

Saggi
26

Autentico interprete di un grande cinema della compassione etica, struggente poeta dell'immagine, maestro riconosciuto a livello internazionale, a suo modo anche teorico del cinema spirituale, il regista russo Andrej Tarkovskij affida alla riflessione culturale del nuovo secolo la modernità problematica di una galleria di temi, simboli e personaggi indimenticabili, scomodi, indomabili testimoni d'accusa all'odierna Crisi dell'Individuo e della Società (occidentale). La sua è un'intensa, lacerante filmografia – dall'*Infanzia di Ivan* a *Nostalghia*, da *Andrej Rublëv* a *Stalker*, da *Solaris* a *Sacrificio* – ineguagliabile per l'onirismo del tempo narrativo e della memoria, per il coraggio fideistico delle profezie visionarie; in definitiva, per il rigoroso, dolente, solitario protagonismo esistenziale di un originale artista contemporaneo.

Fabrizio Borin insegna discipline cinematografiche all'Università Ca' Foscari di Venezia. Condirettore della collana *Quaderni della Videoteca Pasinetti*, membro del Comitato scientifico del Fondo Nino Rota e dell'Istituto Veneziano per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, redattore della rivista "Venezia Arti", si è occupato e ha scritto, tra l'altro, di cinema polacco, spagnolo, sovietico, italiano, americano e sui linguaggi del fantastico e del comico, in specie per le maschere e gli autori del jewish humour.

ISBN 88-7801-351-X



9 788878 013513

€ 18,00

Grafica: Oasi Biskra - Associati

In copertina: Ironic, Marco Fioramanti 1996 (Tecnica mista su cartastoffa e linoleum, cm 30x13, part.)

26

Fabrizio Borin

L'ARTE ALLO SPECCHIO

Fabrizio Borin

L'ARTE ALLO SPECCHIO

Il cinema di Andrej Tarkovskij



JOUVENCE

7

SAGGI

26



Andrej Tarkovskij

L'ARTE ALLO SPECCHIO

Il cinema di Andrej Tarkovskij

di
FABRIZIO BORIN



JOUVENCE

7

a mia moglie

Direzione artistica: *Marco Fioramanti*
Redazione: *Domenica Passoforte*
Ufficio Stampa: *Luca Cardin*
Grafica: *Oasi Biskra Associati*

ISBN 88-7801-351-X
©2004 JOUVENCE Editoriale s r.l.
00195 Roma - Via Monte Zebio, 24
tel. 06.3211500 - fax 06.3202897
www.jouvence.it - email: jouvence@jouvence.it

Premessa

Andrej Tarkovskij è morto a cinquantquattro anni, nel 1986. Decisamente troppo presto per un autore ancora in credito di non estemporanei riconoscimenti o attenti studi documentati, ma certamente anche troppo presto per poterne assumere poetica e film con quel doveroso ed obiettivo distacco critico, con la non ancora sufficiente decantazione d'atmosfera circa gli effetti della riflessione analitica che il livello del suo cinema pretende.

L'esigenza della presente intenzionalità di approfondimento rispetto all'opera tarkovskiana prende le mosse dalla consapevolezza di una precisa duplice problematica. Dalla coscienza, appunto, della necessità di superare le difficoltà della non agevole distanza dell'analisi dal sentimento di istintiva affezione e di adesione alla sfera artistica del regista (rischi e potenziali scommesse, queste, spesso sintomatiche e non necessariamente contraddittorie nel lavoro sulla giovane arte cinematografica). Ma anche dal profondo convincimento che l'ambito estetico ed espressivo di Tarkovskij, ancorché contestualizzato all'interno di una tradizionale linea di sviluppo artistico nell'evoluzione della storia cinematografica del secondo dopoguerra, presenti delle indubbie caratteristiche di unicità, di concorde generalità di valutazione e di perentorietà creative tali da giustificare un fondato approccio ricognitivo.

La presenza del regista sovietico nel panorama del cinema contemporaneo segna una posizione culturale originale in cui non è disgiungibile – se non per occorrenza metodologica – il piano personale da quello artistico, il livello di acquisizione dell'esperienza alla riflessione e alla vita dal livello di una analoga conquista esperienziale del *tempo per il cinema* e con l'impostazione concettuale che *dentro* lo stesso cinema egli manifesta.

UN POETA DEL TEMPO
UN GRANDE AUTORE DI CINEMA*

Se il cinema d'autore è quello in cui la figura del regista si qualifica, in gradi diversi, per avere una visione del mondo o, per dirla con Godard, per essere colui che parla in prima persona, e se questo vale per i nomi di maggiore spicco al punto da essere assunto, a partire dagli anni Sessanta e Settanta persino in una sorta di genere nella determinazione d'un sistema narrativo in cui l'identità dell'*autore* enuncia la quintessenza della soggettività resa racconto, stile, poetica, regia, tanto più questa cifra autoriale – lo verifico riprendendo, quindici anni dopo, questo libro su Andrej Tarkovskij – è un parametro che vale per tale vero artista, una individualità creativa completa. Completa e sola.

Della stessa generazione anagrafica e cinematografica dei giovani amanti della Cinémathèque, nato nel 1932 e prematuramente scomparso nel 1986, profondamente russo per cultura e sensibilità, Tarkovskij si trova a realizzare il suo cinema non nella Parigi di Truffaut, Resnais o Straub, ma nell'Unione Sovietica degli anni compresi, indicativamente, tra le presidenze Kruscëv e Gorbaciov e questi estremi, a prima vista portatori di aperture culturali, sono comunque dei dislivelli di humus rispetto al clima che c'era di qua del muro di Berlino, che gli segneranno in maniera determinante la carriera non meno della parabola biografica.

* Il sistema di traslitterazione di nomi e parole russe riportate nel presente lavoro è quello internazionale.

