poesia inglese e l'influsso che la lettura e la traduzione di poeti come John Donne, Andrew Marvell, Wystan Hugh Auden e William Shakespeare¹³ esercitarono sulla personalità poetica di Brodskij, minimizzando invece ancora una volta le conseguenze traumatiche:

Per un occhio esterno, nel 1964 più di tutto avevano contato nella vita di Brodskij il processo e il confino nella regione di Archangel'sk. Per lui, invece, l'epifania provata sui libri di poesia inglese. Questo vale anche per il 1972: il cosiddetto "choc culturale", il *trauma* legato al cambio di paese apparvero superficiali e passeggeri. La cosa più importante fu invece questa: per lui iniziò a risuonare una nuova musica, che trovò espressione in una dizione rinnovata della sua poesia.¹⁴

E ancora, a proposito della capacità di Brodskij di valorizzare ogni momento della giornata nel villaggio di Norenskaja durante il confino, della sua attenta lettura in lingua originale dei poeti inglesi, Losev ricorda:

La sera, nell'izba al limite del villaggio, niente poteva distrarlo dalla ricerca nel dizionario della parola russa che con più precisione corrispondesse a quella inglese; dalla lettura lenta dei testi originali. Da queste letture attente derivò una buona conoscenza passiva dell'inglese, ma allora l'oggetto del suo interesse non era un'altra lingua, bensì un'altra poesia. La poesia inglese si schiudeva gradualmente ai suoi occhi, non assomigliava a quella russa e nemmeno alle traduzioni che aveva letto in precedenza.¹⁵

Alla voce di Losev è doveroso affiancare quella di Brodskij stesso, attingendo innanzitutto da un suo lungo dialogo intrattenuto con Solomon Volkov dal 1978 al 1992; l'intervistatore registrava le loro conver-

che ammazzano il tempo in un dialogo schizofrenico sui loro sogni e sui massimi sistemi. Come nota Mario Caramitti, c'è in questo poema «l'uomo Brodskij e la sua vicenda tutta». Per un'analisi approfondita di questo poema si veda M. Caramitti, *Un autore, un'opera. Isif Brodskij (1940-1996). «Gorbunov e Gorčakov»*, in Id., *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 27-42: p. 29.

¹² Per la traduzione italiana degli atti processuali, che furono stenografati e pubblicati da Frida Vigdorova nel 1965 a New York, si veda: C. Casalini, L. Salvarini, *Brodskij 1964. Un processo*, Milano, Medusa, 2010.

¹³ L. Losev, *Isif Brodskij* cit., pp. 108-122.

¹⁴ *Ivi*, p. 188.

¹⁵ Isif Brodskij, *Stichotvorenija i poëmy* cit., p. 46.

sazioni senza limitarsi a «accendere e spegnere il registratore», come nota Jakov Gordin nell'introduzione a *Dialoghi s Iosifom Brodskim (Dialoghi con Iosif Brodskij)*,¹⁶ bensì assumendo il ruolo di «provocatore intellettuale» che non altera le risposte del suo interlocutore. A proposito della deportazione del 1964, Brodskij ne ricorda le diverse fasi: dal viaggio di andata in uno scompartimento per quattro persone con sedici detenuti ammassati gli uni sugli altri, mentre l'urina di chi occupava i posti sovrastanti colava in basso, alla ricerca di un lavoro come bracciante a Norenskaja e al suo contatto con la gente del posto, che lo aveva colpito quanto a bontà e intelligenza, e a proposito della quale afferma: «per me è stato molto più facile intendermi con la popolazione di quel villaggio, piuttosto che con la maggior parte degli amici della mia città natale».¹⁷

Nonostante le condizioni di vita estreme – l'alimentazione poverissima a base per lo più di pane e vodka scadente, la solitudine, le perquisizioni due volte al mese nell'izba in cui viveva, la mancanza dello specchio della Neva e delle prospettive di Leningrado, l'assenza dell'orizzonte, cosa che lo faceva letteralmente impazzire perché «c'erano solo colline, colline senza fine. Nemmeno colline, dossi più che altro»¹⁸ –, alla domanda dell'intervistatore «E di poesie ne scriveva?», anche Brodskij trasforma in positivo l'esperienza della deportazione, fino a ribaltarla di segno: «Ne scrivevo molte. Bisogna dire che non c'era altro da fare. E comunque, a ripensarci adesso, è stato uno dei momenti migliori della mia vita. Ce ne sono stati di peggiori, ma di migliori forse mai».¹⁹

Arrivato in America, dunque, dopo aver affrontato in patria le esperienze del processo, delle persecuzioni e del confino, ossia dopo aver vissuto da «reietto nel paese nativo», Brodskij ha già avuto modo di familiarizzare sia con la lingua inglese attraverso la lettura e la traduzione, sia, più ampiamente, con la cultura americana (il cinema, la letteratura e la musica jazz) importata in Russia nella breve parentesi del Disgelo seguito alla morte di Stalin; ad attenderlo a Vienna, che era il principale punto di transito per chi emigrava dall'Unione Sovietica verso Israele o altri paesi, c'era inoltre l'editore Carl Proffer,²⁰ fondatore della casa edi-

¹⁶ S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 10.

