

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

a cura di

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i fondi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi, a cura di Clauda Criveller, Giuseppina Giuliano, Claudia Olivieri, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università degli Studi di Torino, Torino 2026
ISBN 978-88-7590-414-2

In copertina: *Matrioska Tonic* ©CGC.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XXII
2026

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo BERTINETTI, Università degli Studi di Torino, Carla MARELLO, Università degli Studi di Torino

COMITATO EDITORIALE

Elisa CORINO, Università degli Studi di Torino, Roberto MERLO, Università degli Studi di Torino, Daniela NELVA, Università degli Studi di Torino, Matteo REI, Università degli Studi di Torino, Paola CARMAGNANI, Università degli Studi di Torino, Vincenza MINUTELLA, Università degli Studi di Torino, Claudia Maria TRESSO, Università degli Studi di Torino

COMITATO SCIENTIFICO

Henri BÉJOINT, Université Lyon2, Jaqueline BERNDT, Japanese Language and Culture, Stockholm University, Ioana BICAN (BOT), Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Marguerita BORREGUERO ZULOAGA, Universidad Complutense de Madrid, Cesareo CALVO RIGUAL, Filología Italiana, Universitat de València, Elisabetta CARPITELLI, Sciences du Langage - UFR LLASIC, Université Grenoble Alpes, Rose CORRAL, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Suranjan DAS, Jadavpur University, Ashley DAWSON, Postcolonial Studies English Department The City University of New York, Jorge DÍAZ-CINTAS, Centre for Translation Studies (CenTraS), University College London, Dmitry DOBROVOLSKY, Rossijskaja akademija nauk RAN Moscow, Tessa DWYER, Film and Screen Studies, Monash University, Angela FERRARI, Seminar für Italianistik, Universität Basel, Salvador Gutiérrez ORDÓÑEZ, Universidad de León, Thierry FONTENELLE, Linguistic Services Division at the European Investment Bank, Luxembourg., Rufus GOUWS, Department of Afrikaans and Dutch Stellenbosch University, Natal'ja GRJAKALOVA, Rossijskaja akademija nauk «Puškinskij Dom» Sankt-Peterburg, Pius TEN HACKEN, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Philip HORNE, English Department University College, London, Annette KLOSAKÜCKELHAUS, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Michael LETTIERI, Department of Language Studies, University of Toronto Mississauga, Maria Grazia MARGARITO, Università degli Studi di Torino, Fernando J.B. MARTINHO, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maria MAŚLANKA-SORO, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d'histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BASOLS, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Francesco PANERO, Università degli Studi di Torino, Monique PEYRIERE, CNRS École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Loredana POLEZZI, European Languages, Literatures and Cultures Stony Brook University, Sara POOT-HERRERA, University of California Santa Barbara, Tommaso RASO, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Michael RUNDELL, Lexicography MasterClass Canterbury UK, Elmar SCHAFROTH, Romanistische Sprachwissenschaft Universität Düsseldorf, Mikołaj SOKOŁOWSKI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Jorge URRUTIA, Universidad Carlos III Madrid, Inuhiko YOMOTA, Kyoto University of Art & Design, François ZABBAL, Institut du Monde Arabe, Paris

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-Mail: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[link: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>]

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

a cura di

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



Dipartimento di
**LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE**

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico che ne attesta la validità.

SOMMARIO

La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi

A cura di Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI

- 9 Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI • *Con un colpo elegantemente fragoroso sui tasti bassi il pianista attaccò un ballabile*

* * *

- 13 Stefano ALOE • *Il problema di chiamarsi classico... Riflessioni dentro e fuori del Canone letterario russo*

Si UDIVA: "RIVOLUZIONE" E "EVOLUZIONE"

- 25 Marco CARATTOZZOLO • *Che disgrazia i classici! La ricezione di Aleksandr Griboedov in Italia*

- 37 Raffaella VASSENA • *"Commedia della sventura": riletture contemporanee del Boris Godunov di Puškin*

- 49 Alessandra CARBONE • *Proščaj nemytaja Rossija! Rileggere Lermontov oggi*

- 65 Agnese ACCATTOLI • *La rivoluzione è un gioco da ragazze! Rileggere Che fare? di Nikolaj Černyševskij come romanzo femminista*

I NaSI SCORREVANO IN GRANDE QUANTITÀ

- 79 Damiano REBECCHINI • *Gogol' pre-classico. Due casi di ricezione*

- 87 Donatella DI LEO • *Gogol' fuori con-testo. Leggere un 'classico' senza schemi*

- 101 Laura PICCOLO • *"E ora scarica Gogol sul tuo cellulare!": Gogol' tra cinema e app*

CoME SE UNO SCASSINATORE SACCHEGGIASSE LE SCALE

- 113 Alessandra CATTANI • *Attualità dostoevskiana. Le ragioni di un classico*
- 127 Gloria POLITI • *Maschere e inganni. La critica del reale, ovvero Le nozze di Krečinskij di Aleksandr Suchovo-Kobylin*
- 141 Giacomina STRANO • *Anton Čechov, un classico che riscrive se stesso*

NO N PENSATE CHE IO AGISCA IN NOME DI UTOPIE O IN NOME DELLE VOSTRE CONCEZIONI FERROVIARIE

- 157 Alessandro CIFARIELLO • *Zamjatin e la matematica della distopia. Noi tra straniamento e critica della società*
- 171 Andrea LENA CORRITORE • *L'armata a cavallo nel contesto delle avanguardie russe. Nuove prospettive di ricerca*
- 187 Giulia MARCUCCI • *Testi in movimento. Come risperimentare la vita e l'opera di Iosif Brodskij*
- 201 Iryna SHYLNKOVA • *Alla memoria di Pečorin. Nina Sadur e la riscrittura dell'eroe lermontoviano*

II PIANOFORTE TONAVA

- 215 Massimo MAURIZIO • *Una lettura di parte. Zimnjaja skazka di Aleksandr Bašlačev*
- 229 Giulia DE FLORIO • *Počitaj staršich. Il rap russo in dialogo con i classici*

UNA MANO DAL GUANTO DI PELLE SFIORÒ, ACCENNANDO UN SALUTO, L'ORLO DEL CILINDRO

- 243 Simone GUAGNELLI • *17аңдо. Dieci monologhi sulla Rivoluzione russa. Il coinvolgimento performativo nella didattica dei classici russi del Novecento*
- 265 Margherita DE MICHIEL & Karin PLATTNER • *Trame tra traduzioni (Puškin & Co.)*