Strettamente connesse in Tarkovskij, come raramente si verifica nel pur egotistico universo del Regista-autore, vita artistica e vita-vita sono nel suo caso addirittura sovrapponibili, al punto che non è possibile disgiungerle l'una dall'altra, anche se non nel senso dell'*auteur* d'ispirazione *nouvelle vague* sulla fine dei Cinquanta e come sarà un po' dappertutto per i decenni a venire. Quel *tipo* cinematografico si era formato rapidamente e con progressivi cambiamenti: da spettatore entusiasta, non di rado di cineletture onnivore, proveniente dalla critica, a intellettuale progressista o pre-«rivoluzionario» con la voglia di intervenire *nel* cinema, a cinefilo militante. Un *cinéphile* talmente affascinato dalla magia politico-narrativa della settima arte, da vivere intensamente il cinema prediletto, da lanciare il nuovo e vedere e far vedere, nei debuttanti cineclub, *quello* che a loro piaceva di più e nutrirsi di esso, respirarlo insieme alla vita con il medesimo slancio, come se la vita fosse un film ed i film – con il loro contorno spettacolare, quotidiano e critico, mitico, colto o dai non meno intriganti codici popolari – fossero l'essenza dell'esistenza. Per quei giovani aspiranti registi per i quali, è noto, scrivere di cinema era già *fare* cinema, poter diventare un cineasta-autore significava ardere e sentire interiormente quella che Truffaut chiamava l'urgenza necessaria di vedere e *far vedere* un certo cinema, oppure fare *quei* film e non altri, diventare e comportarsi come un *uomo di cinema*.

Tutto questo Tarkovskij l'ha vissuto in maniera anomala. Certo, il vento del nuovo cinema, le idee di rinnovamento soffiavano ben oltre le cortine di ferro e, come si sa, dalla Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria (senza dimenticare Giappone e Brasile) giungevano influenze di grandi fermenti di rottura unite a speranze di rinnovamento. E tuttavia, quell'immagine di *homme de cinéma* – radice prima della possibilità di elaborare una *Weltanschauung* – il regista russo se l'è dovuta scoprire ed inventare da solo, nascendo

auteur, ma in una strada sempre in salita. (Figlio del noto, e scomodo, poeta Arsenij Tarkovskij, frequenta la scuola di cinema a Mosca, si diploma con Michail Romm realizzando *Il rullo compressore e il violino*, per poi girare film in patria tranne gli ultimi due, *Nostalghia*, espressione del suo ambivalente abbandono del proprio Paese per vivere in Italia nei primi anni Ottanta, ed il testamento spirituale, lo «svedese» *Sacrificio*).

In ogni caso, la definizione di *uomo di cinema* gli si attaglia appieno, nel senso che Tarkovskij fa pensare al binomio cinema-uomo in maniera intellettualmente alta, estremamente sofferta, totalizzante, esclusiva, ad un'idea ortodossa, sacrale, originale e radicale della settima arte. Tarkovskij rappresenta un modello, la fulgida icona di un virtuoso *umanesimo cinematografico*. E la sua straordinaria presenza nel panorama del cinema mondiale lo sta a testimoniare.

Sensibilità iperattiva combinata in un animo pervaso di mistica spiritualità, personalità forte e gentilissima, carattere tormentato e tendenzialmente pessimista, impostazione estetica tra l'onirico ed il rigoroso, tra il predicatorio e l'apocalittico, tra l'esaltazione per l'ineliminabile dolore necessario alla ricerca della verità e incubiche rappresentazioni di grande poesia mista a squarci di profezia; intransigente con se stesso e con gli altri – «Il cinema per me non è una professione ma una morale: che rispetto per rispettarci» – Tarkovskij ha, *malgré soi*, portato stoicamente avanti e sulle spalle il peso di più d'una contraddizione. Sempre ricco di idee per realizzare opere, elaborare progetti, scrivere soggetti e sceneggiature originali o adattamenti da romanzi, classici della letteratura o vite di santi e filosofi – a causa dello stretto controllo al quale era sottoposto dalle autorità sovietiche e dalle mille e mille e ancora mille difficoltà che ne accompagneranno ogni laboriosissima gestazione, come peraltro è ben documentato nei suoi malinconici, sorprendenti ed illuminanti *Diari* pubbli-

cati nel 2002 – gli tocca l'amaro destino di esser messo (ed essersi messo) nella condizione di dirigere pochi straordinari film: sette lungometraggi, più alcune altre preziosissime *performances* di corredo e tra queste, cortometraggi, il «documentario» *Tempo di viaggio* alla ricerca dei luoghi fisici e mentali di *Nostalghia*, poi regie teatrali e d'opera (*Boris Godunov*, Covent Garden 1984, direttore Claudio Abbado), sceneggiature «alimentari», sottoscritte ma alcune poco o niente affatto scritte (come *Pervy učitel/Il primo maestro*, 1965; *Taskkent - gorod kblebnij*, 1968; *Odin shans iz tisjachi*, 1969; *Konets atamana*, 1971; *Liuti* 1973; *Terpkij vinogràd/Uva aspra*, 1973; *Beregis' Zmej!/Attento, un serpente!*, 1979).

Cosa che, se da una parte, in qualche modo, lo affianca romanticamente agli autori «invisibili» alla Kubrick, senza nessuno dei vantaggi dell'americano, dall'altra si rivela essere una condizione, anche economica, estremamente difficile da sostenere che lo costringe, ad ogni pellicola, a riemergere dall'apnea nella quale il suo tipo di cinema intellettuale lo costringe a sopravvivere. Parafrasando *Stalker*, il suo terzultimo film, se per Tarkovskij il (suo) cinema sta nella Zona, il torpido squallore del mondo extrazona non è che una sorta di limbo preparatorio, la mediocre e stentatissima conduzione dell'esistenza.

Come molti autori autentici, e non a caso tra i prediletti ci sono alcuni ex *nouvelle vague* e poi Fellini, Antonioni, Visconti, Buñuel, Kurosawa, Bresson – con il quale ha peraltro diviso a Cannes '83 il gran premio del cinema di creazione (*L'argent e Nostalghia*) – Tarkovskij, considerato fin dal suo esordio e ancor più con *Andrej Rublëv* un grande autore cinematografico e nel contempo un grande autore *ai margini*, tra un film e l'altro, nei lunghi e sfiibranti periodi in cui non è sul set, ovvero quando si deve «limitare» a vivere, patisce enormemente. E la forzata e subita *inerzia*, la *smania* di veder concretizzate le visionarie storie con cui ha lungamente convissuto, la *complessità* dei

temi affrontati, la *rabbia* di dover convivere con il sospetto, la calunnia, la burocrazia ed i suoi tranelli, una buona dose di paranoia d'artista, o stroncano impietosamente, oppure forgiavano le volontà destinate, le forti anime accese «ad egregie cose».

