

RILEGGERE IOSIF BRODSKIJ ATTRAVERSO *POLTORA KOTA* DI ANDREJ CHRŽANOVSKIJ

GIULIA MARCUCCI
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA
marcucci@unistrasi.it

Received April 2024; Accepted October 2024; Published online December 2024

This study examines select sequences from Andrei Khrzhanovsky's animated short film *Poltora kota* [A Cat and a Half] (2002), which constitutes the preparatory work for the feature film *Poltory komnaty, ili sentimental'noe puteshestvie na rodinu* [In a Room and a Half, or A Sentimental Journey to the Homeland] (2009). Both films are inspired by the life and works of Joseph Brodsky, particularly his autobiographical essays and poetry. The aim of this work is to analyze which literary material was selected and how it was reused and translated by Khrzhanovsky, thus reflecting on the interweaving of cinema and literature, on the poetic and visual nature of the works of the writer and the director, as well as on some recurring key concepts, such as memory and time.

Keywords: Russian Cinema, Khrzhanovsky, Brodsky, Cinema and Poetry, Autobiographical Non-Fiction

Della vita, temo, per me hanno sempre contato gli aspetti visivi più del contenuto.
(Brodskij 1987, 33)

1. *Riflessioni introduttive: poeti-registi e registi-poeti*

Nel 1979 in Unione Sovietica usciva la raccolta di poesie *Voly* [I bu] di Tonino Guerra nella traduzione di Evgenij Solonovič¹. Il saggio introduttivo veniva firmato da Andrej Tarkovskij, che tra luglio e settembre di quello stesso anno aveva compiuto un lungo viaggio esplorativo in Italia accompagnato da Tonino e Lora Guerra per la realizzazione di *Nostalghia* [Nostal'gija] (1983)². Questa introduzione intitolata *Poëzija – ego sposob žizni* [La poesia è la sua modalità di vita] è stata di recente ripubblicata nel volume *Ciao Tonino! Tonino Guerra v vospominanijach rossijskich kolleg i družej* [Ciao Tonino! Tonino Guerra nei ricordi dei colleghi e degli amici russi] a cura di Andrej Chržanovskij. Tarkovskij incomincia così: “Tonino Guerra è un poeta. Sia quando scrive in prosa, sia quando compone

¹ Sulla raccolta si sofferma Stefano Garzonio nel contributo pubblicato in questa sezione.

² Sulla genesi di questo film e sulle influenze letterarie che lo contraddistinguono ho scritto in Marcucci 2020.

sceneggiature per il cinema, sia quando scrive versi” (Tarkovskij 2021, 20)³; più avanti, soffermandosi sulla collaborazione di Guerra con Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e Francesco Rosi, conclude: “Tutti i migliori registi cinematografici sono sempre poeti” (Tarkovskij 2021, 27). Per Tarkovskij, Guerra è il poeta che ha il dono di vedere oltre, di sapere osservare e vedere in modo diverso, e che porta anche nel cinema questo suo talento: esemplare da questo punto di vista è *Tempo di viaggio* (1983), documentario preparatorio di *Nostalghia*, nel quale Tarkovskij mostra segni di insofferenza perché gli sembra di non riuscire a trovare l’ispirazione per il futuro film durante le prime tappe del viaggio italiano, mentre Guerra lo rassicura, invitandolo a essere paziente – e, in effetti, quel viaggio si rivelerà decisivo.

Le parole “Tutti i migliori registi cinematografici sono sempre poeti” richiamano anche le osservazioni di Tarkovskij stesso in *Scolpire il tempo*, quando afferma che un film nasce dall’osservazione diretta della vita e questa è “la vera via per giungere alla poesia cinematografica. Infatti, nella sua essenza, l’immagine cinematografica è l’osservazione di un fatto che si svolge nel tempo” (Tarkovskij 1988, 63). Poesia cinematografica e osservazione “dei fatti della vita nel tempo” sono dunque per Tarkovskij due principi strettamente connessi tra loro e di cui vale la pena tener conto nel presente contributo dedicato ad alcuni momenti della vita e dell’opera del poeta Brodskij raccontati da Chržanovskij attraverso il linguaggio cinematografico.

In *Čao Tonino! Tonino Guerra v vospominanjach rossijskich kolleg i družej* è incluso anche il contributo di Chržanovskij *Tam, gde slyšen kašel’ Boga* [Là dove si sente la tosse di Dio]⁴, il cui titolo rimanda al modo in cui Guerra si riferiva a Pennabilli, il luogo dove ha vissuto in Emilia-Romagna e che ha trasformato in un museo diffuso, che si snoda lungo tutto il paese con installazioni, giardini e opere d’arte di varia natura. In questa manciata di parole (“Là dove si sente la tosse di Dio”) secondo Chržanovskij, le cui affermazioni evocano quelle di Tarkovskij, si riconosce la voce del poeta capace di avvicinare un luogo terreno al divino, e, al contempo, di rappresentare Dio come tutti i comuni mortali, ossia non immune dai malanni terreni.

Chržanovskij si sofferma poi sul film *Poltora kota* [Un gatto e mezzo] (2002) e sul successivo lungometraggio *Poltory komnaty ili sentimental’noe putešestvie na rodinu* [In una stanza e mezzo, ovvero Viaggio sentimentale in patria] (2009), il cui eroe doveva essere “l’immagine reale e fantastica del poeta Brodskij” (Chržanovskij 2021, 146), fornendo tutta una serie di informazioni che ci permettono di ripercorrere alcuni momenti della fase iniziale del processo filmico e che fanno luce sul legame professionale e di stima, oltre che di amicizia, con Guerra. Quest’ultimo, a sua volta, considerava Chržanovskij un poeta:

Prima di iniziare le riprese del film *Poltory komnaty*, realizzai uno studio di mezz’ora intitolato *Poltora kota*. A Tonino piacque subito e pronunciò la sua famosa esclamazione: “Fenomenale!”. Quando arrivò il momento di girare il lungometraggio con Alisa Frejndlich e Sergej Jurskij, che avevano accettato di interpretare i genitori di

³ Le traduzioni qui e altrove, se non differentemente indicato, sono sempre mie.