CON UN COLPO ELEGANTEMENTE FRAGOROSO SUI TASTI BASSI IL PIANISTA ATTACCÒ UN BALLABILE

Claudia CRIVELLER, Giuseppina GIULIANO, Claudia OLIVIERI

Il presente volume è il risultato del convegno di studi *La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi* (Catania, 22-24 aprile 2024); un'occasione di incontro proficua e – vorremmo aggiungere – non isolata. *La Russia permanente* nasce infatti nell'a.a. 2021-2022 quale peculiare laboratorio di lettura: alcuni degli autori dei saggi a seguire sono stati invitati a raccontare, ovvero a 'condividere' un classico russo a loro scelta con gli studenti dell'Università di Catania, e non solo.¹ Al primo appuntamento "attaccava un ballabile" Giuseppina Giuliano, naturalmente con *Pietroburgo* di Andrej Belyj [*Spoiler*: la circostanza è causale e non casuale]. Si avvicinavano nelle 'danze' Simone Guagnelli (Venedikt Erofeev, *Moskva-Petuški*), Bianca Sulpasso (Aleksandr Radiščev, *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*), Andrea Gullotta (la musica di Vladimir Vysockij), Stefano Aloe (Aleksandr Puškin, *Il Cavaliere di bronzo*), Marco Sabbatini (Lev Tolstoj, *Anna Karenina*), Marco Caratozzolo e Massimo Maurizio (sulla poesia russa contemporanea), Margherita De Michiel (Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*), Claudia Criveller (Ivan Gončarov, *Oblov*).

Muovendo da tale esperienza, il convegno del 2024 ha coinvolto nuovi amici e colleghi e aspira a diventare un format, 'itinerante' e per l'appunto 'permanente', che possa favorire il dialogo e la riflessione scientifica in un momento così cruciale per la nostra disciplina [*Spoiler*: si veda – e letteralmente – l'ultimo articolo, che ammicca al nostro successivo *rendez-vous*].

I contributi si susseguono in ordine cronologico e sono distribuiti in alcune sezioni che rispecchiano lo svolgimento dei lavori: il convegno è stato strutturato in sedute diurne (con la collaborazione dei 'nuovi' partecipanti) e serali, cioè due "Tavole rotonde di forma ovale", svoltesi tra "Vladivostok" (Drogheria artistica) e il "Nievski" (TrattoPubVineria),

¹ Svoltosi in presenza e on line, il laboratorio di lettura è stato frequentato da studenti e colleghi di diversi Atenei italiani; sull'apposito canale <https://t.me/letteraturarussalab> sono disponibili materiali (di testo e bibliografici), video, foto, "tips" degli incontri.

e animate dai lettori del laboratorio avviato nel 2021 [*Spoiler*: Chi non coglie qui il nostro ennesimo rimando nascosto a un classico della letteratura russa è invitato a rileggere il I capitolo di *Delitto e castigo* in lingua originale (diffidate delle traduzioni!?!)].

Nella prospettiva di un confronto sempre aperto e in divenire, tale ripartizione è stata applicata senza eccessiva rigidità. Se l'ultima sezione è un riverbero delle sedute serali, più informali ma non per questo meno rigorose, le prime cinque accolgono anche la prolusione inaugurale di Giacomina Strano e gli interventi di invitati purtroppo assenti, di 'presenti giustificati', di quei partecipanti alle "Tavole", che hanno rimodulato le proprie riflessioni.

È il caso di quelle di Stefano Aloe "dentro e fuori del Canone letterario russo" – qui in maiuscolo, a differenza delle altre occorrenze, per il carattere teorico e per il vivace dibattito suscitato in occasione della prima serata (che ha ispirato l'immagine di copertina). Ricollocato in apertura, tale contributo apre idealmente ai successivi, che abbracciano due secoli di letteratura russa e prendono in esame, con approcci e metodi diversi, un ampio spettro di autori, opere, generi.

Affrontano la grande e piccola prosa del XIX e XX secolo Agnese Accattoli, che offre un'originale interpretazione femminista di *Che fare?* di Nikolaj Černyševskij; Alessandra Cattani, che torna sul concetto o categoria di canone per argomentare "le ragioni di un classico" e "l'attualità di Dostoevskij"; Giacomina Strano, che illustra il continuo processo di riscrittura cui Anton Čechov sottoponeva le sue opere di pari passo con la graduale costruzione della propria identità di scrittore; Alessandro Cifariello, che con formule ed equazioni alla mano, spiega la matematica della distopia in *Noi* di Evgenij Zamjatin; Andrea Lena Corritore, che esplora l'affinità tipologica tra *L'Armata a cavallo* di Isaak Babel' e il poema *Zangezi* di Velimir Chlebnikov.

Un universo a parte sembra essere costituito da Nikolaj Gogol': Damiano Rebecchini ci mostra l'autore letto da gruppi sociali opposti (la corte di Nicola I da una parte, il mondo rurale dall'altra) e prima di divenire il 'classico', a cui al convegno catanese viene dedicato un numero di interventi ben più alto di quelli dedicati agli altri scrittori; Donatella Di Leo descrive l'utile esperienza di (ri)lettura delle *Anime morte* condivisa con un gruppo di persone di diversa età e formazione, da lei guidate e intervistate; Laura Piccolo invita il lettore a "scaricare Gogol" sul suo cellulare, ossia a addentrarsi nell'ecosistema narrativo transmediale, che prende spunto da *Le veglie presso la fattoria di Dikan'ka*.

Una considerevole attenzione è riservata al teatro, la cui ricchezza conferma l'esigenza di una futura iniziativa convegnoistica. Nello specifico, sono oggetto di trattazione: la ricezione di *Che disgrazia l'ingegno!* in Italia (Marco Caratozzolo); alcuni allestimenti contemporanei del *Boris Godunov* puškiniano (Raffaella Vassena); il rapporto tra realtà giudiziaria e finzione ne *Le nozze di Krečinskij* di Aleksandr Suchovo-Kobylin (Gloria Politi); e, infine, la riscrittura di Jurij Lermontov e del 'suo' eroe del 'nostro' tempo a opera della drammaturga Nina Sadur (Iryna Shylnikova). Attiguo al genere artistico precedente, il cinema è centrale nel contributo di Giulia Marcucci, che muove dai film biografici di Andrej Chržanovskij su Iosif Brodskij, per vagliare l'interazione fra la produzione del poeta, la memoria, la fotografia. Ancora nell'intersezione di testo e immagine Alessandra Carbone indaga come la 'memetica' rinnova la poesia classica *Proščaj nemytaja Rossija!* di Lermontov.

La penultima sezione è un preludio musicale e concettuale della successiva. Essa contempla le osservazioni di Giulia De Florio sul rap russo in dialogo con i classici, nonché il commento e la traduzione della canzone *Zimnjaja skazka* di Aleksandr Bašlačev a cura di Massimo Maurizio, che durante la seconda “Tavola” serale raccontava del “Rock russo tra Modernismo e Realismo socialista”.

