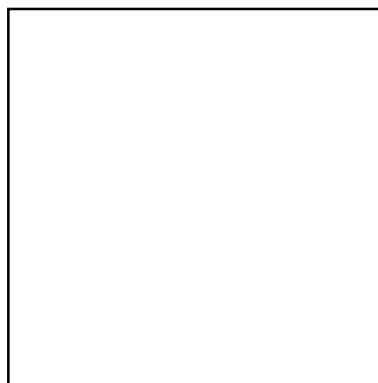


BRODSKY IN FLORENCE

di Lev Loseff



Brodsky visited Florence for the first time in December of 1975. Almost twenty years later he told Petr Vail:

I don't remember what brought me to Florence. It was really damp and cold. I walked around, looked at this and that... I always wanted to write not as a marvelling traveller but as a traveller who drags his feet through something. This is how it is in real life: first you rush to the Uffizzi and other such places, gawk at the Signoria, enter Casa di Dante, but what happens mainly is that you drag your bones along the Arno. (Brodsky 1995, 174-175; my translation. *L.L.*).

December in Florence is a poem which drags itself through its 81 lines like a man suffering arrhythmia: 5-stress lines are followed by 4-stress ones, then 3-stress, and then by 4- or 5-stress lines again in no detectable order. Florence in the poem is indeed a cold, damp and, above all, dark city. The time of day described in the second stanza is dusk and, although it is midday in the third, its description begins with dark shadow under Ponte Vecchio. Darkness, invisibility and semi-darkness reign in the fourth, fifth and sixth stanzas. The sun makes brief appearances in the sixth and the last, ninth, stanza but only to add to the difficulty of seeing things clearly: it turns windows into glistening mirrors and makes it impossible to see the life behind them. Metaphors hint at the sickliness of the place: street lanterns are like «memory-numbing pills» while the entrance, stairs and upper floor of an apartment house appear as a wet mouth, broken teeth and swollen palate. Even a cafe, usually a cosy refuge for lonely travellers, is here unattractive: it is dusty, its marble tables are dirty and a caged goldfinch is elderly. In Floren-

Brodsky visitò Firenze per la prima volta nel dicembre del 1975. Quasi vent'anni dopo disse a Petr Vail:

Non ricordo cosa mi portò a Firenze. Era veramente umido e freddo. Andavo in giro, guardavo questo e quello ... Volevo sempre scrivere non come un viaggiatore in preda allo stupore ma come un viaggiatore che trascina i piedi su qualcosa. È così nella vita reale: ci si precipita prima agli Uffizi o in qualche altro posto, si guarda come allocchi alla Signoria, si entra nella casa di Dante, ma ciò che soprattutto accade è che si trascinano le ossa lungo l'Arno. (Brodsky 1995, 174-175)

Dicembre a Firenze è una poesia che si trascina per i suoi 81 versi come un uomo che soffre di aritmia: versi con 5 accenti sono seguiti da versi di 4, poi di 3 e poi di nuovo da versi con 4 o 5 accenti senza un ordine apparente. Nella poesia Firenze è davvero una città fredda, umida e soprattutto buia. Il momento del giorno descritto nella seconda strofe è il crepuscolo e, benché sia mezzogiorno nella terza, la descrizione inizia con un'ombra scura sotto il Ponte Vecchio. Buio, invisibilità e semi buio nella quarta, quinta e sesta strofe. Il sole fa una breve comparsa nella sesta e nell'ultima, la nona, ma solo per aumentare la difficoltà a vedere le cose chiaramente: trasforma le finestre in specchi scintillanti e rende impossibile vedere la vita che c'è dietro. Le metafore accennano all'insalubrità del luogo: i lampioni della strada sono come «pillole che appannano la memoria» mentre l'ingresso, le scale e il piano superiore di un condominio appaiono come una bocca umida, denti rotti e palato gonfio. Perfino un caffè, di solito un accogliente rifugio per viaggiatori solitari, qui non è attraente: è polveroso, i suoi tavoli di

ce traffic makes crossing the street a deadly risk. The sense of utter discomfort is additionally forced upon the reader by the fact that the poem is very difficult to read aloud: twelve of twenty seven triplets have a conjunction or preposition as a rhyme – this kind of enjambement severely violates syntax. If one still attempts to recite *December in Florence*, he will come to the full stop in the third line of the penultimate stanza where author inserts into one word a grapheme of his own making – a combination of the letters *k* and *p*. You can admire the resulting pun but you cannot say it.

The poem was, probably, finished soon after the visit to Florence and in the fall of 1976 it appeared in the Paris-based Russian emigre magazine *Kontinent* (No. 10). Originally Brodsky did not include it in *Chast' rechi* (*A Part of Speech*), his collection of poems in Russian being prepared by Ardis Publishers in 1977. As the book's editor, I remember that Brodsky decided to add *December in Florence* to the collection only at the very last moment, when the book was ready to go to press. This is why *Chast' rechi* ends in this note of dark despair – it was too late to insert *December in Florence* in the middle of the book where it belonged chronologically.