⁴ Il saggio è contenuto in Chržanovskij (2021, 124–167).

Brodskij, provai una comprensibile eccitazione. Le riprese avrebbero dovuto svolgersi nelle stanze in cui Brodskij aveva realmente vissuto. Tonino e Lora erano a San Pietroburgo in quel periodo. Un giorno, all'inizio, stavamo prendendo confidenza con questi ambienti e provavamo per la prima volta con gli attori, e Tonino chiese il permesso di essere presente. Ovviamente ne fui più che felice. Tonino valutò con sguardo esperto l'atmosfera, conobbe gli attori e prima di andarsene si rivolse a loro così: *"Dovete aiutarlo. E dovete credergli: perché lui è un poeta..."*. E quanto era felice Tonino guardando il film finito! E ancora una volta ebbi fortuna: Tonino e Lora si trovavano a Mosca alla vigilia della prima, al Centro per le Arti Contemporanee e poi alla Casa del Cinema. E Tonino accettò con gioia di presentare il film. E io ero felice di essere stato ancora una volta onorato dalle parole pronunciate da Tonino all'inizio delle riprese: *"Vedrete un film su un grande poeta, realizzato da un grande poeta..."* (Chržanovskij 2021, 158–159; il corsivo è mio)⁵

Oltre a essere una presenza importante in due momenti inaugurali di *Poltory komnaty ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, cioè alla vigilia delle riprese e durante le prime, Guerra ha avuto anche il grande merito di facilitare l'incontro tra Chržanovskij e Marina Basmanova, la donna con la quale Brodskij ebbe una relazione fino al 1968, l'anno dopo la nascita di loro figlio Andrej, e che fu musa ispiratrice della sua lirica d'amore. Chržanovskij, infatti, racconta del primo contatto telefonico con Basmanova: ricorda che s'era trattato di una conversazione telefonica non semplice perché lei conduceva una vita molto appartata e non amava raccontare del suo rapporto con Brodskij. Quando Chržanovskij le disse che aveva collaborato con Guerra, la voce di Basmanova divenne d'un tratto più affabile: *Amarcord* era infatti uno dei suoi film preferiti, e così acconsentì di incontrare Chržanovskij il giorno successivo. Ricorda quest'ultimo:

Marina mi portò nei luoghi delle sue passeggiate con Iosif, lungo il canale Krjukov, la piazza vicino alla cattedrale di San Nicola, il teatro Marinskij, e si vedeva come i ricordi la arrestavano quasi davanti a ogni pioppo lungo l'argine. Raccontai a Tonino e Lora di questo incontro e già durante la loro visita successiva espressero il desiderio di incontrare "Marina Brodski," come la chiamava Tonino.

Si piacquero subito – lo avevo immaginato – e un giorno, contrariamente al principio che non aveva mai tradito, ossia che nessuno era autorizzato a fotografarla, Marina ci invitò a casa sua [...] e ci permise addirittura di scattare questa foto... (Chržanovskij 2021, 146–147)

Questa premessa iniziale ci permette pertanto di collocare le riflessioni di Tarkovskij, Chržanovskij e Guerra in un unico insieme, nel quale i confini tra cineasti e poeti, intanto secondo le reciproche opinioni, così come tra cinema e poesia, appaiono sfumati; lasciando però sullo sfondo Tarkovskij e Guerra, mi soffermerò nella parte seguente solo su

⁵ A proposito della prima a San Pietroburgo, si veda l'articolo di Svetlana Mazurova, che riporta in apertura le seguenti parole di Tonino Guerra: "Andrej ha girato un film nel quale il mondo intero vedrà sia la bellezza della Capitale del Nord sia la bellezza della poesia di Brodskij" (<https://rg.ru/2009/04/14/brodsky-film.html>; ultima consultazione 24 settembre 2024).

Chržanovskij e sul film-studio *Poltora kota*, includendo così in questo stesso orizzonte un altro grande poeta e saggista, Brodskij, con l'obiettivo di analizzare più da vicino come si è realizzato, in questo caso specifico, l'incontro tra cinema, poesia e prosa memorialistica alla base del film.

Occorre premettere che, in generale, i saggi di Brodskij sono costruiti attraverso 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 ed epanalessi rappresenta infatti una costante (cfr. Losev 2006, 246–251; Polukhina 1997). Citando anche i saggi su Venezia (*Fondamenta degli incurabili* [Naberežnaja neiscelimych]) e Leningrado (*Guida a una città che ha cambiato nome* [Putevoditel' po pereimenovannomu gorodu]), anche questi fra i testi utilizzati in *Poltora kota*, Lev Losev aggiunge che sono tutti monologhi interiori, riflessioni dense di emozioni impressionistiche e soggettive, riorganizzate nel testo con gli stessi procedimenti che Brodskij utilizzava in poesia.

Viktor Šklovskij, nel breve saggio del 1927 *La poesia e la prosa nel cinema* [Poezija i proza v kinematografii], sostiene che a fare la differenza tra un “cinema prosastico” e un “cinema poetico” non è il ritmo o non solo il ritmo, bensì il prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico e di quelli semantici in quello prosastico, concludendo che “i momenti formali sostituiscono quelli semantici, risolvendo la composizione” (Šklovskij 1979, 150). Occorrerà verificare in che misura questi “momenti” sono presenti nel film di Chržanovskij e come vengono ‘dosati’, considerando anche che Brodskij riteneva la composizione, insieme all'intuizione dell'autore, un elemento “drammaturgico” fondamentale in poesia (cfr. Losev 2017, 45).

2. *L'inizio: a partire dalla fine di Meno di uno*

Il film si apre con una lenta panoramica della Neva ghiacciata, sul cui sfondo si vedono l'Ammiragliato, la cattedrale di sant'Isacco fino al Palazzo d'Inverno, mentre una voce fuori campo ripete queste parole:

C'era una volta un ragazzino. [...] E c'era una città. La più bella città sulla faccia della Terra. Con un immenso fiume grigio il quale era sospeso sopra il suo alveo remoto come l'immenso cielo grigio sopra quel fiume. Lungo quel fiume sorgevano magnifici palazzi con facciate stupende. (Brodskij 1987, 42; il corsivo è mio).