La sezione ‘creativa’ intende restituire l’atmosfera delle “Tavole rotonde di forma ovale”. A dimostrazione pratica del proprio ragionamento sul “coinvolgimento performativo” come metodo didattico nei corsi universitari “sui classici russi del ’900”, Simone Guagnelli ci ha fatto dono di un suo testo teatrale mai pubblicato; *17ando. Dieci monologhi sulla rivoluzione russa*, scritto per il festival barese *Pagine di Russia* e lì allestito nel 2017, si pone così in una ideale continuità con una straordinaria manifestazione interamente incentrata su tematiche di cultura russa. Altrettanto emblematico e trasversale l’apporto di Margherita De Michiel: indossato (letteralmente!) l’abito del “traduttore-cosplayer” (Mayakovsky & Co.) durante una delle serate catanesi, propone qui, a quattro mani con Karin Plattner, una “Trama tra traduzioni” del fumetto letterario. E lancia un invito a un “Ballo in Maschera” e – di nuovo in ideale continuità – al successivo appuntamento del ‘brand’ *La Russia permanente*. Licenziamo infatti questo volume dopo il convegno *Трудности перевода, ovvero La Russia impermanente. Riscrivere i classici russi, oggi* (in punteggiatura ancora una volta variata!), tenutosi a Trieste dal 20 al 22 aprile 2026.

Ma qui – per citare un classico – “comincia una nuova storia”. Prima di concludere la nostra introduzione, ancora qualche parola sui titoli d’Autore delle sezioni e di questa breve introduzione [*Spoiler*: Chi non coglie nei titoli delle sezioni il nostro ennesimo rimando nascosto a un classico della letteratura russa, è invitato a rileggere (o leggere per la prima volta – ahilei/ahilui!) il romanzo di Andrej Belyj *Pietroburgo* nella traduzione di Angelo Maria Ripellino (fidatevi – ogni tanto – delle traduzioni!!!)].

Gli interventi inclusi in “Si udiva: ‘rivoluzione’ e ‘evoluzione’” rinvergono nei classici i prodromi di riletture odierne e particolarmente originali. “I nasi scorrevano in grande quantità” è un riferimento fin troppo esplicito alle riletture gogoliane. “Come se uno scassinatore saccheggiasse le scale” suggerisce qualche implicita riflessione sulla riletture quale ‘scorreria’ letteraria. Il lunghissimo “Non pensate che io agisca in nome di utopie o in nome delle vostre concezioni ferroviarie” allude ai nuovi ritmi delle avanguardie e ai “testi in movimento”, cinematografici e drammaturgici, analizzati nella sezione. Le riletture musicali non potevano che risuonare in “Il pianoforte tonava”. “Una mano dal guanto di pelle sfiorò, accennando un saluto, l’orlo del cilindro” ci è, infine, parso il titolo più adatto per un gesto teatrale (e) di congedo. Il commiato è comunque provvisorio: se con un colpo elegantemente fragoroso sui tasti bassi il pianista attaccò un ballabile, il ballabile intende continuare.

TESTI IN MOVIMENTO

Come risperimentare la vita e l'opera di Iosif Brodskij

Giulia MARCUCCI

ABSTRACT • *Texts in Movement. How to Re-experience the Life and Work of Joseph Brodsky.* Through a close analysis of Andrey Khrzhanovsky's biographical films about Joseph Brodsky, this paper examines the complex interplay between photography, memory, and wartime trauma. Building on my previous research published in *Rereading Iosif Brodsky through Khrzhanovsky's A Cat and A Half* (2002), I explore how Khrzhanovsky's feature film *A Room and a Half* (2009) develops and deepens themes only briefly touched upon in his earlier work.

The study focuses particularly on the film's opening sequences, where Khrzhanovsky integrates historical photographs of young Brodsky into the cinematic narrative. This technical and artistic choice serves as a gateway to examine broader questions about the relationship between static and moving images in biographical filmmaking. By analyzing Khrzhanovsky's precise methodology in incorporating these "photo-souvenirs" into the film's visual flow, the paper illuminates how such techniques effectively convey the intersection of childhood experience and wartime trauma.

This research analyzes photography as both a compositional technique and a thematic motif within Brodsky's poetic and non-fiction writings. By exploring the intersections of visual representation and literary expression, the analysis aims to uncover novel perspectives on the interconnections between Khrzhanovsky's biographical filmmaking and Brodsky's creative approach to memory and representation.

KEYWORDS • Brodsky; Khrzhanovsky; Memory; Photography; Childhood.

La biografia di uno scrittore sta nella sua ginnastica con il linguaggio.
Iosif Brodskij, *Meno di uno*

La parte migliore della biografia di uno scrittore non è il catalogo delle sue avventure,
ma la storia del suo stile.
Vladimir Nabokov, *Intransigenze*

* Le immagini del presente contributo hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Le foto di cui alle Figure 1-3 sono tratte da internet e sono libere da vincoli di riproduzione ai sensi della L. 633/41; i crediti della Figura 4 sono indicati nella relativa didascalia.

1. Premessa

Il lungometraggio di Andrej Chržanovskij *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* (*In una stanza e mezzo, ovvero Viaggio sentimentale in patria*, 2009) è un lavoro che segue, a sette anni di distanza, il cortometraggio-studio *Poltora kota* (*Un gatto e mezzo*, 2002). In quest'ultimo film, il regista, insieme allo sceneggiatore Jurij Arabov, racconta alcuni episodi della vita di Brodskij attraverso il montaggio alternato di fotografie, disegni (dello stesso Brodskij), animazione e parti recitate; una voce fuori campo in prima persona accompagna le inquadrature ritagliando frammenti dalla saggistica dello scrittore, in particolare da *Less Than One* (*Meno di uno*, 1976) e *In a Room and a Half* (*In una stanza e mezzo*, 1985), entrambi scritti in inglese durante il periodo americano. Inoltre, risuonano in alcune sequenze poesie come *V Italii* (*In Italia*, 1985), *Zimnim večerom v Jalte* (*Sera d'inverno a Jalta*, 1969) e, nel finale, *Na proščan'e – ni zvuka* (*Non un suono d'addio*, 1968). A questo film 'preparatorio' ho dedicato un contributo dal titolo *Rileggere Iosif Brodskij attraverso "Un gatto e mezzo" di Andrej Chržanovskij* (Marcucci 2024b), mentre qui l'obiettivo è di estendere l'analisi ad alcune sequenze del lungometraggio, soffermandomi in particolare sull'espansione di un nucleo tematico che nel film preparatorio è appena accennato, un nucleo riassumibile nel binomio guerra (con le sue conseguenze) e infanzia; pertanto, sarà approfondito soprattutto il legame tra memoria e fotografia¹ nell'incastro delle voci di Brodskij e Chržanovskij.