¹⁷ *Ivi*, p. 110. Sul racconto della vita nel villaggio di Norenskaja si vedano le pp. 105-115.

¹⁸ *Ivi*, p. 115.

¹⁹ *Ibidem*. Sulle poesie di Brodskij scritte a Norenskaja, con un interesse particolare per quelle «antiovidiane», si veda l'estratto dal libro in preparazione di Gleb Morev *Iosif Brodskij: gody v SSSR [Iosif Brodskij: gli anni in Urss]*, <https://polka.academy/materials/1001> (ultimo accesso: 17/3/2025).

²⁰ Carl Proffer (1938-1984), di umili origini, nel 1957 iniziò a studiare la lingua e la letteratura russe, ottenendo in breve tempo risultati eccellenti, che gli permisero di diventare in tempi altrettanto rapidi una stella della slavistica americana; all'età di trentaquattro anni, nel 1972, era professore presso l'Università del Michigan e aveva già pubblicato due monografie: una su Gogol' e una su *Lolita* di Nabokov. Proffer si orientava molto bene nella letteratura russa dal diciottesimo secolo sino alla contemporaneità e, oltre a insegnare, traduceva

trice statunitense Ardis,²¹ che si era preoccupato di garantire a Brodskij la possibilità di tenere una serie di lezioni presso l'Università del Michigan. In America, in tempi abbastanza rapidi, il poeta si costruisce una rete di conoscenze e amicizie, socializzando non tanto e non solo con gli emigrati russi (con una parte di questi i rapporti erano controversi: in molti lo accusavano di non schierarsi mai contro l'Unione sovietica per interesse personale, nella speranza di poter fare un giorno ritorno in patria),²² ma anche con altri intellettuali come Susan Sontag e Derek Walcott. Almeno apparentemente, dunque, l'emigrazione, nonostante sia stata forzata e improvvisa, viene vissuta da Brodskij non tanto come una frattura, bensì, secondo le sue parole, come «una continuazione dello spazio»²³ o anche come un «tornare a casa» perché «egli [uno scrittore] si avvicina alla sede di quegli ideali che l'hanno ispirato fin dall'inizio»²⁴ – una casa dunque, in questo senso, straniera e nuova, che, permettendo la libertà personale e artistica, rinvia inevitabilmente a una familiarità dell'estraneo. A questo proposito, nel commentare con Volkov il verso «Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria», che chiude la poesia *Ot okrajny k centru (Dalla periferia al centro, 1962)*,²⁵ Brodskij spiega che visitando il quartiere Malaja Očta nella periferia

prosa e poesia. Lo stimolo per fondare la casa editrice Ardis nacque dopo un viaggio di sei mesi con la moglie in Unione Sovietica nel 1969.

²¹ Presso Ardis furono ripubblicati tutti i romanzi russi di Nabokov, così come le prime raccolte dei versi di Achmatova, Gumilëv, Zabolockij, Mandel'stam, Pasternak, Cvetaeva e altri poeti banditi in Urss; uscirono inoltre qui, per la prima volta, le opere di autori che non avevano alcuna possibilità di essere pubblicati in patria, tra cui Andrej Bitov, Vasilij Aksënov, Sergej Dovlatov, Fazil' Iskander, Saša Sokolov, Édouard Limonov e molti altri ancora.

²² Nella cerchia delle frequentazioni russe più strette occorre ricordare, tra altri, i nomi del pittore, scultore e fotografo Aleksandr Liberman, del ballerino Michail Baryšnikov e del traduttore e critico d'arte Gennadij Šmakov. Tra i più accaniti accusatori di Brodskij, Losev menziona il giornalista Lev Navrozov, secondo il quale il poeta aveva architettato l'emigrazione ad arte con lo scopo di ricevere il Nobel, e Édouard Limonov, che considerava Brodskij un ciarlatano e un burocrate tanto in poesia quanto nella vita (si veda L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., pp. 212-213).

²³ Cit. in *ivi*, p. 195.