Si tratta del finale del saggio *Meno di uno* [Less than one], scritto in inglese da Brodskij nel 1976, a quattro anni di distanza dal suo arrivo in America; ma ciò che vale subito la pena notare è che il regista, che con Jurij Arabov ha firmato anche la sceneggiatura di *Poltora kota*, taglia da questo frammento descrittivo ed evocativo, e costruito su un sistema di enfatizzazioni, epanalessi e anafore (città/città; fiume/fiume; grigio/grigio; immenso/immenso⁶)

⁶ Lo riporto qui integralmente in inglese: “Once upon a time there was a little boy. [He lived in the most unjust country in the world. Which was ruled by creatures who by all human accounts should be considered degenerates. Which never happened]. And there was a city. The most beautiful city on the face of the earth. With an

– e non sappiamo se il taglio sia il frutto dell'autocensura o di una scelta di altro tipo⁷ –, il passaggio iniziale, in cui Brodskij, continuando a parlare di sé in terza persona, afferma: “Viveva nel Paese più ingiusto del mondo. Che era governato da individui i quali da ogni punto di vista umano dovevano essere considerati dei degenerati. Il che non avveniva mai” (Brodskij 1987, 42).

Chržanovskij valorizza dunque il “testo Pietroburghese” di Brodskij (Toporov 1984), tagliando fuori, perlomeno inizialmente, lo sguardo retrospettivo dell'adulto: la lunga inquadratura a colori della città, che assume presto tratti onirici e fantastici, sfumando nel bianco e nero mentre iniziano a cadere fitti fiocchi di neve, è infatti seguita dal primo piano di un bambino con le guance arrossate dal freddo e dall'immagine animata di un grande pesce che nuota sott'acqua.

Figura 1 - *Immagine onirica della Neva*



Il mondo interiore del protagonista – come ci suggerisce il regista – si costruisce a poco a poco innanzitutto attraverso la vista, osservando le facciate dei palazzi, percorrendo il fiume ghiacciato, cercando di immaginare che cosa potessero fare i pesci sotto quella coltre di ghiaccio, cosicché mentre si guardano queste immagini vengono in mente le parole di Brodskij, quando in un altro passo di *Meno di uno* afferma: “Della vita, temo, per me hanno sempre contato gli aspetti visivi più del contenuto” (Brodskij 1987, 33). È anche per questo che, nel ripetersi dell'immagine del pesce intrappolato nel ghiaccio della Neva, vedere – come fa Natal'ja Bedina (2009, 69) – una metafora del “futuro mutismo,” a cui sarebbe stato costretto Brodskij in patria, sembra meno verosimile di un'interpretazione

immense gray river that hung over its distant bottom like the immense gray sky over the river. Along that river there stood magnificent palaces with such beautifully elaborated facades” (Brodsky 2011 [eBook]).

⁷ Secondo Natal'ja Bedina (2009, 69), per esempio, il taglio è dovuto al fatto che il piccolo Brodskij – nella rappresentazione del regista – non è ancora cresciuto, non è ancora Brodskij-poeta e dunque sarebbe stato prematuro riportare la citazione nella sua interezza.

che nella stessa immagine vede il simbolo dell'immaginazione fervida e della curiosità del piccolo Brodskij.

Meno di uno, dal cui finale parte dunque Chržanovskij, è un saggio in cui, fin dalla primissima pagina, Brodskij esprime la difficoltà di raccontare in una lingua diversa dal russo ciò che ricorda, paragonando la memoria, mai lineare, a un “surrogato della coda che abbiamo perso per sempre nel felice processo dell'evoluzione. Dirige i nostri movimenti, emigrazione compresa” (Brodskij 1987, 40). Nonostante l'esplicitazione di queste difficoltà, il testo è densissimo proprio di memoria, di riflessioni e di immagini della città natale che Brodskij preferisce chiamare Piter e non Leningrado, per quell'ossessione onnipresente dell'immagine di Lenin, grandioso, rappresentato in ogni fase della sua vita, sin dai tempi della scuola; una vera e propria persecuzione, una “molestia” che Chržanovskij fa rivivere verso la fine di *Poltora kota* attraverso un'iperbole cinematografica: la statua di Lenin si anima diventando sempre più grande fino a rincorrere il piccolo Brodskij scappato da scuola mentre proiettavano *Ottobre* [Oktjabr'] di Sergej Ėjzenštejn⁸; al contempo, viene così evocata un'altra famosa statua animata della letteratura russa, ossia quella del cavaliere di bronzo dell'omonimo poema di Aleksandr Puškin.

E se il ricordo della vita di Brodskij in Unione Sovietica in *Meno di uno* si apre e si chiude con le immagini dell'infanzia, non è tanto perché – spiega Brodskij – è da quest'ultima che bisogna partire per comprendere il carattere di ciascuno di noi, e tanto meno perché quel periodo rappresenti per lui un idillio (il poeta ne ricorda il carattere repressivo, la militarizzazione, le bugie a cui doveva ricorrere per negare le proprie origini ebraiche), quanto perché il passato è una fonte meno monotona del futuro; il futuro, a causa dell'abbondanza che lo caratterizza, viene paragonato alla propaganda (Brodskij 1987, 17).

Nel saggio *Una stanza e mezzo* [A room and a half], che pure viene utilizzato e citato nel film-studio e che costituisce la fonte principale del successivo lungometraggio di Chržanovskij⁹, Brodskij ci tiene a precisare per due volte che il racconto dettagliato della sua vita nell'appartamento di quaranta metri quadrati dove visse fino al momento dell'emigrazione e il ricordo nitido dei genitori, Marija Moiseevna e Aleksandr Ivanovič, delle loro abitudini, del loro modo di esprimersi e dei loro gesti quotidiani non sono frutto della nostalgia: “Ancora una volta, non è nostalgia per la mia giovinezza, per il mio vecchio Paese. No, è più probabile che io, adesso che loro sono morti, ne veda la vita com'era allora; e la loro vita, a quel tempo, comprendeva me” (Brodskij 1987, 196).