Occorre innanzitutto notare che la voce narrante – fuori campo per tutta la durata di *Poltora kota* – nel lungometraggio si trasforma in recitazione in campo e fuori campo, con l'attore Grigorij Ditjatkovskij che interpreta il poeta da adulto; quest'ultimo si trova a New York, telefona ai genitori Marija Moiseevna (interpretata da Alisa Frejndlich) e Aleksandr Ivanovič (Sergej Jurskij) a Leningrado, ma il telefono squilla a vuoto perché sono entrambi morti. E su questa ferita si innesta il suo viaggio in una duplice direzione: a ritroso nel tempo attraverso la memoria – lo vediamo spesso nella narrazione di primo grado mentre scrive a macchina i propri ricordi, ma anche in avanti con la fantasia, mentre immagina un ritorno nella città natale dopo la morte dei genitori.² Nella realtà dei fatti, è noto che Marija Moiseevna e Aleksandr Ivanovič a lungo tentarono di andare a trovare il figlio in America, ma mai poterono esaudire questo sogno perché ogni volta gli veniva negato il permesso – “un viaggio del genere”, come scrive Brodskij, era considerato dallo stato “non pertinente” (Brodskij 1987c: 200).

Inoltre, in *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu* il regista, pur ricorrendo allo stesso procedimento già sperimentato nel film preparatorio, che prevedeva un'alternanza tra parti documentaristiche, parti di finzione, grafica al computer e animazione, incentra prevalentemente l'intreccio sulla recitazione; a maggior ragione, merita

¹ Un lavoro molto interessante sul tema della fotografia in letteratura, preceduto da una introduzione teorica ricca di spunti anche per il presente lavoro, è quello di Ceserani (2011).

² A proposito della compresenza nel film di due linee, una legata ai ricordi e un'altra alla fantasia, si veda Bedina (2009: 73).

un'attenzione particolare l'inserimento di alcune fotografie, nelle quali come sostiene Roland Barthes (1980: 77-78) si intreccia una "doppia posizione congiunta" di realtà e passato, e anche, come afferma Susan Sontag (1978:141), un connubio di "irrealtà" e "lontananza del reale". A spostare l'attenzione sul processo di ricezione, lettura e interpretazione della fotografia e sulla sua circolazione sociale – che è quanto interessa maggiormente in questo contributo – è lo studioso francese Jean-Marie Schaeffer, il quale insiste sulla valenza semiotica dell'immagine fotografica, sul suo carattere di "traccia" e di "impronta a distanza", e sul fatto che la sua ricezione dipende essenzialmente "dal nostro sapere sul mondo" (Schaeffer 2006: 33, 105). L'immagine fotografica è "immagine del tempo", spiega ancora Schaeffer (2006: 67-68), di un tempo passato, e in questo si differenzia dall'immagine filmica, che, "ogni volta di nuovo, chiude l'abisso e apre il tempo come presenza". Particolarmente interessante è inoltre la categoria di "foto-souvenir", ossia di quelle foto che per uno sconosciuto sono in realtà delle "testimonianze", in quanto non provengono dal suo mondo personale o familiare, e non sono affatto "ridondanti" rispetto ai suoi ricordi (cfr. Schaeffer 2006: 82-85).

Analizzare dunque in quale "precisa strategia comunicazionale" Chržanovskij inserisce nel flusso delle altre immagini filmiche in movimento alcune "foto-souvenir" di Brodskij, è lo scopo del presente lavoro. Tenendo conto anche della presenza di rimandi alla fotografia direttamente tratti dall'opera di Brodskij, alcune riflessioni riguarderanno la compresenza di procedimenti formali e ricorrenze tematiche sia nella saggistica sia nella sua poesia.

2. L'immagine fotografica e le sue trasformazioni: Brodskij e la madre a Čerepovec

In una sequenza di *Poltora kota* caratterizzata dal montaggio di più fotografie del poeta in età differenti, colpisce quella che lo immortalava piccolissimo imbacuccato su uno slittino a Čerepovec, dove Marija Moiseevna lavorava come traduttrice in un campo di prigionieri tedeschi durante l'assedio di Leningrado. La voce narrante, dopo aver narrato che si tratta di una delle foto scattate dal padre di Brodskij, che era un fotografo e all'epoca lavorava come fotoreporter della Marina, aggiunge: "Non dimenticavo mai di essere figlio di un fotografo e che la mia memoria non faceva altro che sviluppare una pellicola".³ Si tratta della rivisitazione di un frammento tratto dal saggio *In una stanza e mezzo*, dove il poeta si interroga sui meccanismi che fanno riaffiorare in modo incredibilmente chiaro alcuni momenti della sua vita passata, affermando: "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 1987c:

³ *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, https://vk.com/video-2584993_456239252?utm_source=yandex&utm_medium=organic&utm_campaign=wizard, min. 2:26. Le traduzioni da questo film sono mie, così come quelle delle poesie, citate nelle pagine a seguire, *25.XII. 1993 e My žili v gorode cveta okamenevšej vodki (Vivevamo in una città color vodka pietrificata)*, G.M..

205). La memoria fotografica ereditata dal padre, come esplicitato nel testo scelto e rivisitato dal regista per accompagnare la fotografia, aiuta quindi il poeta a fissare con una certa nitidezza alcuni momenti in particolare; e, stando a quanto riportato da Lev Losev, i primi ricordi del poeta – confusi e terribili – risalirebbero proprio al periodo dell’evacuazione a Čerepovec che lo studioso colloca tra l’aprile del 1942 e il 1943 (Losev 2006: 19-20).⁴

La stessa foto e la stessa citazione vengono riprese nel lungometraggio *Poltory komnaty, ili sentimental’noe putešestvie na rodinu*, ma con una variazione: il testo, innanzitutto, serve a introdurre il lungo *flashback* del poeta mentre passeggia sulla nave a bordo della quale sta per compiere il suo viaggio a ritroso nel tempo; la strategia del regista sembra dunque chiara: collegare strettamente la natura dei ricordi del poeta all’eredità fotografica paterna. L’ipotesi trova conferma nelle primissime immagini del *flashback*, in cui il padre, di ritorno dalla Cina,⁵ dona al figlio (il piccolo Brodskij è interpretato da Evgenij Agandžanjan) una macchina fotografica e un binocolo. Tra i doni estratti dalle “tre casse col loro bottino cinese”, cui Brodskij (1987c: 204) fa riferimento nelle pagine di *In una stanza e mezzo*, non il kimono per la madre come nel saggio, ma questi due oggetti così significativi nella biografia di padre e figlio compaiono per primi nel film. Il binocolo è anche l’oggetto attraverso il quale, subito dopo, Brodskij bambino osserva la Spaso-preobraženskij sobor – uno dei luoghi della sua infanzia, su cui affacciava la finestra-balcone dell’appartamento dove si era trasferito con la madre subito dopo lo scoppio della guerra e dove sarebbe rimasto fino al 1955 con entrambi i genitori (cfr. Losev 2006: 13-14). La voce fuori campo di Brodskij adulto introduce in questa parte dell’intreccio il ricordo di quando, durante i bombardamenti, Iosif e la madre scendevano nei sotterranei della chiesa nell’attesa che l’allarme cessasse; poi la narrazione filmica si sposta a Čerepovec.