Chast' rechi comprises the poems written between 1972 and 1976, i.e., the first four years of Brodsky's life outside Russia. Together with *An autumn evening in a modest town...*, *Lagoon* and *The Thames in Chelsea*, also published in this book, *December in Florence* constitutes a tetraptych. During the same period Brodsky visited many other places in Europe and North America but only to these four cities he dedicated special poems. This statement should be modified: cities only ostensibly constitute the subject of the first three poems: their true subject is the alienation that the author feels in a foreign environment. Each poem has essentially the same structure: it contains an indifferent or slightly ironic catalog of city sites but it focuses on the author seeking solitude, retiring to his temporary room, to his bed where, in darkness, he faces the fact that his ties with the place where he really belongs have been severed. There are significant stylistic differences between the three poems but this basic structure can be found in each of them. In this respect, the fourth, the Florentine, poem stands apart from the other three.¹ Here we too have a panorama of city sites, both regular tourist attractions, and more prosaic ones such as a dingy cafe, an ordinary apartment house or traffic-jammed steets, but in Florence our lyrical hero does not rush to his room to tumble, undressed and teary-eyed, on his bed as he does in the Ann Arbor poem, he does not question the meaning of his life peering into darkness as he does in *The Thames in Chelsea* neither does he view the city, the hotel and the lighting fixture in the hotel room's ceiling apocalyptically as he does in *Lagoon*. Moreover, there is no sense of foreignness and not belonging: the poet feels at home, albeit unhappy, in the cold streets of Florence.

Why in Florence? London as the seat of imperial

marmo sono sporchi e un cardellino in gabbia è vecchio. A Firenze, il traffico fa sì che attraversare la strada sia un rischio mortale. Il senso di sconforto totale è forzato ancor più sul lettore dal fatto che la poesia è molto difficile da leggere a voce alta: la rima di dodici delle ventisette terzine è data da una congiunzione o da una preposizione – questo tipo di *enjambement* viola fortemente la sintassi. Se nonostante ciò si cercasse di recitare *Dicembre a Firenze*, si arriverebbe al punto fermo nel terzo verso della penultima strofe dove l'autore inserisce in una parola un grafema di sua invenzione – una combinazione delle lettere *k* e *p*. Potete ammirare il gioco di parole, ma non potete pronunciarlo.

Probabilmente la poesia fu completata subito dopo la visita a Firenze e nell'autunno del 1976 uscì su «Kontinent» (n. 10), la rivista degli emigrati russi con sede a Parigi. All'inizio Brodsky non la inserì in *Chast' rechi* (*A Part of Speech*), la raccolta di poesie in russo in preparazione presso Ardis Publishers nel 1977. Come curatore del libro, ricordo che Brodsky decise di aggiungere *Dicembre a Firenze* alla raccolta solo all'ultimo momento, quando il libro era pronto per la stampa. Ecco perché *Chast' rechi* si chiude con questa nota di buia disperazione – era troppo tardi per inserire *Dicembre a Firenze* al centro del libro dove cronologicamente apparteneva.

Chast' rechi raccoglie le poesie scritte fra 1972 e il 1976, cioè i primi quattro anni della vita di Brodsky fuori della Russia. Insieme a *Una sera d'autunno in una modesta cittadina...*, *Laguna* e *Il Thames a Chelsea*, anch'esse pubblicate in questo libro, *Dicembre a Firenze* forma un quartetto. Nello stesso periodo Brodsky visitò molti altri luoghi in Europa e in Nord America, ma solo a queste quattro città dedicò specifiche poesie. Quest'affermazione dovrebbe essere modificata: le città solo apparentemente costituiscono il soggetto delle prime tre poesie – il loro vero soggetto è l'alienazione che l'autore sente in un ambiente estraneo. Ogni poesia ha essenzialmente la stessa struttura: contiene un catalogo imparziale o leggermente ironico di siti della città, ma si concentra sull'autore in cerca di solitudine, il quale si ritira nella sua stanza provvisoria, nel suo letto dove, nel buio, affronta il fatto che i suoi legami con il luogo a cui appartiene veramente sono stati tagliati. Ci sono delle differenze stilistiche significative fra le tre poesie, ma in tutte può essere riscontrata questa struttura di base. Da questo punto di vista, la quarta, la poesia fiorentina, si distingue dalle altre¹. Anche qui abbiamo un panorama dei siti della città, sia le solite attrazioni turistiche che luoghi più comuni come uno squallido caffè, un comune condominio o le strade intasate dal traffico. Ma a Firenze il nostro eroe lirico non si precipita nella sua stanza per cadere, vestito e con gli occhi pieni di lacrime, sul suo letto come fa nella poesia su Ann Arbor; non s'interroga sul significato della sua vita scrutando l'oscurità come fa in *Il Thames a Chelsea*, né osserva la città, l'albergo e l'attacco della luce elettrica sul soffitto della stanza dell'hotel in modo apocalittico come succede in *Laguna*. Inoltre non c'è nessun

power, Amsterdam with its canal grid and, of course, Venice have more in common with St. Petersburg than the capital city of Tuscany, which is moderately-sized and features only one modest waterway. Indeed, in this longish poem Brodsky only once points at a physical similarity between Florence and St. Petersburg: «six bridges spanning the sluggish river», and he errs on both counts: there are nine bridges over the Arno in modern Florence and seven over the Neva in Petersburg. I would submit that Brodsky equates Florence to his native city because, even before visiting it, he had made his home there vicariously through strong identification with some other poets who wrote about it.