Attraverso movimenti iniziali lenti della macchina da presa e un gioco alternato di toni cromatici differenti, Chržanovskij dunque inizia a svolgere in “im-segni” – abbreviazione da ricondurre a Pasolini, secondo il quale “ogni sforzo ricostruttore della memoria è un ‘seguito di im-segni’, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica” (Pasolini 1972, 176) – un materiale denso di memoria e, nell'accezione di Svetlana Boym, di “nostalgia riflessiva”, ossia di quella forma di nostalgia che si fonda più sull'“algia” che sul “nostos”, sui dettagli e sui frammenti del ricordo, sul tempo storico e individuale e non ha alcuna

⁸ Di questo Brodskij racconta in *Guida a una città che ha cambiato nome* (Brodskij 1987, 60–64).

⁹ Su quest'altro film è in preparazione un mio contributo, nel quale mi soffermo, in particolare, sull'analisi delle citazioni poetiche e delle loro interazioni con le immagini.

finalità restauratrice (Boym 2001, 49–68). Partendo inoltre dal finale di *Meno di uno* e dunque dall'infanzia, il regista ripercorre la vita tortuosa del poeta rispettando l'ordine che quest'ultimo predilige.

3. Schizzi e 'corredo' fotografico di Brodskij: la separazione

La seconda sequenza di *Poltora kota* si apre con un materiale molto originale che va ad arricchire in modo ibrido il ritratto del poeta¹⁰: i disegni dello stesso Brodskij, come si legge alla fine della sequenza stessa nella didascalia "Iosif Brodskij – nabroski" [Iosif Brodskij: schizzi]. Sullo schermo si susseguono le immagini animate di un gatto che dirige un'orchestra e poi quelle di un altro che suona la lira mentre la voce fuori campo ripete le parole di Brodskij rilasciate in un'intervista del 1988, in cui rifletteva sull'indifferenza del gatto a qualsiasi forma di associazione politica, al patriottismo e all'esistenza del presidente degli Stati Uniti d'America, concludendo l'intervista con la domanda retorica: "E perché mai io sarei peggio di questo gatto?" (Arkus 2000 [1988], 837).

Il vero protagonista di questa sequenza è però un gatto rosso e dispettoso che fa irruzione in una cucina tra mestoli, pentole e altri oggetti: si tratta del gatto dei vicini di Anna Achmatova, il cui schizzo di profilo si alterna alle immagini dell'animale. Lei lo aveva ribattezzato "un gatto e mezzo" e riteneva che assomigliasse a Iosif. In questo modo, rivelando l'origine del titolo del film-studio, il regista permette di guardare alla biografia del poeta da una prospettiva ampia, che include figure molto importanti nella sua vita: Achmatova e Brodskij si conobbero nella dacia della poetessa a Komarovo nell'estate del 1961 e fu proprio lei la prima a comprendere il potenziale poetico all'epoca ancora inespresso di Brodskij; quest'ultimo, a sua volta, nell'intervista a Solomon Volkov, si sofferma sul grande valore che quegli incontri a Komarovo avevano avuto per lui e anche per gli altri giovani poeti che si riunivano lì: le loro anime, grazie a lei, si mettevano in movimento e la loro lingua, ascoltando quella di lei, si liberava dalla realtà (Volkov 2000, 256).

¹⁰ Prima di dedicarsi ai film su Brodskij, Chržanovskij aveva già maturato una ricca esperienza nella creazione di un testo ibrido, che raccontasse la vita e l'opera di un poeta, intrecciando materiale di natura iconica: *Ja k vam leču vospominan'ëm* [Sto volando da voi con il ricordo] (1977), *Is vami snova ja* [Ed eccomi di nuovo con voi] (1980), *Osen'* [Autunno] (1982) sono i tre film dedicati a Aleksandr S. Puškin girati sulla base dei disegni del poeta (se ne contano in tutto circa duemila) e delle sue lettere e poesie. La trilogia è stata successivamente pubblicata con il titolo *Ljubimoe moë vremja* [Il mio amato tempo] (1987).

Figura 2 - Disegno di Iosif Brodskij: il gatto rosso nella cucina di Anna Achmatova



Figura 3 - Disegno di Iosif Brodskij del profilo di Anna Achmatova



Nel montaggio successivo si alternano fotografie di Brodskij adulto con gli occhi socchiusi appoggiato a un muro, poi seduto davanti alla macchina da scrivere, e uno schizzo del gatto seduto nella stessa posizione, mentre la voce fuori campo ripete le parole di Brodskij in *Fondamenta degli incurabili*, quando a Venezia, guardando il sole, aveva pensato: “Io sono un gatto. Un gatto che si è appena pappato un pesce” (Brodskij 1991, 84).

Sempre in questa sequenza compare inoltre un gatto nero vero, accovacciato su un letto vicino a un telefono che squilla a vuoto; mentre la macchina da presa si sposta lenta di lato, il gatto nero lascia di nuovo la scena a quello animato che dialoga al telefono con Brodskij: gli racconta che si nutre con abbondanza, cosa alquanto improbabile nella realtà, considerando le ristrettezze economiche dei genitori di Brodskij con i quali il suo gatto era rimasto a Leningrado.

Chržanovskij introduce così il tema del distacco, che trova piena espressione nella parte successiva di tipo documentaristico con le immagini in bianco e nero iniziali del Litejnyj prospekt dove Brodskij visse dal 1955 al 1972¹¹; la voce fuori campo ripete un frammento tratto dalla lettera del primo ottobre 1972 pubblicata sul *New York Times*, in cui il poeta afferma:

Mi hanno proposto di andarmene e io ho accettato. In Russia di solito non fanno questo tipo di proposte. Se le fanno significa una cosa sola. Io non credo che possa esistere qualcuno che si entusiasmi quando lo cacciano dalla propria casa. Vale perfino per chi decida spontaneamente di andarsene. E indipendentemente da come tu la lasci, quella casa non cesserà mai di essere la tua casa natale¹².