La sequenza ambientata nel luogo dello sfollamento si apre con tre foto: la prima ritrae il piccolo Osja (diminutivo di Iosif) in posa in braccio alla madre – sono entrambi sorridenti nonostante lo sfondo desolato con una manciata di baracche in legno l’una vicina all’altra alle loro spalle; nella seconda, Brodskij è con una zia: il viso di quest’ultima, avvolto da uno scialle di lana, è chino verso il bambino, che indossa un cappotto con un cappuccio contornato di pelliccia e in una mano tiene un mazzetto di rami – sembra che la donna gli stia dicendo qualcosa con tono di leggero rimprovero, a giudicare dall’indice appena puntato; la terza foto è evidentemente scattata subito dopo: la zia guarda ora in avanti e tiene per mano Osja, che, serio, continua a stringere il mazzolino. I vestiti leggeri indossati nella prima foto dalla madre e soprattutto i volti sorridenti di entrambi trasmettono armonia e perfino felicità, a tal punto che – in assenza al momento di dati che

⁴ Sull’analisi di questi ricordi, mi soffermo in un saggio dal titolo *L’inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma*, cui rimando per ulteriori approfondimenti (Marcucci 2025).

⁵ In *In una stanza e mezzo* Brodskij scrive: “Ricordo una buia e fredda sera di novembre del 1948, nella stanzetta di sedici metri quadrati in cui mia madre e io abitammo durante la guerra e subito dopo. Quella sera mio padre ritornava dalla Cina” (Brodskij 1987c: 204).

confermino o smentiscano questa ipotesi – si potrebbe pensare che Osja e Marija Moiseevna stiano sorridendo non a un fotografo qualsiasi, bensì a Aleksandr Ivanovič, e che le altre due foto siano invece il risultato di un occhio meno allenato, meno preciso, meno familiare; ciò che interessa al regista, però, non è tanto il contrasto tra le tre foto, il cui montaggio suscita tenerezza in che le osserva, quanto la cornice di insieme: a tenerle unite, infatti, come una culla che protegge e consola il piccolo Brodskij (e con lui la madre e la zia, nella quotidianità dello sfollamento), è una struggente ninnananna popolare russa (Figura 1).



Figura 1: Brodskij in braccio alla madre Marija Moiseevna, Čerepovec, 1942.

Nella sequenza di finzione seguente, in bianco e nero, si delinea a stento una barca avvolta dalla nebbia e carica di prigionieri, e con a bordo anche il piccolo e la madre, che si stanno muovendo da una riva all'altra – la paura di Osja è evocata da una domanda che non nomina questa emozione, ma la normalizza, al contempo distanziandola: “Mamma, quand'è che affoghiamo?”.⁶ Poi dal buio dell'esterno si passa a una scena ambientata in una baracca, in cui alcuni prigionieri stanno addobbando un albero di Natale. Queste immagini anticipano di poco l'inserimento nell'intreccio della stessa fotografia presente in *Poltora kota* con il piccolo Brodskij sullo slittino (Figura 2): piano piano occupa gradualmente tutto lo schermo fino a trasformarsi in un disegno animato: dietro a Osja spunta un gatto e i due iniziano a volare insieme mentre dal cielo scendono fiocchi di neve – poco prima, la voce narrante aveva ricordato che nel futuro poeta il desiderio di volare era nato da un angioletto con cui i prigionieri avevano addobbato l'abete.

⁶ *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, https://vk.com/video-2584993_456239252?utm_source=yandex&utm_medium=organic&utm_campaign=wizard, min. 10:29. Tra i primi ricordi di Brodskij, Losev ricorda questo che riporto nella mia traduzione: “Capitava che mia madre mi portasse al campo di prigionia 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?’” (Losev 2006: 20).



Figura 2: Brodskij sullo slittino, Čerepovec, 1942.

Inserita in questo modo e in questo preciso momento della narrazione, la ‘fotografia-trasformata’ trasporta lo spettatore in una dimensione onirica, come per sottolineare la propensione immaginativa di Osja sin da piccolissimo – un dono, tra l’altro, in comune con lo stesso Chržanovskij, come testimoniato in tutti i suoi film,⁷ da quelli degli esordi a quelli nati dalla collaborazione con Tonino Guerra fino all’ultimo *Nos, ili zagovor “ne takich”* (*Il Naso, o la cospirazione degli anticonformisti*, 2020), un’opera d’animazione che, oltre a ispirarsi a Gogol’ e Šostakovič, coinvolge nella trama Vsevolod Mejerchol’d, Michail Bulgakov e Iosif Stalin.

Il volo ‘animato’, nella sequenza che stiamo analizzando, dopo una capriola all’indietro del gatto che continua da solo il suo volo, si interrompe con un temporaneo ritorno alla realtà: ad alcuni primi piani dei prigionieri malinconici segue il primissimo piano del piccolo Brodskij ritagliato dalla stessa foto di prima sullo slittino, come se il regista – utilizzandola, modificata, in tre modi diversi e dunque, secondo la definizione di Schaeffer, inserendola in tre diverse “strategie comunicazionali” – volesse infine sottolineare il volto innocente della guerra, che tiene uniti nella realtà prigionieri e bambini.

⁷ Per un approfondimento sui film degli esordi di Chržanovskij e per un inquadramento biografico più generale del regista rimando a Sabbatini (2024); per quanto riguarda i film nati dalla collaborazione con Guerra *Lev s sedoj borodoj* (*Il leone con la barba bianca*, 1994) e *Dolgoe putešestvie* (*Il lungo viaggio*, 1997) si veda invece Nusinova (2024).

La sequenza, però, si sviluppa oltre con alcune inquadrature, tra cui una di Lenin ripreso gradualmente nella sua interezza – si tratta della statua davanti alla Stazione Finlandia, una delle prime dedicate a Lenin, cui Brodskij si riferisce all’inizio di *A Guide to a Renamed City (Guida a una città che ha cambiato nome, 1979)*⁸ – e altre con il gatto a bordo di un prototipo di aereo a pedali che vola sopra la statua e sopra la città. È in questo punto dell’intreccio filmico la voce fuori campo recita la prima delle tre strofe della poesia 25.XII.1993:

Cosa serve per un miracolo? Il pastrano del pastore,
un pizzico di oggi, un granello di ieri,
e a un pugno di domani aggiungi a occhio
un avanzo di spazio e di cielo un pezzetto (Brodskij 2017: 233).

Brodskij l’aveva dedicata a Marija Vorob’eva (1934-2001), sua cara amica durante tutti gli anni della loro vita a New York; la strofa conclusiva parla infatti di chi lascia la propria casa e della stella accesa prima della partenza “su quattro candele” – a evocare le quattro settimane dell’Avvento – che sarà compagna eterna. Non stupisce dunque che la sequenza filmica termini con l’immagine disegnata di una figura sdraiata a letto – forse un pastore evangelico, forse il poeta – tra alcune pecore e illuminato da una stella, come se il regista volesse affidare alle sole immagini il seguito della poesia.