«Unlike life, a work of art never gets taken for granted: it is always viewed against its precursors and predecessors. The ghosts of the great are especially visible in poetry...» (Brodsky 1985, 95). This is how Brodsky begins his essay *In the Shadow of Dante*. David Bethea in his book, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, tells us which ghosts are «especially visible» in *December in Florence*. Bethea dedicates a chapter to what he calls «Brodsky's triangular vision» and copiously comments on *December in Florence*. He demonstrates how thoroughly the poem is permeated with allusions to the lives and hidden quotations from poetry of Mandelstam and Dante which Brodsky uses as metaphors of his own plight as an exiled poet. «[Brodsky's] vision can be called triangular in that a Russian source, say Mandelstam, is subtly implanted within a western source, say Dante, so that each source comments on the other, but as they do so they also implicate a third source – Brodsky himself» (Bethea, 49).

The most effective device used by Brodsky for blending the personalities of the three poets is his deliberately ambiguous use of the second-person pronoun. While «you» in the first line of the poem («you, however, won't / be back to the shallowed Arno») directly denotes Dante exiled from Florence and, at the same time, hints at Mandelstam exiled from Petersburg, «your» in the sixth stanza («In a dusty caf?, in the shade of your cap») is a generalizing possessive pronoun pertaining to Brodsky himself. These ambiguities are a little more frequent in the original Russian than in the English version of the poem.

Florence for Brodsky is first and foremost a Dantesque topos which he appropriates ironically by twisting popular quotations from the *Divina Commedia*. Thus the beginning of *Inferno*, Canto I, is reworked into the first stanza:

The doors take an air, exhale steam; you, however, won't
be back to the shallow Arno where, *like a new kind*
of quadrupled, idle couples follow the river bend.
Doors bang, *beasts* hit the slabs. Indeed,
the atmosphere of this city retains a bit
of *the dark forest*. It
is a beautiful city where *at certain age*
one simply raises the collar to disengage
from passing humans and dulls the gaze. (italics added)

senso di estraneità e non appartenenza: il poeta si sente a casa, benché infelice, per le fredde strade di Firenze.

Perché a Firenze? Londra come sede del potere imperiale, Amsterdam con il suo reticolo di canali e, naturalmente, Venezia hanno più in comune con St. Pietroburgo della capitale della Toscana, che è di dimensioni modeste e presenta un solo modesto corso d'acqua. In effetti in questa poesia piuttosto lunga Brodsky indica una sola volta una somiglianza fisica fra Firenze e St. Pietroburgo («sei ponti che s'allungano sul fiume pigro») facendo un doppio errore nel conteggio: ci sono nove punti sull'Arno nella Firenze moderna e sette sulla Neva a Pietroburgo. Farei presente che Brodsky equipara Firenze alla sua città natale perché, ancor prima di visitarla, l'aveva fatta indirettamente sua attraverso la forte identificazione con alcuni poeti che avevano scritto su di essa.

«A differenza della vita, un'opera d'arte non è mai data per scontata: è sempre vista in relazione ai suoi precursori e predecessori. I fantasmi dei grandi sono particolarmente visibili in poesia...» (Brodsky 1985, 95). Brodsky inizia così il suo saggio *All'ombra di Dante*. Nel suo libro *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, David Bethea ci dice quali fantasmi sono «particolarmente visibili» in *Dicembre a Firenze*. Bethea dedica un capitolo a ciò che chiama «la visione triangolare di Brodsky» e commenta a profusione su *Dicembre a Firenze*. Dimostra come la poesia sia completamente permeata di allusioni alla vita di Mandel'stàm e Dante e di citazioni nascoste dalla loro poesia che Brodsky usa come metafore della sua condizione di poeta esiliato: «La visione [di Brodsky] può essere chiamata triangolare poiché una fonte russa, diciamo Mandel'stàm, è abilmente impiantata in una fonte occidentale, diciamo Dante, così che le fonti si commentano a vicenda, e così facendo coinvolgono anche una terza fonte – Brodsky stesso» (Bethea 49).

L'espedito più efficace usato da Brodsky per legare le personalità dei tre poeti è l'uso deliberatamente ambiguo del secondo pronome personale. Mentre il «tu» nel primo verso della poesia («ma tu non farai ritorno al basso Arno») indica direttamente Dante esiliato da Firenze e, allo stesso tempo, allude a Mandel'stàm esiliato da Pietroburgo, il «tuo» della settima strofe («In un caffè polveroso, all'ombra del tuo berretto») è un generico possessivo che riguarda Brodsky stesso. Queste ambiguità sono un po' meno frequenti nell'originale russo che nella versione inglese della poesia.

Per Brodsky Firenze è anzitutto un *topos* dantesco di cui si appropria ironicamente distorcendo citazioni popolari dalla *Divina Commedia*. Così l'inizio dell'*Inferno*, Canto I, è rielaborato nella prima strofe:

Le porte inalano aria, esalano vapore; ma tu non
farai ritorno al basso Arno dove, come *un nuovo genere*
di quadrupede, coppie indolenti seguono la curva del fiume.
Sbattono porte, *bestie* battono sui lastroni. Vero è,
l'atmosfera di questa città ritiene un po'
della *selva oscura*. È

Here he paraphrases Dante's initial lines:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura...

while «a new kind of quadrupled» hints at *una lonza*, *un leone* and *una lupa* (leopard, lion and she-wolf) from lines 32, 45 and 49 of the first canto. «At certain age» is not as vague a rendering of «mezzo del cammin di nostra vita» as it seems: in 1975 Brodsky was thirty five years old, i.e., approximately the same age as was Dante when he left Florence in 1301. About the steam-exhaling doors through which we enter the poem Bethea writes: «These hinged orifices conjure up the gates of Hell, described so powerfully at the beginning of the third canto of the Inferno»:

DINANZO A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH' ENTRATE"
(Bethea, 64)

Some other references to Dante in *December* are more subtle.