¹¹ È Losev (2006, 13) a indicare il 1955 come anno del trasferimento di Brodskij con i genitori nella “stanza e mezzo” all’interno del palazzo Muruzi situato al n. 24/27 del Litejnyj prospekt.

¹² Cito dalla versione online in russo pubblicata sulla rivista *Zvezda* 2000, 5: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/5/pisatel-odinokij-puteshestvennik-pismo-v-nyu-jork-tajms.html> (ultima consultazione 24 settembre 2024).

Il tema della casa¹³ come luogo di memoria familiare e al contempo di lutto a causa dell'esilio forzato, diviene così il filo rosso di tutta la sequenza, girata con una prevalenza di fotografie alternate a immagini di finzione, in cui gli attori Alisa Frejndlich e Sergej Jurskij interpretano la parte dei genitori di Brodskij. Tra le foto che la macchina da presa "trascrive" nel film, per usare un termine di Susan Sontag (1978, 5), compaiono quella di Brodskij già adulto con la madre su un terrazzino – in seguito, nell'intreccio filmico questa immagine si ripete più volte, ma oramai lo spazio rimasto vuoto serve per comunicare l'assenza del figlio; un'altra che ritrae il poeta con il padre e il loro gatto, e poi diverse altre legate al periodo dell'infanzia – periodo su cui evidentemente Chržanovskij insiste molto.

Figura 4 - Fotografia di Iosif Brodskij con la madre



In una di queste, scattata da Aleksandr Ivanovič, che all'epoca lavorava come fotoreporter della Marina¹⁴, vediamo Brodskij piccolissimo e imbacuccato a Čerepovec, dove Marija Moiseevna era traduttrice in un campo di tedeschi – il piccolo Iosif e la madre, infatti,

¹³ Il tema è centrale anche nella filmografia di Tarkovskij, ricchissima di echi autobiografici. Nel 1970 Andrej Arsen'evič acquistò una casa nel villaggio di Mjasnoe, presso la città di Rjazan, alla quale era molto affezionato; una casa come quella della sua infanzia, e come quella perduta e sognata da Ivan ne *L'infanzia di Ivan* [Ivanovo detstvo] (1962); come quella che vediamo ne *Lo specchio* [Zerkalo] (1974) e come quella, immobile sullo sfondo, che il protagonista di *Nostalghia* (1983), Gorčakov, si volta spesso a guardare. Quanto fu legato alla sua casa di Mjasnoe, che dovette abbandonare per sempre nel 1982, ce lo mostra anche il figlio Andrej Andreevič nel documentario *Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera* (2020), attraverso le immagini di una minuziosissima piantina piena di annotazioni fatta dallo stesso Tarkovskij, e la foto in cui quest'ultimo, sorridente e raggianti, lavora sul tetto. Non è difficile immaginare quale sacrificio sarebbe stato per lui, così radicato nella tradizione della terra e del popolo russi, pochi anni dopo congedarsi per sempre da questo mondo carico di sogni e affetti.

¹⁴ Dopo la guerra, Aleksandr Ivanovič lavora come ufficiale responsabile della sezione fotografica del Museo della Marina a Leningrado, ma nel 1950 viene rimosso dall'incarico a causa delle sue origini ebraiche.

avevano dovuto lasciare Leningrado sotto assedio e, proprio a quel periodo,¹⁵ sono legati i primi ricordi del poeta, intrisi di paura, come si evince da questo breve frammento: “Capitava che mia madre mi portasse al lager. 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, presto affogheremo, vero?’” (cit. in Losev 2006, 20).

Chržanovskij sceglie però di accompagnare la foto a Čerepovec con una rivisitazione delle parole tratte da *Una stanza e mezzo*, dove il poeta si interroga sui meccanismi che fanno riaffiorare in modo incredibilmente nitido alcuni momenti della sua vita passata: “O forse è perché tu sei figlio di un fotografo e la tua memoria non fa altro che sviluppare un film. Girato con i tuoi due occhi, quasi quarant'anni fa. Ecco perché tu, allora, non potevi strizzarli” (Brodskij 1987, 205).

Gli occhi fotografati del piccolo Brodskij sono dunque a loro volta allenati e attenti, e inquadrano precoci i campi lunghi della città con tutti i suoi segreti, fino agli innumerevoli oggetti degli interni domestici – non a caso nel successivo lungometraggio, il binocolo¹⁶, una sorta di antecedente del cinematografo in grado di isolare le cose e offrire dunque una “dimensione poetica del reale” (Zenobi 2008, 180), è un oggetto ricorrente nelle sequenze dedicate all'infanzia del protagonista. Gli occhi dell'adulto rivivono quei momenti nella scrittura, conservandone la vita dopo la morte, grazie alla memoria, che per Brodskij non è solo un “surrogato della coda” (Brodskij 1987, 40) ma anche un marchingegno capace di sviluppare un film. E Chržanovskij scompone e ricompone quel materiale denso di immagini, assecondando i movimenti della memoria non lineare – “È inutile, quindi, che io mi sforzi qui di seguire un filo” scrive Brodskij (1987, 28) in *Meno di uno*, e il regista riutilizza queste parole come epigrafe del suo film – creando associazioni tra tempi e spazi diversi, fino al 1972, limite cronologico del suo racconto.