A partire da una “foto-souvenir” combinata con altre immagini di varia natura e insieme alla citazione poetica, Chržanovskij enfatizza così la capacità del bambino e del gatto di volare leggeri sopra la città, oltrepassando diversi ostacoli, anche quelli più resistenti – un dono (o un miracolo), sembra suggerirci, che accompagnerà Brodskij nella vita adulta.

3. Echi fotografici in poesia: *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*

In una delle sequenze successive, il protagonista ancora bambino attraversa il corridoio di un appartamento in condivisione; a fare da contrappunto all’inquadratura sono qui i versi iniziali della poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki (Vivevamo in una città color vodka pietrificata)*,⁹ che risale al 1994, due anni prima della morte del poeta. Proprio come in una serie di fotografie in bianco e nero, Brodskij effettua in questa poesia un montaggio che unisce il *byt* ai ricordi dell’io bambino: la città ha il colore della vodka pietrificata, dunque è lattiginosa, come se ancora non esistesse in modo chiaro e definito;

⁸ Nel saggio, Brodskij confronta questa statua con quella del Cavaliere di bronzo dedicata a Pietro il Grande (che pure compare nella sequenza di Chržanovskij), sottolineando la differente natura dei due uomini che hanno dato il nome alla sua città natale: nel caso di Lenin sull’autoblindo – racconta Brodskij – intorno ci sono la prigione *Kresty* (Croci), l’Accademia di artiglieria e il Kgb; nel caso invece dell’altro monumento, a parte l’Ammiragliato (ossia un’altra istituzione militare), sveltano l’Archivio storico di stato e, soprattutto, di là dal fiume, l’Università (cfr. Brodskij 1987b: 45-46).

⁹ Per la poesia integrale in russo rimando a Brodskij (2017: 265).

la torba impiastriccia l'appartamento "punto dalle zanzare"; il telefono arrugginito cerca a fatica di rianimarsi dopo il silenzio della guerra; i vestiti sono sgraziati e tradiscono la vicinanza dell'Artide. Il verso "Non sapevo che un giorno questo non sarebbe più esistito" chiude la citazione all'interno della sequenza filmica, nel momento in cui lo sguardo del protagonista è catturato dal caos degli spazi condivisi: una donna fa irruzione sbraitando nella cucina e poi si susseguono veloci primi piani di mani che lavano panni, altre che affettano una rapa, che stendono la pasta e altre ancora che spengono una sigaretta nel guscio di un uovo – non è difficile notare qui l'eredità del maestro di Chržanovskij, il regista e teorico dell'arte cinematografica Lev Kulešov, noto per le sue riflessioni sulla sintassi filmica e l'effetto percettivo prodotto sullo spettatore dalla successione e combinazione di determinate inquadrature. Nel caso della sequenza in questione il punto di vista è sempre lo stesso: le mani che si succedono rapide sono il frutto dello sguardo attonito del bambino.

È a questo punto che l'operazione di Chržanovskij diviene particolarmente interessante, perché la realtà caotica e perturbante dell'appartamento viene trasformata in una danza di alcune donne che si muovono in cerchio al suono di pentole e mestoli. Le immagini animate sembrano così tradurre implicitamente, e variandolo, il seguito della poesia:

Le pentole smaltate della cucina
infondevano fiducia nel domani, trasformandosi
ostinatamente nel sogno in copricapi o
nella celebrazione di Ciolkovskij (Brodskij 2017: 265).

A proposito della vita in coabitazione, in *In una stanza e mezzo* Brodskij afferma: "C'è qualcosa di tribale in questa caverna poco illuminata, qualcosa di primordiale – un momento della storia dell'evoluzione, se vogliamo; e pentole e padelle incombono sui fornelli a gas come potenziali tam-tam" (Brodskij 1987c: 195). Chržanovskij, quindi, nel risperimentare le angosce, ma anche le fantasie e le speranze del piccolo Brodskij, fonde prosa e poesia in un unico testo, sottolineando così anche lo stretto legame tra alcuni passi di *In una stanza e mezzo* e le immagini della poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*.

Per approfondire il nesso tra memoria e fotografia direttamente nell'opera di Brodskij è opportuno soffermarsi sul finale di questa poesia, più enigmatico e ambivalente della parte precedente citata nel film. Dopo le immagini delle auto lanciate verso il futuro (grigie e nere, e talvolta marrone chiaro), Brodskij esprime in termini più generali il rammarico di una vita vissuta in nome del grande entusiasmo per la marca Kodak: infatti, come ci suggerisce, esistono le stampe, ma i negativi sono stati gettati via:

È strano e spiacevole
pensare che perfino il ferro ignora il suo destino
e che la vita era vissuta in nome dell'apoteosi
della marca Kodak, che credeva nelle stampe
e getta via i negativi (Brodskij 2017: 265).

Come possiamo leggere questa conclusione che anticipa l'ultimo verso "Gli uccelli paradisiaci cantano, senza bisogno di rami elastici"? Sembrerebbe di poter dire che, dopo aver riattraversato grazie alla propria memoria fotografica le immagini dell'infanzia, il

poeta constatata con amarezza e con un certo straniamento il vanificarsi del sogno di un futuro autentico: i negativi, infatti, non esistono e non possono più essere sviluppati; e con la marca Kodak, che stampa a colori ed è l'emblema di una modernità falsificante, la realtà delle immagini, ossia ciò che la realtà era davvero, si perde.

Nel saggio *In una stanza e mezzo*, a proposito delle facce dei genitori che gli riappaiono come se fossero vivi, Brodskij afferma: "Sempre meglio delle fotografie, con quei sorrisi insopportabili, ma gli intervalli non sono meno lunghi" (Brodskij 1987c: 233). La tensione, quindi, è tutta fra il rifiuto della fotografia (in specie se commerciale, colorata, Kodak, americana) come falsificazione, distanza e irrealtà, e l'incorporazione della fotografia stessa nella memoria: sia come memoria fotografica (in un duplice senso: nella mente le immagini si fissano come fotografie e la fotografia diviene artificio poetico; o addirittura nella memoria rimangono le immagini delle fotografie), sia come memoria biografica. Se de-realizza come procedimento tecnologico, la fotografia è anche esperienza biografica autentica legata al vissuto con il padre, alle foto da lui scattate, alla tecnologia sovietica, e al bianco e nero che precede il colore. Un'ulteriore conferma di come questa passione facesse parte della quotidianità di padre e figlio la troviamo di nuovo in un passo di *In una stanza e mezzo*: "Sulla via di casa mio padre e io usavamo affacciarci nei negozi, comprare generi alimentari o materiale fotografico (pellicole, prodotti chimici, carta per la stampa)" (Brodskij 1987c: 207).