²⁴ I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in Id., *Dall'esilio*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1988, p. 17. Su questa posizione di continuità tra gli spazi, basandosi sulla poesia *Na nezavisimost' Ukraïny (Sull'indipendenza dell'Ucraina, 1991)*, polemizza con toni accesi la studiosa ucraina Olga Bertelsen, secondo la quale Brodskij era in larga misura un prodotto della letteratura russa e della sua tradizione letteraria imperiale bicentenaria, e meno influenzato dal sistema sovietico che in gran parte disprezzava e ignorava. Proprio questa tradizione, secondo Bertelsen, avrebbe però contribuito a plasmare la «mappa mentale subconscia» che il poeta aveva della Russia e della sua lingua, i cui confini geografici erano in realtà piuttosto rigidi, soprattutto quando messi in relazione con quelli ucraini. E dunque, secondo la studiosa, che accusa Brodskij di imperialismo e sciovinismo, la poesia in questione deve essere letta in chiave tutt'altro che apolitica, bensì come segnale forte di un discorso che separa nettamente culture maggiori e culture minori, e in netta contraddizione con il noto cosmopolitismo del poeta (si veda O. Bertelsen, *Joseph Brodsky's Imperial Consciousness*, in «Scripta Historica», 21, 2015, pp. 263-289).

²⁵ S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., pp. 26-29.

industriale di Leningrado aveva capito che non il centro, bensì la periferia era «l'inizio del mondo, e non la sua fine»,²⁶ aggiungendo: «È la fine di un mondo familiare, ma è l'inizio di un mondo sconosciuto che, ovviamente, è molto più vasto, no? L'idea era sostanzialmente questa: spostandosi in periferia ci si allontanava da tutto e si usciva fuori nel mondo reale».²⁷ «Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria» è dunque un pensiero premonitore sull'allontanamento dal mondo familiare e sull'incontro con un altro mondo, più estraneo e misterioso, che vale la pena esplorare.

La volontà ferrea di non marcare una linea netta attorno al 1972 è confermata anche nella scelta di includere poesie scritte dal 1964 fino al 1971 nel volume *Konec prekrasnoj epochi (Fine della Belle Époque)* e di iniziare *Čast' reči (Parte del discorso)* con poesie risalenti agli ultimi mesi a Leningrado e scritte fino al 1976 – entrambe le raccolte uscirono con la casa editrice Ardis nel 1977. Nell'intervista a Volkov, passati più di dieci anni da questa data, Brodskij definisce il 1972 un «confine statale» segnato dall'Unione Sovietica, e non un confine «psicologico»; quanto a un cambiamento della sua poetica, sposta semmai il confine leggermente in avanti, nel 1974, con la poesia *Il Tamigi a Chelsea*.²⁸ Dopo diversi anni, dunque, Brodskij continua a optare per la continuità – e non per la frattura – tra uno spazio e l'altro: una poesia deve seguire l'altra, specifica rivolgendosi al suo intervistatore, «come la vita, più o meno».²⁹

II. La funzione della lingua inglese: terapeutica, non solo pragmatica

A differenza di Conrad, che lascia l'impero russo all'età di diciassette anni e scriverà solo in inglese, e di Nabokov, educato sin dall'infanzia da precettori inglesi, la conoscenza di Brodskij della lingua del paese che lo accoglie è per lo più passiva quando arriva in America. Scrivere in inglese ha per lui una valenza prevalentemente pragmatica: dapprima gli serve per guadagnarsi da vivere nelle università in cui è invitato a tenere lezioni e poi, quando inizia a scrivere per le riviste americane, lo fa in inglese perché non vuole perdere tempo con la traduzione o l'auto-traduzione, che praticherà invece in seguito sul versante poetico; c'è però anche un ulteriore motivo a spingerlo ad acquistare la macchina da scrivere «Lettera 22» nel 1977 per comporre in inglese saggi, traduzioni e «ogni tanto una poesia», come ci spiega in *Per compiacere un'ombra*: «Il mio unico intento era, allora come adesso, di ritrovarmi

²⁶ *Ivi*, p. 28.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 381.