Un altro efficace paradosso: si potrebbe mai pensare ad Andrej Tarkovskij come all'Artista totalmente libero di pensare e mettere in forma i suoi film con una certa frequenza? Impossibile! La pesante cortina dell'apparato di controllo sovietico, nello scontro con quelle frustrazioni che si nutrivano di grandi sentimenti poetici e passioni didattiche divoranti l'inconscio, ha contribuito a creare le condizioni perché potesse originarsi una effettiva *estetica della crisi*, cosicché quelle forze antitetiche si sono scontrate, e lo hanno fatto sullo schermo, dentro ai mirabili *tableaux vivants* delle inquadrature più cupe oppure nell'afflizione di certi suoi interminabili piani-sequenza, indici di divoranti tumulti artistici misti a sospensioni forzose dell'animo. E in maniera assai più accentuata in senso oppressivo e pessimistico di quanto verosimilmente delle precondizioni politico-«ambientali» diverse avrebbero prodotto.

Nell'edizione dell'89 della presente monografia, questo e tutto quanto riguarda la sua azione di *scultura del tempo nel tempo del film* è esposto e, per quanto fu possibile, anche sugli esiti dei motivi originari, delle fonti culturali, filosofiche, poetiche ed etiche che hanno mosso l'azione del regista russo.

Successivamente a tale data è continuato il lavoro della vedova Larisa attraverso l'attività dell'Andrej Tarkovskij Foundation – ora presieduta dal figlio Andrej, anch'egli regista di cinema, l'Istituzione ha sedi a Mosca, Parigi, Firenze. Grazie all'opera di documentazione, catalogazione, archivio, consultazione e diffusione dei materiali e d'immagine, l'*aura* di affezione da parte di un pubblico di appassionati ricercatori, di conoscitori scrupolosissimi e di una forte,

compatta e foltissima schiera di giovani ai quali, smentendo il luogo comune che vorrebbe il cinema di Andrej Tarkovskij un cinema *difficile* perché *lento e troppo cerebrale*: lo *spleen* poetico-fantascientifico dei palingenetic microcosmi tarkovskiani piace immensamente perché tocca corde interiori sensibilissime, è una aura risalente almeno alla epoca di *Solaris* che col tempo, invece di affievolirsi, ha visto e vede un'adesione mitica e granitica, non priva di un gusto quasi *culturale*, per la figura e per gli *opera omnia* dell'autore di *Stalker*.

Studi critici, monografie, saggi, articoli dedicati a singoli film, contributi di varie angolazioni disciplinari, riletture sul regista, sono naturalmente continuati – si possono verificare nell'aggiornata bibliografia essenziale posta in appendice – come pure le realizzazioni di film documentari su di lui non hanno subito flessioni (tra questi, a completare i programmi televisivi dell'82 e '83 (*Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij e Il cinema è un mosaico fatto di tempo e Andrej Tarkovskij in «Nostalghia»*, curati da Donatella Baglivo) e dell'86, *Una giornata di Andrej Tarkovskij* di Chris Marker, si segnala *Directed by Andrej Tarkovskij*, un commovente e istruttivo *backstage* realizzato sul tribolato, esaltante set di *Sacrificio*. Nel 1998, dodici anni dopo la scomparsa di Andrej, Larisa Tarkovskaja morirà e però nel 2002 viene dato alle stampe il *Diario* artistico-personale del regista mentre altre iniziative sono previste a breve.

Pubblicato dalle Edizioni della Meridiana di Firenze, *Martirologio 1970-1986* dà conto di quanto, riferibile agli anni indicati, pone in una luce più ampia e chiara la figura del regista, del quale si autorivelano anche prese di posizione, sfumature del carattere, giudizi e commenti su persone, colleghi, tecnici, professionisti e artisti vari, film, istituzioni, collaboratori, funzionari, parenti ecc. sui quali in genere l'attenzione degli analisti non può appuntarsi per mancanza di informazioni. Ora, questa sorta di cronaca molto dettagliata, permette per un verso

di veder confermate intuizioni – ad esempio quelle a proposito degli sfondi «politici» delle pellicole di quello che io chiamo il «terzo Tarkovskij», ovvero l'autore della trilogia che va da *Stalker* a *Sacrificio* (non dimenticando i sessantatré minuti d'«appunti» italiani di *Tempo di viaggio*) – e peraltro verso di aggiungere essenziali tessere al mosaico della definizione cinematografica di alcune componenti biografiche, financo intime, presenti nei suoi film, riuscendo peraltro – il regista allora, i curatori oggi – nel non facile compito di ridurre il pericolo di esternazioni eccessivamente libere, oppure brandelli di sfoghi umanissimi, sotto forma di vuoti pettegolezzi o invidie private e pubbliche miserie, estranee alla personalità dell'autore dello *Specchio*.

Dalla consultazione del fluviale libro che srotola, insieme ai fatti anche minuti della quotidianità, sia aperture su riflessioni da meditare con grande attenzione, sia le disavventure del regista «martire» a causa dei patimenti provati per proteggere e custodire gelosamente il suo adamantino ideale di fede cinematografica, quello che più rimane è l'estenuante stillicidio – come gli immancabili goccioli di cui sono piene le sue storie per lo schermo – d'alternanza di miracolose aperture e di deludenti, tragici impedimenti. Così, non si può fare a meno, una volta ancora, di pensare all'ennesimo paradosso tarkovskiano: il regista che ha fatto del Tempo e della sua febbrile accumulazione significante una vera e propria religione, è stato costretto per la sua intera e purtroppo non lunga esistenza, a *perdere tempo*, a *consumarlo*, quel tempo, *fuori* dal cinema, a buttarne via una quantità incredibile, insieme a energie fisiche e psichiche, per difendere con le unghie e con i denti le sue idee e non farsi impantanare troppo dal sistema del suo paese (apparato che – è bene ricordarlo per bilanciamento obiettivo – gli ha comunque consentito di fare i film che voleva nei modi e con le persone che preferiva).

Detto altrimenti, quello che Tarkovskij ha avuto dall'arte, il successo nel cinema – lo si ribadisce: di enorme considerazione critica, di incondizionata stima ma non certo un successo in termini economici – il riconoscimento delle accademie e della critica internazionale, i premi ottenuti in festival di prestigio, l'amore del pubblico, la certezza che il suo nome ed i suoi film – attenzione: *tutti* i film e non come di solito succede per il ricordo di un autore affidato a uno o due soli titoli emblematici (come si potrebbero infatti «sacrificare» *Stalker* o *Nostalghia* sull'altare di *Andrej Rublëv*?) – è riscontrabile nelle pellicole, entrate dalla porta principale nella storia del cinema dove vi resteranno con grande dignità culturale e prestigio civile.