In un'intervista del 1990, il poeta Evgenij Rejn (1997: 17) ricorda così la prima visita di Brodskij nella dacia di Anna Achmatova il 7 agosto 1961: "Bisogna dire che Brodskij padroneggiava (o padroneggia) la macchina fotografica in modo strepitoso. Quel giorno aveva con sé la sua Lejka e fece molte fotografie". Poco più avanti, soffermandosi sul "meraviglioso apparato visivo" del poeta e sulla quantità di elementi "prosaicizzati" che caratterizzano i suoi versi, afferma: "La sua vista è costruita in un modo assolutamente particolare, una cosa potente che crea all'istante figure precise come un apparecchio fotografico ultraperfezionato per riprese di imponenti dimensioni, che si usano sugli aerei. Ecco come funziona la sua vista: talvolta nota i continenti e altre volte perfino un minuscolo gattino in fuga o una botte distrutta a terra" (Rejn 1997: 20-21). È questa un'ulteriore immagine significativa, che immortalata in modo cristallino l'impronta lasciata nell'opera di Brodskij dal suo occhio particolarmente allenato sin dalla tenera età.

4. Gli oggetti parlanti: binocolo, macchina fotografica e strumenti musicali

Nell'alternanza delle sequenze ambientate a Čerepovec nei primi anni '40 e a Leningrado nel dopoguerra, colpisce quella recitata in cui Brodskij e il padre rientrano a casa dopo una lunga passeggiata attraverso la città, durante la quale più volte il piccolo Iosif viene ripreso in primo piano con il suo binocolo – una compagnia costante, dunque, che lo aiuta a fissare per se stesso la realtà osservata. In *Meno di uno*, Brodskij (1987a: 15) scrive che da quelle passeggiate e dalle facciate dei palazzi di Leningrado aveva imparato più cose "sulla storia del nostro mondo che da qualsiasi libro letto in seguito", e proprio queste sono le parole scelte dal regista per commentare le immagini nella parte iniziale della passeggiata, mentre la macchina da presa indugia sui numerosi dettagli delle colonne, dei porticati e dei balconcini dei palazzi.

Occorre sottolineare che nella parte finale della passeggiata compare una “foto-souvenir” di Brodskij con il padre, quasi mimetizzandosi fra le inquadrature di finzione, tanta è la somiglianza tra gli attori e i personaggi reali: il padre indossa il berretto della Marina e appoggia sorridente il braccio sinistro sulla spalla del figlio; quest’ultimo lo guarda fiero, accennando timidamente un sorriso (Figura 3).



Figura 3: Brodskij con il padre Aleksandr Ivanovič, Leningrado, 1955.

Sullo sfondo ci sono persone alle loro spalle che aspettano al porto di Leningrado l’arrivo di una nave, mentre padre e figlio guardano nella direzione opposta, rivolti verso chi li sta fotografando – proprio come nella sequenza delle tre foto di Brodskij con la madre e la zia a Čerepovec, a sincronizzarsi con questa foto non sono né le parole dei dialoghi, né le citazioni dall’opera di Brodskij, bensì la musica, ossia la suite per orchestra jazz n. 1 del compositore leningradese Dmitrij Šostakovič.

Una volta rientrati a casa, il padre mostra a Marija Moiseevna un involto minuscolo di caviale e un pollo appena comprato, tenendo nell’altra mano la macchina fotografica evidentemente usata durante la passeggiata. Quando però il cibo è pronto per essere mangiato, la donna accusa una forte emicrania: si distende a letto, chiude gli occhi e la narrazione si sposta nel passato a Čerepovec. A questo punto, la voce fuori campo di Brodskij adulto spiega le origini del mal di testa di cui soffriva la madre: l’avevano aggredita alcune volte, mentre rientrava a casa, per strapparle la razione di patate ricevuta al lavoro, e una volta l’avevano colpita violentemente al cranio. Nel gesto finale della donna che, dopo l’aggressione, comprime il capo fra le mani e con una smorfia di dolore raccoglie l’unica patata rimasta a terra, per poi riporla con cura nel guanto di lana, leggiamo tutto il suo dolore. Montando questi due momenti, quello nella “stanza e mezzo” e poi quest’ultimo a Čerepovec, il regista crea un sintagma articolato che mostra il riattivarsi del trauma, le cui tracce sono ben impresse nel corpo della madre e di cui il mal di testa è sintomo. È infatti risaputo che “il trauma è pienamente evidente solo in connessione con un altro spazio” (Caruth 1995: 8) e che è propria degli eventi traumatici una slogatura non solo spaziale, ma anche temporale; nel nostro caso si potrebbe ipotizzare che il contatto con la penuria di cibo riattivi la ferita originaria risalente all’aggressione a Čerepovec – un trauma raccontato nel film con la voce in terza persona del figlio. E il fatto che a verbalizzare il ricordo non sia la madre – muta durante tutta la sequenza del

flashback – è indicativo: l'evento traumatico, infatti, per la violenza psichica con cui si manifesta viene rimosso dalla vittima o dissociato e, di conseguenza, non può essere integrato nella memoria o nel linguaggio se non parzialmente, in modo ellittico e non lineare. A parlare per lei e a compensare il deficit della parola, oltre alla voce narrante, sono i movimenti lenti e composti del suo corpo,¹⁰ i suoi gesti, l'espressione quasi luttuosa del suo sguardo contenuto nel primo piano finale.

Un legame simile di causa-effetto tra gli episodi a Čerepovec e altri a Leningrado emerge nella parte seguente, sempre frutto della recitazione: il piccolo Brodskij è a scuola e l'insegnante detta un problema riguardante la velocità di un treno, fornendo alcuni dati utili per la sua risoluzione, ma lui si distrae e la memoria lo riporta nel passato. Le immagini in bianco e nero, prevalentemente di repertorio, servono per narrare uno dei primi ricordi fissati da Brodskij, ossia il gesto atroce di una donna che versa dell'acqua bollente sul capo di un vecchio zoppo, mentre una grande folla di persone si sta muovendo in modo caotico per salire sul treno che le riporta a Leningrado.¹¹ Il rumore del convoglio si mescola agli strilli strazianti del vecchio osservato dal piccolo Iosif imbacuccato; e le immagini offuscate, danneggiate dal tempo e avvolte dal vapore del treno diventano anche il segno dell'impossibilità di fissare con maggiore limpidezza, in chi la osserva, un'immagine tanto violenta.

Terminato il *flashback*, il protagonista silenzioso consegna un foglio bianco e scappa a casa, dove però lo attende un altro episodio traumatico: stanno calando dalla finestra il suo pianoforte. Il primo piano del volto teso della madre alla finestra (Figura 4) – in un'inquadratura che ricorda il finale del film *Dama s sobačkoj* (*La signora con il cagnolino*, 1960) di Iosif Chejfic, con il primo piano di Ija Savvina alla finestra, che interpreta Anna Sergeevna dell'omonimo racconto di Anton Čechov – preannuncia la drammaticità dell'episodio.

¹⁰ Di come il trauma trovi espressione nei corpi più che attraverso la parola ho scritto nel saggio dedicato all'opera di Svetlana Aleksejvič *U vojny ne ženskoe lico* (*La guerra non ha un volto di donna*) e al film *Dyl'da* (*La ragazza d'autunno*) di Kantemir Balagov (cfr. Marcucci 2024a).