²⁹ *Ibidem*.

più vicino all'uomo che consideravo la più grande mente del ventesimo secolo: Wystan Hugh Auden».³⁰

Dopo aver pubblicato poesie e saggi in inglese (ne scrive alcune decine insieme a articoli e discorsi pubblici),³¹ durante un'intervista del 1979 Brodskij risponde così alla domanda se si considerasse uno scrittore bilingue: «Non ho affatto questa ambizione, benché sia in grado di comporre in inglese versi bellissimi. Scrivere in inglese per me è piuttosto un passatempo: immaginate gli scacchi, o i cubetti di legno [...]. Di diventare Nabokov o Joseph Conrad non ne ho la minima ambizione».³²

Brodskij difende la propria identità di poeta russo e al contempo sperimenta e accetta – in lingua inglese – l'immagine di sé come saggista, peraltro molto apprezzato dalla critica; riconosce nel proprio bilinguismo, benché imperfetto, la possibilità di avere una percezione del mondo più ampia, più complessa, più universale; tuttavia, il territorio della poesia, nato e coltivato in Russia, resta per lui uno spazio riservato e protetto, frutto dell'interiorizzazione dei colori della natura russa, delle luci e delle ombre della città natale, che inevitabilmente costituiscono la materia dei suoi versi e ne definiscono il ritmo interno, biologico. «Scrivere versi in due lingue però non è possibile, anche se ci ho provato»,³³ spiega Brodskij a Volkov e, riprendendo il motivo ludico, afferma che la saggistica e la prosa, mai praticate prima in Russia, devono essere considerate un «diversivo», e che non conosce «divertimento maggiore che scrivere in una lingua straniera».³⁴

In altre parole, è il legame con la lingua russa – suo «scudo» e sua «capsula»³⁵ – mantenuto nella poesia, e non quello con l'inglese, come ci spiega in termini più generali anche in *Un volto non comune (Discorso per il premio Nobel)*,³⁶ a fare di lui un poeta e a permettergli, in un altro spazio, di provare quell'«accelerazione» della coscienza a cui non può rinunciare chi vuole essere poeta.

Esistono però nella saggistica di Brodskij esempi lampanti di come il ricorso alla lingua inglese non possa essere ridotto semplicemente a una funzione pratica né tantomeno a passatempo ludico; tra questi

³⁰ I. Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 2008, p. 105.

³¹ La produzione saggistica di Brodskij, a differenza di quella poetica, è ampiamente tradotta in italiano da Adelphi: *Fuga da Bisanzio* (trad. it. di G. Forti, 1987), *Il canto del pendolo* (trad. it. di G. Forti e S. Vitale, 1987), *Dall'esilio* (trad. it. di G. Forti e G. Buttafava, 1988), *Fondamenta degli incurabili* (trad. it. di G. Forti, 1992), *Dolore e ragione* (trad. it. di G. Forti, 1998), *Profilo di Clío* (a cura di A. Cattaneo, 2003).

³² *Iosif Brodskij. Bol'saja kniga interv'ju*, sost. V. Poluchina, Moskva, Zacharov, 2000, p. 252.

³³ S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 212.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Brodskij definisce così la lingua russa in: I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio* cit., p. 32.

³⁶ I. Brodskij, *Un volto non comune (Discorso per il premio Nobel)*, in Id., *Dall'esilio* cit., p. 62.

assume un particolare rilievo il testo autobiografico *In una stanza e mezzo*, pubblicato in inglese nel 1985 sul «The New York Review of Books». Brodskij delinea qui un ritratto intenso dei genitori, Aleksandr Ivanovič e Marija Moiseevna, che per dodici anni tentarono invano di ottenere un permesso per incontrare il figlio in America. E solo dopo la loro morte, per restituire ai genitori una riserva di libertà e di sopravvivenza, il poeta scrive questo saggio non nella lingua materna che li ha feriti, ma in inglese, perché solo così può permettersi di non riprodurre una logica identitaria caratterizzata dal principio di esclusione; perché solo così gli è possibile rivederli, vedere quella stanza e mezzo in cui viveva con loro prima dell'emigrazione; «perché questa è la loro unica possibilità di vedere me e l'America»,³⁷ specifica il poeta, benché, nell'immersione nel ricordo dei genitori e della propria infanzia, descriva solo Leningrado;³⁸ perché solo così può denunciare, rivolgendosi a un pubblico più ampio, tutte le storture del sistema sovietico. Su tutto questo Brodskij riflette esplicitamente nel capitolo decimo del saggio, dove a un piano storico – il russo, lingua flessibile che «aveva tutti gli attributi di un paradiso culturale e spirituale»,³⁹ è identificato con la lingua del potere sovietico, quel «grigio inferno» a cui faceva riferimento in *Meno di uno*,⁴⁰ e che ha impedito ai genitori il viaggio in America e a lui di sapere di loro molte cose – ne sovrappone uno più filosofico, in cui la lingua straniera di per sé è più libera e duratura nella sua alterità, concludendo così:

May *English* then house my dead. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, *English* offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. And as far as the latter is concerned, writing *this* in *this* language is like doing those dishes: it's therapeutic.⁴¹

Che un'altra lingua accolga dunque i miei morti. In russo posso leggere, scrivere versi o lettere. Ma per Maria Volpert e Aleksandr Brodskij occorre un'altra lingua, una lingua che almeno prometta una parvenza di vita dopo la vita, forse l'unica possibile, se si esclude la mia, quella che sto vivendo. E

³⁷ I. Brodskij, *In una stanza e mezzo*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., p. 197.