And the passing beauty's loose golden lock,
as she rummages through the hawk's herd,
flares up suddenly under the arcade
like an angelic vestige in the kingdom of the dark-haired.

Woman's golden hair as an angelic nimbus is a recurring image in Brodsky's poetry just as angelic appearance of Beatrice is a recurring image in *Vita Nuova*.

Bethea points out another Dante connection in the formal features of *December in Florence* as well: nine stanzas, each consisting of three rhymed triplets. «We know that the numbers 3 and 9 were deeply symbolic to the author of *Vita Nuova* and the *Commedia*, and Brodsky has pointedly chosen to play on this tradition» (Bethea, 64-65). Just as Dante's words are ironically paraphrased, so Dante's *terza rima*, which reflects «reconciliation of motion[...]: a forward motion, closed off with a recapitulation that gives to the motion its beginning and end» (Freccero, quoted in Bethea, 65), is changed into a triplet, an unusual rhyme scheme for Russian poetry.² These triplets are formally reminiscent of Dante's stanzaic form but they lack both forward motion and closure and create the impression of banging on a closed door. (In an interview, Brodsky called this scheme, rather enigmatically, a «total *terza rima*») (Brodsky 1995, 174). While *terza rima* is by definition a chain-like, strongly linked, structure, Brodsky's triplets create an impression of discreteness, as if we were presented with a series of disconnected observations or stream of consciousness. The abundance of enjambements reinforces the sense of disconnectedness.

Commedia was one of the three powerful cultural impulses which at the age of 22 jolted Brodsky into a

una bella città dove *ad una certa età*
si alza semplicemente il bavero per astrarsi
dagli umani che passano e si smorza lo sguardo (mio corsivo)

Qui parafrasa i versi iniziali di Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura...

mentre «un nuovo genere di quadrupede» allude a *una lonza*, *un leone* e *una lupa* dei versi 32, 45 e 49 del primo canto. «Ad una certa età» non è una resa di «nel mezzo del cammin di nostra vita» così vaga come sembra: nel 1975 Brodsky aveva trentacinque anni, cioè più o meno l'età di Dante quando lasciò Firenze nel 1301. A proposito delle porte che esalano vapore attraverso cui si entra nella poesia, Bethea scrive: «Questi orifici incernierati evocano la porta dell'Inferno, descritta in modo così forte all'inizio del terzo canto»:

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE
(Bethea 64)

Altri riferimenti a Dante in *Dicembre* sono più sottili:

E il libero ricciolo d'oro della bellezza che passa,
rovistando nel branco degli ambulanti,
divampa improvviso sotto l'arcata
come vestigia d'angelo nel regno dei bronchiomati.

I capelli biondi di donna, come un nimbo d'angelo, è un'immagine ricorrente nella poesia di Brodsky così come l'apparizione angelica di Beatrice è un'immagine frequente nella *Vita Nuova*.

Bethea fa notare un altro nesso con Dante anche nell'aspetto formale di *Dicembre a Firenze: nove* strofe, ognuna di tre terzine rimate: «Sappiamo che i numeri 3 e 9 erano profondamente simbolici per l'autore della *Vita Nuova* e della *Commedia*, e Brodsky ha scelto intenzionalmente di giocare su questa tradizione» (Bethea 64-65). Proprio come le parole di Dante sono ironicamente parafrasate, così la *terza rima* dantesca, che riflette «riconciliazione di movimento [...]: un movimento in avanti, chiuso con una ricapitolazione che dà il movimento il suo inizio e la sua fine» (Freccero, citato in Bethea 65) è trasformata in una terzina, uno schema di rima insolito nella poesia russa². Dal punto di vista formale queste terzine ricordano la forma strofica di Dante ma perdono il movimento in avanti e la chiusura dando l'impressione di forti colpi su una porta chiusa. (In un'intervista Brodsky chiamò questo schema, piuttosto enigmaticamente, una «totale *terza rima*») (Brodsky 1995, 174). Mentre la *terza rima* è per definizione una struttura a catena, solidamente legata, le terzine di Brodsky creano l'impressione di una separazione come se ci venisse presentata una serie di

serious poetic career. All three came simultaneously. In 1962 Brodsky for the first time in his life was reading the Bible parallel with *Divine Comedy* in Mikhail Lozinsky's powerful translation (Rein, 419). 1962 was also the first year of his intense friendship with Anna Akhmatova. Akhmatova introduced him to Dante: «The very first time I heard Dante was when she recited it in Italian» (Volkov, 138). Yakov Gordin, who was one of Brodsky's closest friends, explains that from Dante Brodsky learned the most important lesson of his life, the one which in a conversation with Akhmatova he described in a now proverbial sentence, «Magnitude of design is important above all».³ Conversations with Akhmatova and Nadezhda Mandelstam necessarily touched upon the life and works of Mandelstam, but before we turn to the third figure of Bethea's «triangulation», let us make clear that not all references to Dante in the poem come from his works, some of them are references to the Florentine's life.