Tutte queste benemerenzze artistiche sono qualcosa che l'uomo si è strenuamente conquistato. Conquistato, e poi difeso con la stessa indomita forza interiore, con la tenacia etica dei personaggi a cui ha dato visibilità. Si tratta, e non potrebbe essere diversamente in un autore per il quale il cinema è arte e «chi fa arte è sempre un poeta», di dilaceranti raffigurazioni soggettive, frammenti di visionarietà lucidissime, strappi realistici nel tessuto del perbenismo, chiazze di reconditi mondi in decomposizione che crescono e s'allargano a macchia d'olio; previsioni autobiografiche sul futuro, immerse nella nebbia del passato, da parte di uomini portatori di istanze fondamentali, suoi alter ego in crisi, caratteri a tutto tondo emblematici dell'orizzonte espressivo del regista.

Infatti, nei tre periodi in cui è possibile scandirlo – gli esordi tecnico-sperimentali ed epici del *Rullo compressore e il violino*, *L'infanzia di Ivan* e *Andrej Rublëv* (1960-1966); la fase di mezzo o della memoria (1972-1974) formata da *Solaris* e dallo *Specchio*; la conclusiva e struggente *trilogia della catastrofe* di *Stalker*, *Nostalghia*, *Sacrificio* dal 1979 al 1986 – di volta in volta i tipi tarkovskiani si manifestano in emersione apolide assoluta, come perturbanti isole terrestri nell'oceano pensante del pianeta

Solaris. Rivediamoli nell'ordine, sia pure in maniera estremamente schematica.

Saša, il bambino violinista del saggio studentesco di regia, vive l'amicizia con l'operaio Sergej con la stessa intensità con cui il suo regista vive il debutto: attratto dalla possibilità di raccontare con quello stupendo e ambiguo mezzo che è il cinema (se il rullo è l'Orso sovietico, il violino sta per l'Arte?), viene sanamente adescato da riflessi, specchi, deformazioni visive, dall'immaginazione, dalla pioggia, dalle mele, dall'armonia, vale a dire tutto quanto, in senso simbolico di sintesi, può riferirsi alla sfera del violino; e quanto presente a proposito del rullo, riassumibile nell'amicizia aperta, nel rumore, tarkovskianamente estatico, del lavoro, nel trovare in un adulto la comprensione ed il rispetto dileggiati dai coetanei di gioco.

Ivan, un altro ragazzo, il primo degli orfani tarkovskiani, è un «mostro» figlio degli orrori della Storia, della violenza prodotta dalla guerra alla quale soccomberà, non prima d'aver trovato, negli straordinari intensissimi sogni, la purezza del suo mondo d'affetti. Gli stessi sogni «decadenti» che gli causarono le prime, e poi ricorrenti, accuse di «estetismo», l'identico amaro marchio in precedenza riservato ai versi del padre Arsenij.

Nei turbamenti del monaco medievale Rublëv, il pittore di icone combattuto tra arte e potere, verità e umanità dell'individuo, tra espiatione e spirito missionario per la diffusione della bellezza artistica, non è proprio possibile non vedervi – già – la proiezione di Tarkovskij stesso nella contrastata esaltazione dell'audacia dell'artista; e questo si evidenzia nell'ultimo episodio, detto «della Campana», dove il giovane (e orfano) Boriška ha il coraggio di ostentare una *sapienza creativa* pur non conoscendo affatto il segreto della fusione delle campane. Sarà premiato con il buon esito e questo porterà alla commozione Rublëv al punto da ritrovare la fede nell'umanità e fargli sciogliere il voto del silenzio che aveva pronunciato quale espiatione

per la cattiveria degli uomini. Ma, più ancora di questo episodio, in *Rublëv* la poetica del regista russo balza potentemente all'attenzione con il bellissimo prologo, altro esempio della *debolissima forza* di uomini anonimi, i dostoevskiani uomini inutili secondo Tarkovskij. La debolezza è forza e dunque pure al temerario contadino Efim, il *mužik* che sfida il suo zar e scatena l'invidia della sua gente volando *prima* che l'uomo inventasse le macchine per volare, la contraddizione riserverà l'apoteosi del rischio, la gioia impagabile di osservare il mondo e la natura dall'alto in una condizione che nessuno aveva mai provato in precedenza. Però questa esclusiva ha un prezzo, un tributo molto alto: osare l'inosabile lo porterà a sfraccelarsi con la sua primitiva mongolfiera e a trovare la morte, anche se si tratta, al fin dei conti, non di uno scacco, ma «soltanto» di una morte fisica, indispensabile per dar vita all'opera d'arte.

Ecco che allora le qualità di anticipatore di Tarkovskij cui si faceva riferimento, trovano ulteriore conferma perché fin dalla metà dei Sessanta, il regista esprime, con la propria sensibilità, il *sacrificio in forma di etica*, e questa è una delle cellule sulle quali si individua il suo DNA creativo, indispensabile fondamento del suo intero cinema. Un sacrificio tuttavia ancora pervaso di una tendenziale apertura di credito ottimistico nei confronti dell'uomo e della società nel suo complesso. Il Tarkovskij del primo periodo, insomma, pensa che l'esempio civile testimoniale abbia la capacità di illuminare menti e cuori aridi e avidi, pur nella consapevolezza dell'enorme difficoltà di questa impresa culturale che egli, come uomo e artista, sente intensamente – appunto al pari di Efim, Rublëv e Boriška – ed alla quale sa di non potersi sottrarre, in un clima che si va profilando in oscillazione tra il salvifico (laico) e l'apodittico (autorevole).

Non dissimili si manifestano le vicende mentali dello psicologo Kris Kelvin di *Solaris* e delle irruzioni nella me-

moria rappresentate dai diversi personaggi attivi nello *Specchio*. La paura dell'inconoscibile e le intermittenze del ricordo – non certo insistenti sul dominio del fantascientifico spaziale o dell'«involontario» ma piuttosto su quello interiore e per progressive accensioni intenzionali – sono altri aspetti d'intervento del cinema tarkovskiano, dei *giri di vite dentro l'anima* indispensabili all'autore per mettere meglio a fuoco il destino suo; ovvero, come detto, un destino straziato identico a quello dei suoi personaggi, segnato specialmente dalla figura tragica dello *stalker* – colui che s'ostina a voler guidare l'arte e la scienza a prendere coscienza della propria identità e della *krisis* nella quale sono irrimediabilmente sprofondate –, da quella del poeta romantico Gorčakov di *Nostalghia* e, infine, dall'apocalittica terminale ombra di carne costituita da Alexander in *Sacrificio*. Terminale, in riferimento alla dolorosa, fatale malattia del regista al tempo del film, ma pure in ragione del fatto che, appunto, il personaggio-sintesi dei precedenti tarkovskiani, dopo aver accusato e criticato, pianto e sognato, immaginato di donare, senza contropartita alcuna, poesia e verità, gioia e verità contro crudeltà e brama materialistica, tentato di tutto per far sentire la propria voce al di sopra degli egoismi e delle ipocrisie ormai dilaganti dappertutto, sente che l'unica arma di cui può ancora disporre è se stesso e che la sola direzione di puntamento rimastagli non può che essere la sua persona. Esattamente come *Andrej Rublëv*, e principalmente il suo prologo, hanno insegnato e non smettono di insegnare ancora oggi.