³⁸ Arina Volgina nota che la lingua inglese nel saggio in questione, di fatto, sradica i genitori di Brodskij dal loro spazio vitale; in altre parole, spiega Volgina, la lingua inglese è estranea al concetto russo della “stanza e mezzo”, e la familiarità di quello spazio ristretto non può essere paragonata, quanto a autenticità, allo spazio più ampio di tre stanze, nelle quali il poeta vive in America (si veda A. Volgina, *Russkij i anglijskij jazykovye miry v estetike Josifa Brodskogo*, in «Europa Orientalis», 2, 2001, pp. 233-244: p. 242).

³⁹ I. Brodskij, *Meno di uno*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., 1987, p. 37.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ J. Brodsky, *In a Room and a Half*, in «The New York Review of Books», February 27, 1986, <https://www.nybooks.com/articles/1986/02/27/in-a-room-and-a-half/> (ultimo accesso: 5/1/2025). Il corsivo qui e nella traduzione italiana è mio.

per quanto riguarda quest'ultima, scrivere in *un'altra lingua* è come fare i piatti: *fa bene alla salute*, è terapeutico.⁴²

Si tratta innanzitutto di un frammento emblematico dello stile saggistico di Brodskij, che si basa solitamente su procedimenti più tipici della poesia che del testo in prosa: la centralità del montaggio ritmico della frase e del periodo con allitterazioni, assonanze, anafore, epifore e epanlessi ne sono una esemplificazione lampante.⁴³ Al contempo, questo passo è l'abbozzo di una confessione che a tratti resta solo annunciata: oltre alla somma di effetti fonici allitteranti («write verses», «write this in this language [...] those»; «save my very self») e all'impiego di un lessico letterario e evocativo («my dead» riferito ai genitori, il verbo «to house» in apertura, che rimanda al concetto di ospitalità, di casa), colpiscono alcune catene coesive ambigue e una sintassi, a tratti, disarticolata. In particolare, disorienta il passaggio-lampo «save my very self» (letteralmente: «a parte il mio stesso essere»), contenuto nella frase centrale, in cui Brodskij dichiara di voler garantire ai genitori una parvenza di vita ulteriore, un simulacro di sopravvivenza anche quando la sua stessa vita (e dunque la sua memoria individuale) sarà spenta. Colpisce infine l'abbassamento di registro con il ricorso al verbo «doing» al posto di «washing», seguito da un aggettivo – «terapeutico» – che rimanda alla voce materna perduta e tradotta ora in un'altra lingua: Marija Moiseevna, infatti, durante le conversazioni telefoniche transcontinentali, diceva al figlio che l'unica cosa che desiderava era rivederlo, faceva una pausa di un minuto e poi gli chiedeva che cosa stesse facendo; lui rispondeva: «Per dire la verità stavo facendo i piatti»⁴⁴ e lei commentava: «Oh, che bellezza. È una bellissima cosa da fare: i piatti. Qualche volta fa bene alla salute, è terapeutico».⁴⁵ Il riferimento a un'attività del quotidiano domestico stride volutamente – dopo una pausa che esprime per ellissi la ferita della lontananza – con l'intensità dell'unico e inesaudibile desiderio della madre.

L'accostamento del passo in inglese con la traduzione italiana di Gilberto Forti permette infine una breve riflessione in chiave contrastiva: la seconda appare imprecisa e parafrastica, appesantita da ripetizioni e compensazioni ridondanti, dunque lontana dallo stile saggistico di Brodskij, poetico ed emotivamente denso. Particolarmente ingiustifi-

⁴² I. Brodskij, *In una stanza e mezzo* cit., p. 201.

⁴³ Si veda L. Losev, *Iosif Brodskij. Žizn' zamečatel'nych ljudej*, Moskva, Molodaja gvardija, 2006, pp. 246-251; V. Polukhina, *The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means*, in «Russian Literature», XLI, 1997, pp. 223-240.

⁴⁴ I. Brodskij, *In una stanza e mezzo* cit., p. 191. In inglese: «Actually, I was doing the dishes».