Il tema della separazione raggiunge il livello di maggiore trasparenza e intensità emotiva nell'inquadratura finale della sequenza di finzione: i volti degli attori sono tagliati (procedimento che sembra riprodurre il trauma, ossia la lacerazione del momento) e allo spettatore è mostrata solo una parte dei tre corpi dalla vita in giù seduti attorno a una valigia. La ripresa al rallentatore nel momento dell'abbraccio finale tra il poeta e la madre – accompagnato dalle note struggenti di *Una furtiva lagrime* di Donizetti (che si ripetono nel corso del cortometraggio, tornando anche nel finale, in cui Brodskij si congeda da Leningrado) – stridono con il ticchettio sempre più accelerato di un orologio in sottofondo: il tempo sta

¹⁵ Secondo Losev (2006, 19–20), Brodskij e la madre furono evacuati a Čerepovec il 21 aprile 1942 e rientrarono a Leningrado circa un anno dopo; tuttavia, nella cronologia finale lo stesso Losev indica il 1944 come anno del ritorno nella città natale. Nell'intervista a Volkov (2000, 19–20), Brodskij afferma che si trasferirono a Čerepovec verso la fine della guerra e ci rimasero per un anno. Le date sono discordanti, ma la foto a Čerepovec scelta dal regista e presente anche nel libro di Losev sembrerebbe ritrarre un bambino di circa due anni e dunque il 1942 sarebbe una data verosimile.

¹⁶ Luca Zenobi si riferisce al racconto di Robert Musil *Cannocchiale prismatico* [Trièdere] del 1926, affermando che lo scrittore mette qui in campo un “esoterismo dello sguardo” (Zenobi 2008, 180): gli oggetti sono isolati dagli altri con cui solitamente sono in relazione e dunque si riappropriano del loro valore originario e più misterioso, senza però perdere il valore e la funzione emotiva dell'insieme.

per scadere, mentre quell'abbraccio e la sofferenza del momento, scolpiti dalla macchina da presa, sembrano prolungarsi all'infinito.

4. *La poesia esplicita*

Tra le numerose fonti utilizzate per raccontare l'infanzia e la giovinezza a Leningrado, il rapporto con la città natale e l'esperienza della separazione alla vigilia dell'esilio, che Brodskij – a chi ripetutamente gli chiedeva di commentarla una volta arrivato in Occidente – definiva in modo laconico “una continuazione dello spazio” (Losev 2006, 195), Chržanovskij seleziona poi tre poesie, ricordandoci così, anche in questo caso, il legame con la poetica di Tarkovskij, che nei suoi film, come per esempio in *Lo specchio*, *Stalker* e *Nostalghia*, evoca il padre ricorrendo spesso alla citazione dei suoi versi¹⁷.

La prima delle poesie è *In Italia* [V Italii] (1985), nata da una passeggiata di Brodskij a Milano; sono del poeta le parole riportate da Losev nell'apparato delle note del secondo volume di poesie, in cui ricorda:

Stavo andando da Roberto Calasso, un buono scrittore e mio editore in Italia; ero a Milano, in via San Giovanni sul Muro, ma lui non era a casa. Gironzolavo, aspettavo, guardavo i cornicioni. E a un tratto, alla fine delle facciate milanesi, appare la “colombaia dorata”¹⁸. Milano e Venezia hanno qualcosa di simile: anche a Milano c'erano una volta dei canali e le sue vie spesso sono canali ricoperti [...]. Ecco perché *In Italia*, che non significa in una città in particolare, anche se lo spirito è veneziano. (Losev 2017, vol. II, 497)

In Italia nasce dunque da una passeggiata in una città che fa sorgere associazioni con altre due, a cui Brodskij era molto legato: innanzitutto Pietroburgo e poi Venezia; alla prima il poeta dedica le prime due quartine, mentre a Venezia un passo più breve tra la terza e la quarta:

Vivevo anch'io in una città dove spuntano le statue
sopra le case e al grido: “Corrompere! Corrompere!”, per le strade
correva il filosofo locale, scuotendo la barbetta,
e il lungofiume infinito faceva breve la vita

Ora, accecando cariatidi, declina il sole laggiù.
Ma coloro che mi hanno amato più
di se stessi non sono ormai tra i vivi. I cani, perduto
il contatto con l'oggetto della caccia, fiutano avanzi,

in questo simili alla memoria, alla vita delle cose. Tramonto;
in lontananza voci, grida tipo: “Vattene, mostro!”

¹⁷ Si veda Marcucci (2020, 295–298); Marcucci (2004, 267–270).

¹⁸ Con questa immagine inizia la poesia *Venečija* [Venezia] (1912) di Anna Achmatova. Brodskij la riutilizza nell'ultimo verso della terza strofa di *In Italia*.

in un'altra parlata. Ma non c'è nulla di più comprensibile.
Con la sua colombaia d'oro la laguna più bella

manda bagliori, velando la pupilla. Quando arriva
al punto in cui non lo si può più amare, l'uomo,
disdegnando di salire a nuoto
la corrente indemoniata, si nasconde nella prospettiva.
(Brodskij 1996, 75)

Chržanovskij seleziona solo la prima quartina declamata dallo stesso Brodskij, che diviene così evocabile in modo ancora più concreto, mentre la macchina da presa si sposta lentamente dal cielo grigio verso l'acqua della Neva, riprendendo il Palazzo d'Inverno (a cui è probabile che lo stesso Brodskij si riferisse, visto che si tratta del più importante edificio a Pietroburgo con le statue sul tetto) e la cattedrale di Sant'Isacco.

Figura 5 - Immagine della Neva con il Palazzo d'Inverno e la cattedrale di Sant'Isacco



Il filosofo menzionato, invece, come specificato dallo stesso Brodskij nella copia della poesia consegnata al poeta leningradese Evgenij B. Rejn, è Vasilij V. Rozanov (1856–1919), che dedicò molti studi ai rapporti tra sesso e spiritualismo e a lungo polemizzò contro la religione cristiana, fino ad assumere a partire dal 1914 posizioni estreme, oscurantiste e antisemite. L'immagine finale, richiamando la categoria del tempo e quella dello spazio, ci parla della brevità della vita rispetto all'infinita del lungofiume – un'immagine quest'ultima ricorrente, come un *Leitmotiv*, in tutto il film.