E però non c'è ombra di annullamento suicida, in Tarkovskij. Mai! C'è sempre il procedimento di ribaltamento dei ruoli, delle convenzioni, delle categorie troppo disinvoltamente considerate; un ribaltamento che si trasferisce ai personaggi protagonisti e non di rado anche nei minori, nella possente carica contenutistica e formale del suo cinema. Dove si assiste a un indomito spirito di elevazione, ad un assiduo insistere e tornare su alcune figure

analogiche al motivo del volo, per l'appunto dell'innalzamento, del sollevarsi, dell'abbandono della pesantezza della materialità per librarsi nella libertà e nella bellezza. Di qui, da un lato ci sono le insistite e metaforiche *immagini volanti* – dai voli radenti nei sogni di Ivan alle mongolfiere, dal vento che scuote, ai *plongée*, ai corpi che levitano nelle navicelle spaziali o nell'aria della *nostalghia*, ecc. – mentre dall'altro lato si rileva il fatto che, così come il cinema possiede e restituisce la matrice del tempo, la radice del movimento nell'arte, a maggior ragione può far propria l'azione del volare. E questo miracolo artistico per Tarkovskij è il massimo: secondo il suo personale credo lirico l'uomo, volare, *potrebbe sempre*, se solo lo volesse, se soltanto non avesse paura di saperlo fare! Basterebbe crederci, gli sarebbe sufficiente provare, con convinzione e animo puro, con fede (artistica), ma... precisamente, la *paura* della sincerità interiore è come un blocco di granito sulle coscienze, un peso enorme, sovrumano e paralizzante.

Però dopo *Stalker* e *Nostalghia* nemmeno questo penultimo giro di vite poetico contro la massificata anestesia dall'altruismo – a costo della *mia* infelicità, urla Tarkovskij, regalo a *voi* (pubblico) la «Stanza dei desideri» e anche vi faccio provare il massimo della gratificazione malinconica, morire finzionalmente per un gesto inutile promesso alla follia di una vittima dell'istituzione-manicomio –; nemmeno la meraviglia del volo può continuare a travestirsi da chimera dell'ideale, riuscire a spostare quel macigno d'indifferenza, disincrostare *quei* cuori e *quelle* menti insensibili (ormai in tutte le sfere dell'umana organizzazione per istituzioni, comprese la Scienza e l'Arte).

A questo punto, per andare avanti, al «negativo» Tarkovskij non resta che risalire all'origine, tornare idealmente all'infanzia, al tempo passato, che in lui è sempre un tempo galleggiante e ombroso o, come direbbe Emily Dickinson, un tempo sospeso tra *estasi* e *disperazione*, in definitiva un illusorio autoannullamento terapeutico, un

antisuicidio votato alla donazione di se stesso, come quelli di Efim e Rublëv, vale a dire al Sacrificio Individuale, l'unico gesto – violentemente disinteressato – di responsabilità diretta, soggettiva, non equivocabile. E non più procrastinabile, come attesta il film delle ultime volontà, *Sacrificio*.

Il mondo artistico di Andrej Tarkovskij ha il potere di far riflettere, di porre domande estreme e, negli anni di rampante e «rambante» cinema americano o dissipatore cinema comico italiano di modestissima derivazione televisiva, il grande merito di aver intuito e percorso, nei Settanta e Ottanta, scenari che allora sembravano, sì belli e intensi, incisivi e poetici, ma... tutto sommato troppo apocalittici e fantascientifici, insomma *esagerati*, persino *fanatici*. Scenari e temi che invece adesso si stanno dimostrando fin troppo reali e concreti (penso, ad esempio, alla ricerca della Verità, ai fondamenti della Cultura e della Civiltà – l'Occidente nei confronti di se stesso e verso un Oriente latamente inteso – all'imbarbarimento accerchiante nei rapporti interpersonali o nei gruppi, alla descrizione del *durante* e del *dopo* la mai sopita Minaccia Nucleare, alla Crisi interiore dell'individuo, al rapporto Scienza-Cultura, alla Poesia quando si scontra con la Ragione).

E allora, se è possibile riconoscergli senza difficoltà il carattere di *profeta* – certo e primariamente nel senso *poetico* puškiniano – si dovrà comprendere che, a suo modo, Tarkovskij è stato anche uno storico e, più ancora, un *teorico del cinema*. Non solo perché ha prefigurato e realizzato un cinema di altissima bellezza formale e umana intensità estatica che, prima delle sue dinamiche spaziotemporali, non esisteva. Ma poiché si pone come un elemento che realmente fa la differenza nella riflessione circa le possibili linee evolutive del linguaggio cinematografico.

Difatti, se si assume il cinema di Andrej Tarkovskij come parametro di lettura interpretativa in comparazione con le teorie ed i film di Sergej Ejzenštejn, si può verificare

la puntuale esemplificazione d'una tendenza in atto, forse anche di una metafora del cinema attuale. L'essenza del quale sembra andare sempre più macroscopicamente a consolidarsi attorno a due assi portanti, due tendenze stilistico-narrative: l'estrema frantumazione, ma vorrei dire *esplosione*, dell'inquadratura fusa con le accelerazioni della velocità dell'immagine e, all'opposto, una sorta di *lenta implosione*, l'exasperazione della lunghezza di quella stessa unità significativa data dal quadro cinematografico. Se con André Bazin riprendiamo la divisione tra cinema (registi) dell'immagine e cinema (registi) della realtà, ci si accorge che, per molto tempo, si sono bipartiti film e cineasti secondo questi due grandi modelli, tutto sommato non lasciando insoddisfatti né i fanatici dei generi né gli amanti degli autori, senza che però si operasse alcuna distinzione all'interno del tipo di cinema considerato. Che dunque poteva essere lento o veloce, a ritmo blando oppure accelerato, di tipo misto con blocchi lenti alternati o mischiati ad altrettante sezioni rapide, senza che questo andasse a modificare il canone dell'*immagine* o quello della *realtà*. Il cinema di Tarkovskij – naturalmente non il solo, però il suo è paradigmatico – chiede un rimodellamento di quella bipartizione, andando alla radicalità dei concetti di tempo filmico e di montaggio, sui quali il maestro Ejzenštejn ha teorizzato, in pagine e pagine fondative del linguaggio del cinema e della sua *costruzione*.