Especially poignant one is this passage, «Yards off from where the Signoria looms, / the doorway, centuries later, suggests the best / cause of expulsion». Dante was sentenced to eternal exile by a decree issued from Palazzo Vecchio. Brodsky's exile was orchestrated in the so-called «Big House», staff quarters of KGB in Leningrad, which loomed as close to his residence as casa di Dante to Palazzo Vecchio.

December, the eponymous month of our poem, was also the month of Mandelstam's death in a prison camp in 1938 (Bethea, 68). Two years earlier, in December of 1936, Mandelstam, still living in Voronezh exile, wrote four «goldfinch poems». In the complex, highly idiosyncratic metaphorical system of late Mandelstam goldfinch, «disobedient, intelligent bird», is his double. In two of these poems Mandelstam mentions his own birdlike manner of tossing back his head. When Akhmatova and then Nadezhda, Mandelstam's widow, first met Brodsky both were struck by his physical resemblance to Mandelstam. Even in the manner of throwing his head back when laughing or reciting poetry young Joseph resembled his namesake (Mandelstam's first name, Osip, is another russified version of Joseph-Iosif). Between themselves they called him «Osia number two» (Osia is a diminutive of Osip-Iosif). Brodsky began reading Mandelstam in 1963, i.e., soon after Dante. Indeed the year which lasted from the fall of 1962 to the fall of 1963 was his *annum mirabilis*, when he absorbed the Bible, Dante, Akhmatova, Mandelstam, and T.S. Eliot as a peculiarly integrated text: Dante's *Commedia* was rooted in the Bible, Mandelstam and Eliot wrote about Dante, and Akhmatova was right here to talk about all of them.

«A seedy goldfinch... ablaze within his wire Ravenna» appears in the sixth stanza, i.e., at the gold section of the poem. Ever architectonically minded, Brodsky is especially concerned about the structure of this Dantean poem. A few months after *December in Florence* he wrote *The Child of Civilization*, an essay on Mandelstam. There we find his own commentary to the goldfinch image:

osservazioni sconnesse o un flusso di coscienza. L'abbondanza di *enjambement* rinforza il senso di sconnessione.

La *Commedia* fu uno dei tre maggiori impulsi culturali che all'età di 22 anni balzò Brodsky verso una seria carriera poetica. Accaddero tutti e tre simultaneamente. Nel 1962 Brodsky lesse per la prima volta il confronto fra la Bibbia e la *Divina Commedia* nella straordinaria traduzione di Mikhail Lozinsky (Rein, 419). Il 1962 fu anche il primo anno della sua intensa amicizia con Anna Akhmatova. Akhmatova gli fece conoscere Dante: «La primissima volta che ascoltai Dante fu quando lei lo recitò in italiano» (Volkov, 138). Yakov Gordin, uno degli amici più intimi di Brodsky, spiega che da Dante Brodsky imparò la lezione più importante della sua vita, quella che in una conversazione con Anna Akhmatova descrisse con una frase ora proverbiale, «La grandezza del disegno è importante sopra ogni cosa»³. Le conversazioni con Akhmatova e Nadezhda Mandel'stàm naturalmente toccavano la vita e l'opera di Mandel'stàm, ma prima di passare alla terza figura della «triangolazione» di Bethea, mettiamo in chiaro che non tutti i riferimenti a Dante nella poesia provengono dalle sue opere; alcuni sono riferimenti alla vita dello scrittore fiorentino.

Particolarmente penetrante è il seguente passo: «A pochi metri dove si profila la Signoria, / secoli dopo, l'entrata suggerisce la miglior / causa d'espulsione». Dante fu condannato ad esilio eterno da un decreto emanato da Palazzo Vecchio. L'esilio di Brodsky fu orchestrato nella cosiddetta «Grande Casa», i quartieri dei funzionari del KGB di Leningrado, che si profilava vicino alla sua residenza come la casa di Dante rispetto a Palazzo Vecchio.

Dicembre, il mese eponimo della nostra poesia, è anche il mese in cui morì Mandel'stàm in un campo di prigionia nel 1938 (Bethea, 68). Due anni prima, nel dicembre del 1936, Mandel'stàm, che ancora viveva in esilio a Voronezh, scrisse quattro «poesie sul cardellino». Nel sistema metaforico del tardo Mandel'stàm, complesso e fortemente idiosincratice, il cardellino, «disubbidiente, sagace uccello», è il suo doppio. In due di queste poesie Mandel'stàm menziona il suo modo uccellesco di scrolare il capo all'indietro. Quando Akhmatova e poi Nadezhda, la vedova di Mandel'stàm, incontrarono Brodsky per la prima volta furono tutte e due colpite dalla sua somiglianza fisica a Mandel'stàm. Perfino nel modo di gettare all'indietro la testa quando rideva o recitava poesia il giovane Joseph assomigliava al suo omonimo (il primo nome di Mandel'stàm, Osip, è un'altra versione russizzata di Joseph-Iosif). Tra di loro lo chiamavano «Osia numero due» (Osia è un diminutivo di Osip-Iosif). Brodsky cominciò a leggere Mandel'stàm nel 1963, cioè subito dopo Dante. Effettivamente l'anno che va dall'autunno 1962 all'autunno 1963 fu il suo *annum mirabilis*, durante il quale assimilò la Bibbia, Dante, Akhmatova, Mandel'stàm e T.S. Eliot come un testo messo insieme in modo singolare: la *Commedia* di Dante veniva radicata nella Bibbia, Mandel'stàm e Eliot avevano scritto su Dante e Akhmatova era proprio là a parlare di tutti loro.