⁴⁵ *Ibidem*. In inglese: «Oh, that's very good. It's a very good thing to do: the dishes. Sometimes it's awfully therapeutic».

cate sono le parafrasi esplicative e le sostituzioni – per esempio il generico «un'altra lingua» al posto di «English», ripetuto nel testo di partenza due volte con funzione oppositiva rispetto a «Russian», e le vere e proprie aggiunte o glosse («un'altra lingua», «una lingua che almeno prometta», «se si esclude la mia, quella che sto vivendo», «fa bene alla salute»), che banalizzano e neutralizzano il testo, privandolo del suo ritmo e della sua funzione emotiva, oltre che estetica.⁴⁶

III. I primi ricordi e la loro ricorrenza in lingue diverse

Brodskij nasce il 24 maggio 1940, circa un anno prima dell'attacco di Hitler alla Russia; quando incomincia l'assedio di Leningrado, nel settembre del 1941, ha poco più di un anno; trascorso il primo inverno nella città sotto assedio, nel 1942 viene sfollato insieme alla madre a Čerepovec. I suoi primi ricordi risalgono proprio a questo periodo, come suggerisce Losev attingendo materiale inedito dal fondo archivistico di Brodskij conservato alla Biblioteca nazionale di San Pietroburgo.⁴⁷

Marija Moiseevna lavorava come traduttrice in un campo di prigionieri tedeschi e Brodskij ricorda: «Capitava che mia madre mi portasse al lager con lei. Ci sedevamo su una barca stracarica e un vecchio con l'impermeabile remava. L'acqua arrivava fino al bordo, c'era moltissima gente. Ricordo che la prima volta le chiesi: “Mamma, affogheremo presto, vero?”».⁴⁸

Un altro ricordo è legato al ritorno a Leningrado:

Тогда же все рвались назад, теплушки были битком набиты, хоть в Ленинграде пускали по пропускам. Люди ехали на крыше, на сцепке, на всяких выступах. Я очень хорошо помню: белые облака на голубом небе над красной теплушкой, увешанной народом в выцветших желтоватых ватниках, бабы в платках. Вагон движется, а за ним, хромая, бежит старик. На бегу он *сдергивает* треух и видно, какой он лысый; он *тянет* руки к вагону, уже цепляется за что то, но тут какая-то баба, перегнувшись через перекладину, *схватила* чайник и поливает ему лысину кипятком. Я *вижу* пар.⁴⁹

Allora tutti si precipitarono, i carri bestiame erano pieni zeppi benché a Leningrado facessero entrare solo chi aveva il permesso. La gente

⁴⁶ Viene qui in mente la distinzione tra «scrittura dominante» della traduzione e «scrittura originaria subalterna» che Franca Cavagnoli adotta nel saggio *Ospiti del linguaggio: del tradurre e dell'interpretare* (in *Siamo ciò che traduciamo. Cinque discorsi sul tradurre*, a cura di S. Arduini, Milano, Marcos y Marcos, 2024, pp. 73-119; pp. 85-94) a proposito della traduzione di Adriana Motti di *Il grande mare dei Sargassi* pubblicata da Adelphi nel 1971.

⁴⁷ Cit. in L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., p. 20.

⁴⁸ *Ibidem*. Il corsivo è mio, qui e nella traduzione italiana.

⁴⁹ *Ibidem*.

viaggiava sul tetto, sui ganci, su qualunque sporgenza. Lo ricordo molto bene: nuvole bianche nel cielo azzurro sul carro bestiame rosso zeppo di persone con giubbe giallognole sbiadite; donne con il fazzoletto in testa. Il vagone si muove e, dietro, un vecchio zoppicante lo insegue. Mentre corre *solleva* il colbacco e si vede quanto è pelato; *protende* le mani verso il vagone, riesce a aggrapparsi a qualcosa, ma a quel punto una donna, sportasi oltre una sbarra, *afferrò* un bricco e gli *annaffia* il cranio pelato con l'acqua bollente. Io *vedo* il vapore.

Si intrecciano qui più livelli di tracce traumatiche: si potrebbe pensare che il gesto atroce e improvviso di violenza della donna scaturisca dal trauma contingente della guerra, che sradica dalla città natale assediata dai tedeschi e innesca negli esseri umani scatti di violenza disumana, anche se lo stesso gesto ricorda quello descritto nel racconto di Čechov del 1899 *Vovrage (Nella bassura)*, come a evocare l'impronta arcaica di un trauma collettivo ancora più profondo; in quel racconto, infatti, la perturbante Aksinja, venuta a sapere che il piccolo Nikifor, suo nipote, è stato designato erede della terra di famiglia, afferra un bricco con l'acqua bollente e lo rovescia sul piccolo, uccidendolo.