Precisamente su questa idea di architettura del film si pongono le fortissime divergenze teoriche tra i due artisti russi, operanti peraltro in periodi storici e contesti culturali diversi tra di loro. Certamente l'autore di *Ivan il Terribile*, espressosi tra gli anni Venti ed i Quaranta si propone con una qualità, quantità ed articolazione di riflessioni sul montaggio, la regia, la messinscena, il colore ecc. da lasciare sbilanciati e minoritari i non molti contributi teorici tarkovskiani, incompleti e disorganici non per carenza di rigore o lucidità espositiva, bensì per il sopraggiungere

della malattia mortale. (Tuttavia è lecito ipotizzare che se il destino non l'avesse portato via troppo presto – come ha peraltro fatto con Ejzenštejn, scomparso a cinquant'anni nel 1948 – le successive elaborazioni teoriche dell'«allievo» sarebbero state di grande interesse e novità).

In ogni caso, stando a quanto è possibile riprendere sulla base degli scritti e dei film girati, al cinema di montaggio d'impronta ejzenštejniana Tarkovskij risponde negandolo con decisione, non trovandolo congeniale alla sua sensibilità e opponendogli, altrettanto tenacemente, un cinema del tempo lungo, un cinema che fa del fluire del tempo e del piano-sequenza una condizione assolutamente indispensabile al mezzo cinematografico e alle istanze dell'espressione visiva e narrativa. E perciò il significato, la *figura cinematografica*, il ritmo e l'anima del film scaturiscono precisamente da quella che l'autore definisce la «pressione del tempo dentro l'inquadratura», una concentrazione di forze che sarebbe errato rompere, interrompere, manipolare e poi ricomporre conferendo alle immagini un senso *altro*, certamente diverso da quello ininterrotto di una ripresa in continuità, di un piano-sequenza, di una serie di piani-sequenza, di film che sembrano essere un unico *plan-séquence* della sua stessa vita, con poche varianti. Qui, in questa Casa del Senso, Tarkovskij si sente a dimora come in un santuario, può *scolpire il tempo* a suo piacimento – con le parole del padre si potrebbe dire: «a sua misura» – sempre con estrema preparazione e sofferenza, riportando ferite intellettuali e riuscendo però ad ottenere risultati strepitosi.

Dunque, una forma di cinema, quella del *chrónos* ininterrotto di Tarkovskij, fondante un modo esclusivo di intendere il Tempo: sia il tempo della realtà, sia il tempo del cinema, dei suoi labirinti dell'immagine – ecco che torna, modificata, l'opzione baziniana - una *filosofia poetica dell'immagine*, speculare ai mondi ricostruiti dall'artista, ora concepita, studiata, resa concreta, originalmente com-

binata con intuizioni del tutto inedite in riferimento alle possibilità delle vincolanti coordinate spaziali ed alle sue riduzioni in porzioni plasmate all'interno del quadro cinematografico e, specialmente, in quel suo spazio invisibile ed esigente costituito dal fuori campo. Chi non tenesse in conto l'enorme risalto che quest'ultimo ha per Tarkovskij, rischierebbe di trascurare uno dei dati che invece qualificano la sua arte: senza la dialettica del fuori campo questa risulterebbe assiologicamente priva di impalcatura, di sentimento, e tecnicamente mutila. Infatti, quello spazio apparentemente assente, esterno all'inquadratura, quando evocato e voluto dal regista in condivisione con lo spettatore, diventa vigorosamente presente, incalzante e «visibile». Il fuori campo è il solo che, congiuntamente al complesso congegno del piano-sequenza e della rete dei movimenti di macchina – si pensi ad esempio a quelli analogici alla simbologia del volo – può spiegare l'exasperato Culto del Tempo di Tarkovskij – o, per dirla con Deleuze, il credo dell'Immagine-tempo *più* la ritualità dell'Immagine-movimento – origine del realismo onirico tarkovskiano nella sua sovrana integrità.

In questo senso allora, la modernità e la virtuosa classicità del cinema essenziale di Tarkovskij, un *gruppo scultoreo* a disposizione della grande famiglia della gente di cinema, si manifesta come memoria e coscienza critica di una contemporaneità che supera anche il pur elevato ambito cinematografico per sopravanzarsi ad un livello di schema più generale. Di un presente che assai spesso dimentica il passato con troppa superficialità, che procede in maniera ondivaga tra neopauperismo imitativo di effimere mode e ostentazioni di neoricchezze ipocritamente standardizzate, sovente senza riconoscersi nelle impronte lasciate soltanto ieri. E di un presente privo d'una vera consapevolezza del vuoto individuale e sociale nel quale sembra avvolgersi sempre di più.

Ma sono anche spie d'attualità e segnali di perfezione

ai quali tutti, intellettuali appassionati e osservatori casuali, studiosi e studenti, critici e teorici del cinema, spettatori di più d'una generazione, possono guardare con desiderio e fiducia. Con il desiderio di scoprire, insieme ed oltre gli strazianti orizzonti delle sua visionarietà, nuovi contenuti nelle sue esemplari rappresentazioni. E con la fiducia che le angosce, le grandi eterne e spaventose domande dell'uomo, con Tarkovskij – e con chi ne segue le tracce: a parte la semina internazionale di influssi diffusi, certamente Aleksandr Sokurov, forse il giovane Andrej Zvyagintsev – troveranno un intransigente archetipo della compassione morale con il quale confrontarsi e attraverso il quale immaginare di sperdersi a lungo, con i film, dentro il coraggio e la gioia di se stessi. Per poi – lentamente – giudicarsi, come uno *stalker allo specchio*, nei comuni tormenti dell'esistenza.