[Mandelstam's] became a poetry of high velocity and exposed nerves, sometimes cryptic, with numerous leaps over the self-evident with somewhat abbreviated syntax. And yet in this way it became more a song than ever before, not a bardlike but a birdlike song, with its sharp and unpredictable turns and pitches, something like a goldfinch tremolo. (Brodsky 1986, 134).

We see the goldfinch of the poem through the wire of its cage. It reminds us of Mandelstam's death behind the barbed wire of a Soviet prison camp, comments Bethea. Brodsky himself, talking to George Kline, offered a simpler explanation: Dante's tomb in Ravenna is encapsulated in a cage-like structure. In fact, this «simple» explanation stresses the complexity of the image: yes, the captive goldfinch represents Mandelstam but also Dante, doomed to die exiled in Ravenna.

Brodsky always insisted on poetry being autonomous and not dependent on biography. Such facts as his, Mandelstam's and Dante's exiles inform our reading of *December in Florence* but the poem's roots lead not as much into the lives of Brodsky's predecessors as into their works. Thus the double-exposure reference to Dante and Mandelstam alludes to Mandelstam's essay *Discourse on Dante* and to the theme of exile in Mandelstam's poetry. For instance, in Russian poetry the only antecedent of Brodsky's comparing St. Petersburg to Florence can be found in Mandelstam's *Voronezh Notebooks*, next to the goldfinch poems. In a poem dated 21-22 January 1937 Mandelstam wrote:

I hear, I hear an early ice floe
Rustling under the bridges,
I remember fair inebriation
Floating over our heads.

From stale stairs, from squares
With angular palaces
Alighieri sang his Florentine circle
More powerfully
With tired lips.

In the same way my shadow's eyes
Gnaw the grainy granite...

Mandelstam's elliptical text may appear very esoteric in this literal translation but, in fact, it is a proud and clear declaration of victory won by the poet over his fate. From his Voronezh exile he dispatches his shadow to Petersburg, where it can voraciously absorb the sights and sounds of the beloved city. Mandelstam interjects Dante into his poem without any comparative prepositions or phrases like *like, as* or *in the same way*. In a «leap over the self-evident» he compresses Dante's proverbial «stale bread and too high stairs of exile» into «stale stairs». Exiled and tired, Mandelstam's Dante sings only more powerfully (cf. the caged goldfinch «ablaze» in his song in Brodsky's poem). Mandelstam's Florence, Man-

«Un cardellino sciatto...in fiamme dentro la sua metallica Ravenna» compare nella sesta strofe, cioè nella sezione dorata della poesia. Sempre consapevole dell'importanza dell'architettura, Brodsky è particolarmente interessato alla struttura del suo testo dantesco. Alcuni mesi dopo la composizione di *Dicembre a Firenze*, scrisse *Il figlio della civiltà*, un saggio su Mandel'stàm. Qui troviamo il suo commento all'immagine del cardellino:

[La poesia di Mandel'stàm] divenne una poesia ad alta velocità e nervi scoperti, talvolta criptica, con numerosi salti che la portavano oltre l'evidenza immediata con una certa contrazione della sintassi. Eppure, proprio per questa via, divenne più che mai un canto, non il canto di un bardo, ma il canto di un cardellino, con le sue acute e imprevedibili spirali e impennate, come il tremolo di un cardellino. (Brodsky 1996, 134)

Vediamo il cardellino della poesia attraverso il metallo della sua gabbia che, commenta Bethea, ci ricorda la morte di Mandel'stàm dietro il filo spinato di un campo di prigionia sovietico. Brodsky stesso, parlando a George Kline, offrì una spiegazione più semplice: la tomba di Dante a Ravenna è incapsulata in una struttura somigliante ad una gabbia. In realtà questa «semplice» spiegazione rafforza la complessità dell'immagine: sì, il cardellino prigioniero rappresenta Mandel'stàm ma anche Dante, destinato a morire in esilio a Ravenna.

Brodsky insisteva sempre sul fatto che la poesia dovesse essere autonoma e indipendente dalla biografia. Episodi del genere, l'esilio di Mandel'stàm e di Brodsky, permeano la nostra lettura di *Dicembre a Firenze*, ma le radici della poesia portano non tanto alla vita dei predecessori di Brodsky, quanto alle loro opere. Così il doppio riferimento alla vita di Dante e di Mandel'stàm allude al saggio di Mandel'stàm *Discorso su Dante* e al tema dell'esilio nella sua poesia. Nella poesia russa, ad esempio, l'unico precedente alla comparazione di Brodsky fra St. Pietroburgo e Firenze lo troviamo nei *Notebooks Voronezh* di Mandel'stàm, accanto alle poesie sul cardellino. In una poesia datata 21-22 gennaio 1937 Mandel'stàm scrisse:

Sento, sento un precoce banco di ghiaccio
frusciare sotto il ponte,
ricordo la bella ebbrezza
galleggiare sopra le nostre teste.

Da scale vecchie, da piazze
con palazzi spigolosi
Alighieri cantò il suo cerchio fiorentino
con più forza
con labbra stanche.

Gli occhi della mia ombra ugualmente
mordono il granuloso granito...