¹¹ Sul ripetersi di questo ricordo di Brodskij in tre occasioni diverse si veda Marcucci (2025: 170-173). Qui riporto la traduzione italiana del ricordo in *Meno di uno*: “La stazione ferroviaria era un'immagine del caos primordiale. C'erano persone che, come insetti impazziti, prendevano d'assalto i carri bestiame; 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” (Brodskij 1987a: 28-29).



Figura 4: Alisa Frejndlich (interpreta la madre di Brodskij) alla finestra.
Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu ©, 2009, Škola-studija “ŠAR”

Alla domanda del bambino che, una volta entrato nella “stanza e mezzo”, chiede cosa stia succedendo, la donna allude a un imminente trasferimento di tutta la famiglia. È la voce fuori campo, con un racconto più dettagliato, a colmare in un primo momento le reticenze della madre: la famiglia Brodskij si stava preparando a lasciare Leningrado perché era stato comunicato che tutti gli ebrei sarebbero stati trasferiti in estremo Oriente in seguito al cosiddetto “Affare dei medici” del 1952: un caso montato ad arte per accusare medici ebrei di aver attentato alla vita di alcuni leader sovietici e chiuso definitivamente con la morte di Stalin nel 1953. Ma oltre alla voce fuori campo, nella narrazione filmica parlano di nuovo le immagini: il piccolo Brodskij immobile e silenzioso guarda fuori della finestra e vede salire verso l’alto dapprima il pianoforte e poi un coro di strumenti musicali, tra cui violini, violoncelli, arpe e trombe, che si muovono all’unisono sopra i monumenti principali della città, tra cui il Cavaliere di bronzo, sfiorando le statue con i leoni e altri dettagli messi a fuoco durante le passeggiate con il padre.

In quest’ultima sequenza, Chržanovskij traduce dunque attraverso i silenzi prima, e le moltiplicazioni degli strumenti musicali poi, la profondità della ferita provocata dalle persecuzioni, umiliazioni, emarginazioni subite da Brodskij a causa delle origini ebraiche della sua famiglia, ma sempre sottolineando la potente fantasia del futuro poeta, la sua capacità di trasformare un episodio perturbante e traumatico in un paesaggio onirico – esattamente come durante la guerra, quando, piccolissimo, sognava di volare (un sogno che il regista traduce modificando la “foto-souvenir” scattata dal padre e trasformandola in un disegno animato) e come nel dopoguerra, nella cucina in coabitazione, quando le pentole diventavano strumenti musicali. E quelle immagini riaffiorano in seguito, a distanza di molti anni e poco prima della morte, nella sua poesia *My žili v gorode cveta okamenevšej vodki*: del resto, le impressioni più lontane – come spiega Freud – e l’apparato psichico di un bambino possono essere pensati proprio come “una lastra fotografica che può essere sviluppata e trasformata in immagine in un momento qualsiasi” (Freud 1989: 442-443). In quest’ottica, è come se i negativi non venissero mai buttati, perché simbolicamente è la memoria a riutilizzarli; a maggior ragione, se si considera che il binocolo personale e la macchina fotografica del padre, con cui è stato ampiamente fotografato, so-

no stati oggetti inseparabili di Osja fino all'età adulta, quando cioè da soggetto fotografato diventa soggetto fotografante.

Nel rileggere e riraccontare la vita e l'opera del poeta, Chržanovskij non può dunque basarsi solo sulla recitazione degli attori: occorrono anche le "foto-souvenir" dell'infanzia che, inserite nell'intreccio, nella loro relazione con altre immagini, non con le parole, ma con la musica che le accompagna, testimoniano come, in quei singoli momenti con la madre e la zia, e da solo sullo slittino, e con il padre al porto, siano contenuti i semi di una fase più ampia e complessa della vita di Brodskij e della sua creazione artistica.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Bedina, Natal'ja (2009), *Poetika fil'ma Andreja Chržanovskogo "Pol'tory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu"* // *Culture and Civilization*, 9, pp. 66-78.
- Brodskij, Iosif (1987a), *Meno di uno* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 13-43.
- Brodskij, Iosif (1987b), *Guida a una città che ha cambiato nome* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 45-92.
- Brodskij, Iosif (1987c), *In una stanza e mezzo* // Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, pp. 187-243.
- Brodskij, Iosif (2017), *Iosif Brodskij. Stichotvorenija i poemy v dvuch tt.*, t. 2, Sankt-Peterburg, Lenizdat.
- Caruth, Cathy (1995), *Introduction* // Caruth, Cathy (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 151-157.
- Ceserani, Remo (2011), *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund (1989), *L'uomo Mosè e la religione monoteista* // Musatti, Cesare L. (a cura di), *Opere*, XI, Torino, Bollati Boringhieri.
- Losev, Lev (2006), *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*, Moskva, Molodaja gvardija.
- Marcucci, Giulia (2024a), *Zapomnit' i rasskazyvat'. Travmatičeskij opyt v dokumental'noj proze "U vojny ne ženskoe lico" S. Aleksievič i v chudožestvennom fil'me "Dyl'da" K. Balagova* // Larocca, Giuseppina, Maurizio, Massimo, Olivieri, Claudia, Piccolo, Laura, Sulpasso, Bianca (a cura di), *Peresečenija II*, Torino, Università di Torino, pp. 101-112.
- Marcucci, Giulia (2024b), *Rileggere Iosif Brodskij attraverso "Un gatto e mezzo" di Andrej Chržanovskij* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 231-246.
- Marcucci, Giulia (2025), *L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma* // *L'Ospite ingrato*, 17, pp. 159-174.
- Nusinova, Natalia (2024), *Tonino Guerra e Andrej Chržanovskij: un cinema d'amicizia (Sul problema dell'intertestualità e del dialogo tra culture nel cinema)* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 221-230.
- Rejn, Evgenij (1997), *Prozaizirovannyj tip darovanija. Interv'ju s Evgeniem Rejnom. 24 aprilja 1990, Moskva* // Poluchina, Valentina (a cura di), *Brodskij glazami sovremennikov*, Sankt-Peterburg, Zvezda, pp. 12-29.
- Sabbatini, Marco (2024), *Testo surrealista e animazione in Gennadij Špalikov e Andrej Chržanovskij* // *Analisi linguistica e letteraria*, 3, pp. 203-220.

Schaeffer, Jean-Marie (2006), *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb.
Sontag, Susan (1978), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.

GIULIA MARCUCCI • Associate Professor of Russian Language and Translation at the University for Foreigners of Siena; Director of the Translation Studies Center (CeST): Coordinator of the PhD program in Translation Studies. Her research primarily focuses on literary translation, inter-semiotic translation between Russian cinema and literature, contemporary Russian literature. She has translated Russian novels and short stories; her latest book is titled *Čechov in Italia. La Duchessa d'Andria e altre traduzioni* (Quodlibet, 2023).

E-MAIL • marcucci@unistrasi.it

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2026
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>