LA FORMA DELLA POESIA

Gli elementi che caratterizzano l'uomo e l'artista sono molti e complessi e se la loro compressione in schematizzazioni non potrebbe risultare in alcun modo di utilità, è tuttavia possibile individuare due temi forti – valide guide fondative ed espositive – che costituiscono adeguate chiavi interpretative essenziali alla comprensione: la *processualità positiva dell'esperienza* e la *dinamica del tempo non frantumato*.

Se il primo dato può avere riferimenti più diretti ed articolati al complesso delle tematiche e delle ispirazioni di poetica, e le raffigurazioni del tempo trovare ambiti di riconoscibilità e giustificazione stilistica nell'apparato formale, sarà dunque inizialmente secondo questa possibile linea che si svilupperanno le relative considerazioni. Ciò soprattutto perché, come si vedrà, la forma in Tarkovskij, non esprimendosi affatto come dispositivo accessorio, impedisce all'identità della "storia" una qualsivoglia pressione verso una illusoria autonomia del *plot* dalle modalità con cui questo deve esprimersi. Si tratta allora di considerare da un lato i temi delle varie manifestazioni che conducono all'esperienza, per lo più comuni a tutti i film – anche se in maniera un po' diversa per *Lo specchio* e *Sacrificio* – e dall'altro, in via preliminare, le rappresentazioni delle forme del tempo cinematografico tarkovskiano. Temi e forme come presupposti interagenti e aggreganti ciascuno più condizioni talvolta eterogenee, come perni ai quali arrivano a raggiera le connotazioni più compatte dell'attività artistica del regista sovietico.

Nella dinamica della elaborazione dei nuclei di base sui quali si innesteranno riflessioni e pratiche realizzative future, i riferimenti di più ampio rilievo si possono situare tra la fine de *L'infanzia di Ivan* e prima di *Andrej Rublëv*. Si tratta di riferimenti meditati, asseverativi e progettuali, preparatori più allo sviluppo coerente di argomenti e motivi contenutistici successivi – come emerge dall'analisi del secondo film e soprattutto dalla prima essenziale intervista rilasciata ad una rivista straniera¹ – che non a semplici abbozzi di impostazione stilistica che si esprime già con una tendenziale compatta maturità espositiva. Le brevi indicazioni relative al *tempo perpetuato* – idea elaborata in quegli anni anche se riferita successivamente – e quelle più consistenti sul montaggio, sono una precisa condizione, non ancora adeguata ad una analoga piena conoscenza tecnica, della cornice indispensabile all'itinerario del monaco pittore Rublëv, una pre-figurazione dei risultati confluìti, dieci anni dopo, nella specificazione della *figura cinematografica*.

L'intuizione del tempo perpetuato è nella sottolineatura della contrapposizione tra *l'indispensabile* e *l'inutile* e in una concezione che, come rileva lo stesso Tarkovskij, potesse indicargli sia specifici limiti alla fantasia – una sorta di programmazione inconsapevole ed indiretta di decisive contaminazioni tra realtà ed immaginario – da consentire l'eliminazione del superfluo, dell'estraneo, del non necessario. Che risolvesse il problema di ciò che è indispensabile al film e di ciò che è controindicato². La ricerca tarkovskiana di una essenzialità cinematografica, non diversa da una analoga alta aspirazione biografica ed etica – “il peccato è tutto ciò che non è necessario” farà amaramente riportare da sé ad un saggio e all'Alexander di *Sacrificio* – emerge nettamente nelle prime considerazioni a proposito del *tempo* (e dunque del suo impiego nel montaggio) e della *figura* come elementi fondamentali e fondativi perché ad esso speculari. Associando l'idea del film all'immagine

del fiume, così come si noterà a proposito dei suoi temi più specifici, Tarkovskij può rilevare che per la concezione e la pratica del montaggio, non vi può essere altro approccio che quello completamente spontaneo, proprio delle manifestazioni della natura, della vita colta nel suo insieme non artificiale ma pienamente realistico. La caratteristica di 'impressione di realtà' del cinema in quanto procedimento, anche tecnico, di creazione-riproduzione del reale, assume una posizione di completamento nell'identico che esso esprime con lo stesso dato reale: “considero il cinema l'arte più realista nel senso che i suoi principi poggiano sull'identità con la realtà, sulla fissazione della realtà in ogni inquadratura presa separatamente”³. Affinché si possa determinare una immagine realistica occorre dunque che quest'immagine sia prossima alla verità della vita, sia sovrapponibile alla vita stessa rappresentata dal (col) cinema, l'unica arte che può godere di un “tempo catturato come una unità di misura estetica che si può ripetere indefinitamente”⁴.

Se l'immagine cinematografica può avvicinarsi all'espressione della vita, il tempo (i tempi diversi, le porzioni di tempo) che la sottende e le dà energia può divenire un tempo “autentico, cioè non fabbricato, non ricreato”⁵, purché però il punto di partenza e di leva temporale sia non l'immagine – e neanche, come dire, l'immagine dell'immagine esteriore – ma l'originalità, l'autenticità della vita.

Quest'ultima dovrà pure essere la condizione di accettabilità in rapporto alla capacità di verosimiglianza del terzo elemento di 'finzione vera' – dopo il cinema ed il tempo – la definizione della condensazione degli elementi non superflui del film; la *figura*, ovvero quell'ambito 'figurativo' di inquadramento creativo autolimitante e, contemporaneamente, di prerequisito dell'espressione libera e immaginativa dell'autore.

Un saggio, *Sulla figura cinematografica*, vero sistema di coordinate di orientamento artistico, una serie di rifles-

sioni generali e particolari, un reticolo di richiami e di spiegazioni esemplificate che risalgono alla fine del decennio scorso⁶, convergenti verso una ultimativa 'inspiegabilità' della figura stessa e verso i due obiettivi del montaggio e del tempo sviluppati in *Sculpting in Time*, il conclusivo lavoro dove Tarkovskij raccoglie i frutti delle riflessioni, collazionate in anni diversi, sul proprio cinema e più in generale sulle implicazioni che questa espressione artistica apre nei confronti delle altre e della cultura attraverso molteplici e contraddittorie manifestazioni.

Secondo Tarkovskij la proprietà fondamentale della figura cinematografica risiede nella sua insondabilità – “non è né una costruzione né un simbolo, ma qualcosa di non decomponibile, unicellulare, amorfa” – nella definitiva non formulabilità del suo apparire come un'unità organica. Tuttavia prima di giungere a queste affermazioni ed alla conclusione secondo cui “la figura cinematografica è la figura della vita stessa” e che quindi sia la vita sia la figura vanno colte nel loro fluire non interrotto, non separato, non mediato da compromessi né intellettuali né logici – il dettaglio avulso dal contesto – né di abitudine della visione (il 'nuovo' o il 'diverso' come enigmatico, quando non è negativo); prima dunque di arrivare a queste posizioni il regista richiama alcune considerazioni, già presenti in altro modo in Ejzenštejn, sulla figura in rapporto agli *haiku* giapponesi.