A proposito della compresenza delle due città nella poesia citata, vale la pena riportare le parole di Chržanovskij che, in una lunga intervista sul lungometraggio *Poltory komnaty ili sentimental'noe putëšestvie na rodinu*, commentando la “serie di rime” tra un'inquadratura e l'altra, così come tra un episodio e l'altro, anche distanti fra loro, allude a un “sistema di ponti” e aggiunge: “Sì, mi piacerebbe – perlomeno da questo punto di vista – che il film assomi-

gliasse alle mie due città preferite: Pietroburgo e Venezia” (Chržanovskij 2009); e poi precisa che “dall’inquadratura o dall’episodio ‘in rima’ si estende – come da una riva all’altra – un ponte invisibile”, del quale lo spettatore può accorgersi solo man mano che il film prosegue. È possibile dunque ipotizzare che la scelta di *In Italia* nello studio preparatorio faccia parte di questo sistema compositivo di “rime nascoste,” che collegano inevitabilmente anche le due opere di Chržanovskij, e con loro la vita di Brodskij, prima e dopo l’esilio forzato.

In un saggio dedicato a un raffronto tra l’opera di Brodskij e l’arte pittorica di Giorgio de Chirico, Caterina Graziadei¹⁹ afferma che si può parlare per i due di una comune “attitudine mitopoietica verso il luogo di origine, misto di tepore e di timori d’infanzia” e di “una segnaletica fortemente oggettuale e architettonica,” che renderebbe Brodskij in particolare riconoscibile “alla prima inconfondibile lettura” (Graziadei 2004, 292); e – aggiunge Graziadei – “Brodskij parlerà sempre variandone l’immagine infinite volte, trasfigurata o identificata con Venezia oppure con Roma – di Pietroburgo” (Graziadei 2004, 293). *In Italia* è un caso emblematico: nasce da una passeggiata italiana, ma centrali sono la città natale e gli affetti perduti.

Il “sistema di ponti” e di rime, a cui Chržanovskij si riferisce nell’intervista, trova infine una concreta rappresentazione nelle ultime inquadrature del film: sullo schermo si ripetono le immagini del telefono sul letto che squilla a vuoto, seguite da alcuni fotogrammi della città, tra cui quello dell’arcata di un ponte; la voce fuori campo, di nuovo di Brodskij, accompagna le immagini, recitando la settima e una parte della decima strofa di *Strofe (Non un suono d’addio)* [Strofy (Na proščan’e – ni zvuka)] (1968), in cui si susseguono immagini di distruzione, frattura, dolore²⁰:

Si frantumano le case,
 si spezza il filo.
 Che cosa siamo stati e cosa
 non abbiamo potuto conservare –
 lo tacerai per forza,
 se lo scorrere dei giorni
 solo i dettagli del dolore,
 non della felicità, rende visibili.

[...]
 Non un suono d’addio;
 soltanto il coro delle Aonidi.
 Così il tormento postumo
 brucia anche in vita.

¹⁹ Vale la pena sottolineare che Graziadei ricorre spesso a un linguaggio di natura cinematografica per commentare alcuni versi di Brodskij, come nel caso di *Un colloquio con un celeste* [Razgovor s nebožitelem] (1970), che definisce “poesia-quadro metafisico” composta con “tecnica pittorica e filmica,” e con “doppia prospettiva, ovvero sguardo che muove insieme dall’esterno e dall’interno, fissa e seleziona gli oggetti-simbolo” (Graziadei 2004, 307).

²⁰ La traduzione di questi versi è mia. Oltre a *In Italia* e a *Non un suono d’addio*, qui analizzate, circa a metà film viene citato il verso finale di *Sera d’inverno a Jalta* [Zimnim večerom v Jalte] (1969): “Attimo, fermati! / Tu non sei bello, quanto irripetibile” (Brodskij 1979, 69).

Il fotogramma del ponte, che può essere interpretato come elemento di collegamento, e le parole della poesia entrano però qui in una relazione ossimorica: solo con la slogatura spaziale ed emotiva nella vita di Brodskij dopo l'esilio si può creare un ponte, tra questo e il film successivo, tra la vita in patria e quella futura in America.

La premessa iniziale di Tarkovskij sul fatto che “Tutti i migliori registi cinematografici sono sempre poeti,” e che la vera via per giungere alla “poesia cinematografica” è quella che si percorre osservando direttamente la vita nel tempo, trova una diretta espressione nel film-studio *Poltora kota*. A proposito della poesia, Brodskij affermava: “Tutte le mie poesie, più o meno, riguardano la stessa cosa: il Tempo. Come il Tempo agisce sull'uomo” (Amurskij 2000 [1990], 1054). Il poeta e il saggista visionario Brodskij, che svolge il film della sua vita attraverso una memoria tortuosa ma al contempo viva e precisa, offre così un flusso di “im-segni” che Chržanovskij risperimenta, realizzando l'intento iniziale di creare “l'immagine reale e fantastica del poeta Brodskij”. “Possedere il mondo sotto forma di immagini significa, esattamente, risperimentare l'irrealtà e la lontananza del reale” sono le parole che Brodskij (1987, 45) riprende da Sontag come epigrafe di *Guida a una città che ha cambiato nome* e che dunque rimano perfettamente con il compito di Chržanovskij. Risperimentando al quadrato quelle immagini, reali e irreali al contempo, il nuovo testo combina la prosa della voce narrante con la poesia di certe soluzioni formali (per esempio anafore; *Leitmotive*; rallentamenti della macchina da presa in momenti di svolta del plot; intrecci di immagini evocative e poesia esplicita; ripetizione di alcune frasi musicali²¹ e così via) e la memoria fotografica con la finzione, mostrandoci nel movimento di un intreccio ibrido la complessità dell'opera d'arte di uno scrittore e la sua vita qui riflessa. “La poesia è, prima di tutto, un'arte di riferimenti, allusioni, paralleli linguistici o figurativi” – spiega Brodskij (1987, 72–73) in *Il figlio della civiltà* [Syn civilizacii]²²; arte congeniale, dunque, a Chržanovskij e al suo cinema-poesia polistilistico, che tra i tanti meriti ha anche quello di rendere ancora più visibili gli stretti legami tra la poesia e la saggistica di Brodskij.