Iosif bambino fotografa diversi dettagli della scena – colori, movimenti, vestiti, fino al vapore finale, cosicché in Brodskij adulto l'evento appare ben integrato nella memoria, anche se le pieghe delle oscillazioni verbali, l'alternanza tra un più abbondante presente e un improvviso uso del passato remoto, per tornare poi di nuovo al presente («afferrò»-«annaffia»), così come l'incongruo e antifrastico ricorso a un lessico della serena quotidianità (annaffiare), sembrano sospendere questa scena di insopportabile e immotivata violenza in una dimensione intemporale, sembrano appunto “presentificarla” – a rigore, non è affatto un presente storico: l'azione non è definitivamente conclusa e relegata nel passato; al contrario, ritorna in tutta la sua vivida brutalità, in una sorta di eterno presente del trauma.

Non è un caso che Brodskij ritorni successivamente in sedi diverse e in lingue diverse su questo ricordo: innanzitutto in inglese nel saggio *Meno di uno* (1976), dove i fatti sono razionalizzati, narrati in modo più ordinato e anche con una maggiore complessità retorica, e, dunque, in maniera meno immediata; questa specificità è conservata nella traduzione italiana, che questa volta rispetta e rispecchia i tratti dominanti del frammento di partenza:

The railway station was a picture of primeval chaos. People were besieging the cattle train like mad insects; they were climbing on the roofs of cars, squeezing between them, and so on. For some reason, my eye caught sight of an old, bald, crippled man with a wooden leg, who was

trying to get into car after car, but each time was pushed away by the people who were already hanging on the footboards. The train started to move and the old man hopped along. At one point he managed to grab a handle of one of the cars, and then I saw a woman in the doorway lift a kettle and pour boiling water straight on the old man's bald crown. The man fell – the Brownian movement of a thousand legs swallowed him and I lost sight of him.⁵⁰

La stazione ferroviaria era un'immagine del caos primordiale. C'erano persone che come insetti impazziti prendevano d'assalto i carri bestia-me; si arrampicavano sul tetto dei vagoni, si pigiavano tra l'uno e l'altro, e così via. Non so perché, la mia attenzione fu attirata da un vecchio, calvo e sciancato, con una gamba di legno, che cercava di salire prima su un vagone, poi su un altro e un altro ancora, ma ogni volta era ricacciato indietro dalla gente che già stava appesa ai predellini. Il treno si mise in movimento, e il vecchio arrancava lungo il binario. A un certo punto riuscì ad afferrare una maniglia di un vagone, e allora vidi una donna che di lassù sollevava un bricco e rovesciava un getto d'acqua bollente sul cranio pelato del vecchio. L'uomo cadde – il moto browniano di mille gambe lo inghiottì, e io lo persi di vista.⁵¹

Infine, l'episodio viene raccontato un'altra volta in russo anche a Volkov nel capitolo iniziale dei dialoghi, dal titolo *Infanzia e giovinezza a Leningrado. Estate 1981-Inverno 1992* – la data testimonia l'ampio arco temporale e il ritmo lento della conversazione relativa a un periodo circoscritto, ma evidentemente ricco e denso di ricordi, sui quali Brodskij e Volkov si soffermano nel tempo, a più riprese. Il frammento, in questo caso più conciso e meno dettagliato degli altri due, si basa per lo più sul montaggio di frasi brevi e unite da legami paratattici: nessuna descrizione della folla, né del paesaggio. In primo piano resta solo il vecchio invalido, mentre il gesto dell'acqua bollente, prima versatagli addosso da una donna, adesso è affidato a un agente impersonale. Assente è anche lo sguardo del piccolo Brodskij, come se l'accaduto, pur nella sua drammaticità, si fosse ridotto all'essenziale: il trauma è certamente distanziato, quasi ironicamente ridotto a rappresentazione enfatica; ma al tempo stesso è ricondotto all'orrore barbarico della sua violenza fondativa. Eloquente da questo punto di vista è la connessione tra il ricordo dell'immagine del vecchio e la «scena tratta dallo spettacolo “Le invasioni barbariche”»: in epoca stalinista questa espressione veniva spesso usata per alludere alle deportazioni per volontà di Stalin di intere popolazioni (tra cui i tatars di Crimea e i tedeschi del Volga) in zone

⁵⁰ J. Brodsky, *Less Than One*, New York, Farrar Straus Giroux, 1986, pp. 18-19.