Il testo ellittico di Mandel'stàm può apparire molto esoterico in questa traduzione letterale ma, in effetti, è una

delstam's Italy foreshadow Brodsky's in one more way: it is dark and cold. Unlike traditional juxtaposition of cold Russia to warm Italy (Alexander Blok in his 1909 poem writes about the «scorching stones» of Florence), Mandelstam introduces Florence in the context of the notoriously cold ice-breaking season in Petersburg. The beginning of an earlier poem, *Ariosto*, establishes the same vision with powerful brevity: «It is cold in Europe. It is dark in Italy...»

Discussion of poetic echoes in this poem could be continued. One might recall that by the time of his first visit to Florence, Brodsky was well versed in Italian modernist poetry and that during the same period he immersed himself in Montale: he was reading Montale in Russian and English translations and in a bilingual, Italian-English, edition and he read books about Montale's life and poetry. His essay about Montale, *In the Shadow of Dante*, was published soon after the publication of *December in Florence*. We might trace some connections between Montale's tragic Florence poem, *The Hitler Spring*, and Brodsky's *December*.⁴ Poets, however, do not write because they want to celebrate intertextuality. They write searching for the resolution of a real life drama. The problem which Brodsky was trying to tackle walking the streets of Florence on a wintry day in 1975 was no more, no less than the meaning of life. Is there a meaning in the life of a poet separated from his native soil? Some lesser artists would wallow in the nostalgia but self-pity and maudlin invocation of the past were not for Brodsky. He precedes *December in Florence* by an epigraph as a warning sign against taking this easy path. It is from Akhmatova's poem *Dante*: «This one didn't look back once when he was leaving...»⁵

Brodsky turned to Mandelstam and Dante not looking for imagery to borrow but for experience to learn from. The beginning of the fourth stanza is the lesson he learned: «A man gets reduced to pen's rustle on paper, to / wedges, ringlets of letters...» This is very close to what Mandelstam wrote about *Commedia Divina*:

If one regards this amazing work from the angle of the art of writing – the independent art of writing which in 1300 was fully equal to the art of painting or music and was on a par with the most respected professions – then we could add to other analogies [a comparison of Dante's art] to the taking of dictation, [...] dictation spoken by strict and impatient dictors. (Osip Mandelstam, *Razgovor o Dante*, Moscow: Iskustvo, 1967, p. 51)

Strictly speaking, Brodsky had already known what he had to do when faced with a loss. His 1972 poem *The Funeral of Bobo* ends: «And the new Dante bends to the page and writes a word where the empty space was. Now, faced with the loss of the land to whose language he belongs as a poet, Brodsky reminds himself that it is impossible to separate a true poet from his language. He once said:

dichiarazione di vittoria orgogliosa e chiara del poeta sul suo fato. Dall'esilio di Voronezh invia la sua ombra a Pietroburgo, dove può voracemente assorbire le vedute e i suoni dell'adorata città. Mandel'stàm inserisce improvvisamente Dante nella sua poesia senza nessuna preposizione comparativa o espressioni del tipo *come* o *allo stesso modo*. Con «un salto che lo porta oltre l'evidenza immediata» comprime il proverbiale «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Paradiso* XVII, 58-60) in «scale vecchie». Esiliato e stanco, il Dante di Mandel'stàm canta solo con più forza (cfr. Il cardellino imprigionato nelle «fiamme» del suo canto nella poesia di Brodsky). La Firenze di Mandel'stàm, l'Italia di Mandel'stàm, prefigura quella di Brodsky in un altro modo ancora: è buia e fredda. A differenza della contrapposizione tradizionale fra la fredda Russia e la calda Italia (Alexander Blok nella sua poesia del 1909 scrive delle «cocenti pietre» di Firenze), Mandel'stàm presenta Firenze nel contesto della stagione notoriamente fredda di Pietroburgo quando si rompono i ghiacci. L'inizio di una poesia più vecchia, *Ariosto*, conferma la stessa visione con straordinaria concisione: «È freddo in Europa. È buio in Italia...».

La discussione sugli echi letterari in questa poesia potrebbe continuare. Si potrebbe ricordare che quando visitò Firenze per la prima volta, Brodsky era assai esperto di poesia modernista italiana e che durante lo stesso periodo si immerse nella poesia di Montale: leggeva Montale nella traduzione russa e inglese ed in un'edizione bilingue, italiana e inglese, e leggeva libri sulla vita e l'opera di Montale. Il suo saggio su Montale, *All'ombra di Dante*, fu pubblicato subito dopo la pubblicazione di *Dicembre a Firenze*. Si potrebbero rintracciare dei legami fra la tragica poesia su Firenze di Montale, *La primavera histleriana*, e *Dicembre* di Brodsky.⁴ I poeti, tuttavia, non scrivono perché vogliono celebrare l'intertestualità. Scrivono per cercare la soluzione ad un reale dramma della vita. Il problema che Brodsky cercava di affrontare camminando per le strade fiorentine in un giorno invernale del 1975 riguardava né più né meno che il significato della vita. C'è un significato nella vita di un poeta separato dalla sua terra natale? Artisti di minor talento si rigirano nella nostalgia, ma l'autocommiserazione e una stucchevole invocazione del passato non si addicevano a Brodsky. A *Dicembre a Firenze* premette un'epigrafe a mo' di avvertimento contro il modo più facile di procedere. Proviene dalla poesia *Dante* di Akhmatova: «Non si voltò indietro una volta quando se ne andò...»⁵.