Bibliografia

- Amurskij, Vitalij. 2000 [1990]. “Nikakoj melodramy”. In *Bolšaja kniga interv'ju*, a cura di Valentina Poluchina, 1051–1082. Moskva: Zacharov.
- Arkus, Ljubov'. 2000 [1988]. “Niotkuda s ljubov'ju”. In *Bolšaja kniga interv'ju*, a cura di Valentina Poluchina, 816–838. Moskva: Zacharov.
- Barthes, Roland. 1980. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Bedina, Natal'ja. 2009. “Poëtika fil'ma Andreja Chržanovskogo Poltory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu.” *Culture and Civilization* 9: 66–78.
- Brodskij, Iosif. 1979. *Fermata nel deserto*. Introduzione, trad. it. e note di Giovanni Buttafava. Milano: Mondadori.
- Brodskij, Iosif. 1987. *Fuga da Bisanzio*. Traduzione di Gilberto Forti. Milano: Adelphi.

²¹ Su questo argomento, in particolare relativamente alla collaborazione tra il compositore Alfred Šnitke e Chržanovskij si veda il recente contributo di Chan'ja (2024, 78–96).

²² Il saggio è in Brodskij (1987, 71–92).

- Brodskij, Iosif. 1991. *Fondamenta degli incurabili*. Traduzione di Gilberto Forti. Milano: Adelphi.
- Brodskij, Iosif. 1996. *Poesie italiane*. Traduzione di Giovanni Buttafava e Serena Vitale. Milano: Adelphi.
- Brodskij, Iosif. 2000. "Pisatel' – odinokij putešestvennik... (Piš'mo v 'N'ju-Jork-Tajms')." *Zvezda* 5, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/5/pisatel-odinokij-puteshestvennik-pismo-v-nyu-jork-tajms.html> (ultima consultazione 24 settembre 2024).
- Brodsky, Joseph. 2011. *Less Than One. Selected Essays*. London: Penguin Books (eBook).
- Chan'ja, Mėgumi. 2024. "I.S. Bach – A.G. Šnitke. Citata kak forma dialoga v muzyke animacionno-go kino." *Opera musicologica* 16 (1): 76–96.
- Chržanovskij, Andrej. 2009. "V storonu fil'ma 'Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu.'" *Iskusstvo kino* 6: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/06/n6-article14?tmpl=component> (ultima consultazione 24 settembre 2024).
- Chržanovskij, Andrej. 2021. "Tam, gde slyšen kašel' Boga." In *Čao Tonino! Tonino Guerra v vospominanijach rossijskich kolleg i družej*, a cura di Andrej Chržanovskij, 124–169. Moskva: Ruthenia.
- Graziadei, Caterina. 1996. "Omaggio a Iosif Brodskij." *Europa Orientalis* 15 (1): 7–17.
- Graziadei, Caterina. 2004. "La città delle muse: Iosif Brodskij e Giorgio de Chirico." In *Pietroburgo – capitale della cultura russa*, a cura di Antonella d'Amelia, 289–322. Salerno: Europa Orientalis.
- Losev, Lev, ed. 2002. *Kak rabotaet stichotvorenje Brodskogo. Sbornik statej*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Losev, Lev. 2006. *Iosif Brodskij. Očerki literaturnoj biografii*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Losev, Lev. 2017. Iosif Brodskij. Stichotvorenija i poėmy. V 2 t. Sankt-Peterburg: Lenizdat.
- Marcucci, Giulia. 2004. "Lo specchio di A.A. Tarkovskij: biografia e storia." *Europa Orientalis* 2: 253–271.
- Marcucci, Giulia. 2020. "Nostalghia tra Russia e Italia. Italia-Russia." In *Un secolo di cinema*, a cura di Olga Strada e Claudia Olivieri, 286–299. Mosca: Ambasciata d'Italia a Mosca.
- Polukhina, Valentina. 1997. "The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means." *Russian Literature* 41: 223–240.
- Pasolini, Pier Paolo. 1972. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Lotman, Jurij. 2017. *Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di Silvia Burini. Milano: Bompiani.
- Mazurova, Svetlana. 2009. "Tonino Guerra predstavil fil'm po motivam proizvedenij Brodskogo." *Rossijskaja gazeta* <https://rg.ru/2009/04/14/brodsky-film.html> (ultima consultazione 30 marzo 2024).
- Sontag, Susan. 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.
- Šklovskij, Viktor. 1979. "La poesia e la prosa nel cinema" (1927). In *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, 147–150. Milano: Garzanti.
- Tarkovskij, Andrej. 1988. *Scolpire il tempo*, a cura di Vittorio Nadai. Milano: Ubulibri.
- Tarkovskij, Andrej. 2021. *Poėzija – ego sposob žizni* (1979). In *Čao Tonino! Tonino Guerra v vospominanijach rossijskich kolleg i družej*, a cura di Andrej Chržanovskij, 20–27. Moskva: Ruthenia.
- Toporov, Vladimir. 1984. "Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury." *Trudy po znakovym sistemam* 18: 4–29.
- Volkov, Solomon. 2000. *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva: Nezavisimaja gazeta.
- Zenobi, Luca. 2008. *Una concatenazione apocrifa. Cinema e poesia in Robert Musil*. In *L'immagine ripresa in parole*, a cura di Matteo Colombi, Stefania Esposito, 172–195. Roma: Meltemi.

Film citati

- Chržanovskij, Andrej, regista. *Ljubimoe moë vremja* [Il mio amato tempo], 1987.
- Chržanovskij, Andrej, regista. *Poltora kota* [Un gatto e mezzo], 2002.
- Chržanovskij, Andrej, regista. *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* [In una stanza e mezzo, ovvero Viaggio sentimentale in patria], 2009.
- Tarkovskij, Andrej, regista. *Ivanovo detstvo* [L'infanzia di Ivan], 1962.
- Tarkovskij, Andrej, regista. *Zerkalo* [Lo specchio], 1974.
- Tarkovskij, Andrej, regista. *Stalker*, 1979.
- Tarkovskij, Andrej, regista. *Nostal'gija* [Nostalgia], 1983.
- Tarkovskij, Andrej, Tonino Guerra, registi. *Tempo di viaggio*, 1983.
- Tarkovskij Andrej Andreevič, regista. *Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera*, 2020.