⁵¹ I. Brodskij, *Meno di uno*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., pp. 28-29.

caratterizzate da condizioni di vita estrema e per lo più fatali. La parola «spettacolo» a cui ricorre Brodskij, purtroppo omessa nella traduzione italiana – cosicché, così come è costruito, il finale permette un'unica associazione, errata, con un eventuale spettacolo teatrale o cinematografico – assume una funzione amaramente ironica e allusiva. In generale, l'ipotesi razionalizzante della versione d'arrivo, fondendo in una frase sola (da «Alla stazione» fino a «bollente») tre momenti impressi separatamente nella memoria di Brodskij, stona con l'andamento e il ritmo dei suoi ricordi:

Очень хорошо помню. С возвращением из Череповца связано одно из самых ужасных воспоминаний детства. На железнодорожной станции толпа осаждала поезд. Когда он уже тронулся, какой-то старик инвалид ковылял за составом, все еще пытаюсь влезть в вагон. А его оттуда поливали кипятком. Такая вот сцена из спектакля «Великое переселение народов».⁵²

Mi ricordo molto bene. Al ritorno da Čerepovec è associato uno dei ricordi più orribili della mia infanzia. Alla stazione ferroviaria la folla assediava il treno, e un vecchio invalido, zoppicando, tentava di salire su una carrozza del convoglio già in movimento, mentre da sopra gli versavano addosso dell'acqua bollente. Sembrava una scena da *Le grandi invasioni barbariche*.⁵³

IV. Conclusioni

Questo intreccio di esempi appartenenti a generi diversi – interviste, dialoghi, memorie, saggio autobiografico e saggistica critica – offre un quadro variegato di come Brodskij racconti e riracconti il proprio vissuto, minato di trauma storico e personale sin dalla tenera età: talvolta con dovizia di dettagli, come nel caso del ricordo dell'infanzia a Čerepovec nella sua prima stesura, ma più spesso estraniandosi (esercizio quest'ultimo in cui si allena sin da bambino per difendersi, per esempio, dalle offese antisemite)⁵⁴ e con un distacco anche scherzoso

⁵² S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moskva, Nezavisimaja gazeta, 2000, p. 19.

⁵³ S. Volkov, *Dialogi con Iosif Brodskij* cit., pp. 25-26.

⁵⁴ La famiglia di Brodskij aveva origini ebraiche e il piccolo Iosif, ebreo in un periodo in cui l'antisemitismo era fortemente radicato in tutti gli strati della società sovietica, impara a mentire e a negare la propria identità sin dai banchi di scuola, benché insegnanti e compagni conoscessero la verità. A questo proposito, in un'intervista rilasciata in inglese nel 1983 dal titolo eloquente *U menja peregruženaja pamjat'* (*Ho una memoria sovraccarica*), dopo qualche esitazione, Brodskij risponde così a una domanda sulla sua infanzia nella Russia stalinista: «Essere un ebreo a scuola voleva dire essere pronti a difendersi in qualsiasi momento. Mi chiamavano "giudeo". Facevo a pugni. Reagivo parecchio male a "scherzi" simili, li prendevo come un'offesa personale. Mi offendevano perché ero un ebreo. Oggi non ci trovo niente di offensivo, ma questa cosa l'ho capita più tardi» (J.W. Katz, *U menja peregruženaja pamjat'*, in *Iosif Brodskij. Bol'saja kniga interv'ju* cit., p. 265; la traduzione è mia).

che non esclude ambivalenze (e proprio di ambivalenza parla lui stesso ampiamente in *Meno di uno*, definendola la «principale caratteristica»⁵⁵ della sua nazione) né, per riprendere una definizione di Alessandro Niero, il «fascino discreto della contraddizione».⁵⁶ Occorre però ricordare che Brodskij non sopportava che la sua biografia influenzasse la ricezione dell'opera poetica, che l'interesse per la sua vita potesse prevalere su quello per la creazione artistica. Anche per questo, dunque, si rivela abile nel creare, come afferma Gordin, un «mito autobiografico»⁵⁷ attraverso strategie consapevoli di autodifesa che velano il trauma e lo trasformano addirittura, in alcuni casi, in un'esperienza di segno positivo, perfino quando riemerge in tutta la sua violenza, in modo esplicito o implicito, nelle ambivalenze e nelle contraddizioni delle riscritture, e nei giri contorti di frasi. La «continuazione dello spazio» è quindi una casa nuova, anche linguistica, che gli permette di raccontare in inglese l'amore per i genitori e il dolore della separazione, di esprimere liberamente l'astio contro il sistema sovietico e anche di sopravvivere come poeta russo in lingua russa, legando a doppio filo il trauma e la creatività artistica.

⁵⁵ I. Brodskij, *Meno di uno* cit., p. 20.

⁵⁶ A. Niero, *Tre lustri di parole: autobiografia brodskiana in forma di dialogo*, in S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 394.

⁵⁷ Ne parla in questi termini Jakov Gordin nell'introduzione dei *Dialoghi con Iosif Brodskij*: Ja. Gordin, *Una sua versione del passato...*, in S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 12.