Brodsky si diresse verso Mandel'stàm e Dante, non in cerca di immagini da prendere a prestito, ma per imparare dall'esperienza. La lezione che apprese la troviamo all'inizio della quarta strofe: «Un uomo è ridotto a fruscio di penna sulla carta, a / cunei, riccioli di lettere...». Questo è assai vicino a quanto Mandel'stàm scrisse sulla *Divina Commedia*:

Se si guarda questa straordinaria opera dal punto di vista

When what the poet has done is accepted, then people speak a language of the poet and not [the language of] the state. For instance, today Italians speak the language that is more indebted to Dante than to all the Guelphs and Ghibellines and their programs. (Volkov 1998, 98).

«There are cities one won't see again» but the people there «speak in the tongue of a man who has departed thence». No matter where the poet's physical body is, he will be forever where people speak the language that he helped to create.

WORKS CITED

Bethea

David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Brodsky 1986

Joseph Brodsky, *Less Than One*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1986.

Brodsky 1995

Iosif Brodskii, *Peresechennaia mestnost'*, ed. By Petr Vail, Moscow: Nezavisimaia gazeta, 1995.

Rein

In Iosif Brodskii, *Bol'shaia kniga interv'iu*, ed. By Valentina Polukhina, Moscow: Zakharov, 2000.

Volkov

Solomon Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moscow: Nezavisimaia gazeta, 1998.

NOTE

¹ Later Brodsky wrote a number of poems about Rome and Venice as cities where he felt at home and even happy.

² On the other hand they are not uncommon in English poetry, e.g., in Auden. Brodsky used variations of this form in a number of poems beginning with «A Speech about Spilled Milk» (1967).

³ Gordin believes that it comes from Pushkin's famous remark, «just a plan of Divine Comedy is a work of genius» (in Volkov, 9). A more likely source is *Moby Dick*, another great book read by Brodsky in 1962. Chapter CIV contains the famous passage about the importance of a grand design for a work of art.

⁴ See excellent discussion of Brodsky vis-a-vis Montale in Alessandro Niero's article «Brodskii i Montale. Ob esse 'V teni Dante' i o drugom, » *Russian Literature* XLVII (2000), p.p. 307-330.

⁵ In the English version Brodsky uses two preceding lines: «He has not returned to his old Florence / even after having died...»

dell'arte della scrittura – l'arte indipendente della scrittura che nel 1300 era del tutto equiparata all'arte della pittura o della musica e stava alla pari con i professionisti più rispettati – potremmo allora aggiungere ad altre analogie un confronto dell'arte di Dante con la scrittura sotto dettatura, [...] dettatura fatta da severi e impazienti dettatori. (Osip Mandel'stàm, *Razgovor o Dante*, Mosca, Iskusstvo 1967, p. 51)

In senso stretto Brodsky sapeva già cosa fare quando ci si trova di fronte a una perdita. La sua poesia del 1972, *Il funerale di Bobo*, si chiude così: «E il nuovo Dante si china sulla pagina e scrive una parola dov'era lo spazio bianco». Ora, davanti alla perdita della terra alla cui lingua appartiene come poeta, Brodsky ricorda a se stesso che è impossibile separare un vero poeta dalla sua lingua. Ha detto una volta:

Quando quel che ha fatto il poeta viene accettato, allora la gente parla la lingua del poeta e non [la lingua dello] stato. Per esempio, gli italiani oggi parlano la lingua che è più indebitata con Dante che con tutti i Guelfi e i Ghibellini e i loro programmi. (Volkov 1998, 98)

«Ci sono città che non rivedremo», ma la loro gente «parla la lingua di un uomo che da là se n'è andato». Ovunque sia il corpo fisico del poeta, sarà per sempre dove la gente parla la lingua che lui ha contribuito a creare.

TESTI CITATI

David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1994.

Joseph Brodsky, *Less Than One*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1986.

Iosif Brodskij, *Peresechennaia mestnost'*, a cura di Petr Vail, Mosca, Nezavisimaia gazeta, 1995.

In Iosif Brodskij, *Bol'shaia kniga interv'iu*, a cura di Valentina Polukhina, Mosca, Zakharov 2000.

Solomon Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Mosca, Nezavisimaia gazeta 1998.

NOTE

¹ Più tardi Brodsky avrebbe scritto poesie su Roma e Venezia in quanto città in cui si sentiva a casa e persino felice.

² D'altro lato non sono insolite nella poesia inglese, per esempio in Auden. Brodsky ha usato variazioni di questa forma in alcune poesie a cominciare da *Un discorso sul latte versato* (1967).

³ Gordin ritiene che provenga dal noto commento di Pushkin: «soltanto un progetto di *Divina Commedia* è un'opera geniale» (in Volkov, 9). Una più probabile fonte è *Moby Dick*, un altro grande libro letto da Brodsky nel 1962. Il capitolo CIV contiene il famoso passo sull'importanza di un grande disegno per un'opera d'arte.

⁴ Si veda l'eccellente analisi di Brodsky e Montale nell'articolo di Alessandro Niero, «Brodskij i Montale. Ob esse 'V teni Dante' i o drugom, » *Russian Literature* XLVII (2000), pp. 307-330.

⁵ Nella versione inglese Brodsky usa due versi precedenti: «Non è tornato alla sua vecchia Firenze / nemmeno dopo la morte...».