Questi versi poetici, estremamente laconici, sono come le figure che Tarkovskij pensa non possano non comporre le immagini dei suoi film (ciò vale soprattutto per *Lo specchio*): “non significano nient'altro che se stessi e contemporaneamente *significano* perché al termine del lungo percorso che conduce alla comprensione del loro senso, ci si rende conto dell'impossibilità di percepirne il significato finale”⁷.

Analogamente, l'esempio del *Ritratto di Ginevra Benci* attribuito a Leonardo da Vinci⁸ serve essenzialmente al regista per rilevare i termini del problema rappresentato

dalla individuazione delle condizioni che favoriscono e rendono vitale una figura cinematografica, vale a dire la particolare caratteristica insita nella differenza esistente tra *percezione* (i dettagli isolati smembrati e parziali del volto di Ginevra) ed *osservazione* (l'intero dipinto e l'ambigua dualità che lo rende originale e tipico). Solo la seconda – l'osservazione – interessa la figura giacché la semplice percezione della realtà, e dunque anche la relativa fissazione cinematografica di avvenimenti reali, la mera “istantanea che fissi esattamente un soggetto determinato è ben lontana dall'essere una figura”. Infatti, rileva Tarkovskij a conclusione delle prime considerazioni “la figura nel cinema si costruisce sull'arte di far passare come osservazione la percezione personale dell'oggetto evidenziando così il portato ispirativo e di atteggiamento 'naturalistico' della cultura giapponese⁹ e insieme gli influssi indiretti e sofferti dell'arte occidentale; per la letteratura Tolstoj e soprattutto Dostoevskij per cui, ricorda il regista “la vita è più fantastica di qualsiasi cosa inventata”; per la musica e la pittura Bach e Leonardo. A proposito di questi ultimi, l'acquisizione tarkovskiana del 'distacco' e dello 'straniamento' (brechtiano) cui si fa riferimento in relazione alla 'azione del vedere' metasoggettivo iniziata dal monaco-pittore in *Andrej Rublëv* nel corso del suo viaggio mentale ed esperienziale e continuata nei personaggi successivi, trova pieno riscontro nell'attribuzione bachiana e tolstoiana (ma anche leonardesca) di una proprietà di osservazione che si esprime attraverso la capacità incredibile dell'artista di esaminare l'oggetto dal di fuori, dall'esterno, con uno sguardo quasi 'extraterrestre'”, certamente non mutuato da inassimilabili alibi stilistici o condizionamenti mercantili di sorta. Per questo aspetto le particolarità dell'*unico* e del *tipico* richiamate da Tarkovskij per la figura cinematografica sono esattamente le due categorie che il suo cinema teso alla verità mostra, anzi *esprime* nella proiezione all'Assoluto attraverso un occhio 'inesperto' e non omoge-

neo all'esistente manifesto (*Andrej Rublëv, Sacrificio*), né somigliante o passivamente contaminato dall'allucinazione per la realtà dell'impossibile (*Solaris, Stalker*), del sogno (*L'infanzia di Ivan, Lo specchio*) e per certi ridottissimi aspetti anche *Il rullo compressore e il violino*, della lacerazione da 'nostalgia' (*Nostalghia*).

Relativamente all'importanza dell'osservazione nell'evoluzione e nelle fonti ispirative, non si può non notare che i rimandi all'arte figurativa sembrano, per la loro frequenza, tendenziali criptomnesie, circoscritte tuttavia entro ben precise scelte di campo. Paradossali, se rapportate al moderno linguaggio cinematografico, eppure sembra che la sola concezione dell'arte che interessa Tarkovskij si fermi al Rinascimento. Una parte predominante hanno le 'citazioni' da Bruegel e questo artista pare attirarlo per il senso dell'inevitabile e per una certa rappresentazione degli stati d'animo oltre che, come egli stesso conferma, per una analogia espressiva con lo spirito del popolo russo. Anche se a prima vista può sembrare che Bruegel offra una rappresentazione stilisticamente verista del reale, la sua pittura è inconfondibile perché la rappresentazione – solo apparentemente di matrice popolare ed immediata, in realtà colta, pessimistica, estremamente elaborata e rivolta ad un gusto più sensibile – è filtrata dalla interpretazione personale. Bruegel si propone, al pari di Tarkovskij, come uomo profondamente pervaso da un sentimento tragico, proprio per il carattere della sua pittura, tanto individualista da diventare struggente. Nelle sue opere, anche di soggetto religioso, rappresenta una quotidianità che vede i molteplici personaggi rappresentati, partecipi contemporaneamente sia della scena che dell'insieme dell'esperienza quotidiana che si caratterizza, come nei *Cacciatori nella neve*, in uno sconfinato senso di solitudine umana, fedelmente trasposta nell'episodio della *Passione secondo Andrej (Andrej Rublëv)*, nelle sequenze del compleanno nella biblioteca della stazione orbitante di

Solaris (dove compaiono anche *Il paesaggio con la caduta di Icaro* – richiamo al volo di Efim in *Andrej Rublëv* – *La torre di Babele, La mietitura, Il trionfo della morte*). Il pittore cerca di rendere l'uomo nella vita universale e sociale facendone emergere la fragilità di fronte alle leggi ineluttabili della natura, intesa come realtà elementare e misteriosa. In un certo senso è come per il monaco pittore Rublëv, completamente immerso nell'umanità esclusa del suo popolo e, nello stesso tempo, partecipe di una acquisizione dell'incomprensibile miracolo della creazione artistica frutto del singolo.

Un artista individualista dunque, Bruegel come individualista è l'arte rinascimentale citata più volte attraverso i dipinti di Leonardo da Vinci. Il regista sembra intendere questo pittore come massimo simbolo dell'arte rinascimentale alla quale guarda peraltro in maniera non univoca. Da una parte ne accetta la grandezza non potendo razionalmente disconoscere il genio (Leonardo attraverso il libro che Ignat ne *Lo specchio* sfoglia e sul quale, in particolare, spicca il ritratto di attribuzione leonardesca di *Ginevra Brenci*), dall'altra – quando *L'adorazione dei Re Magi* di *Sacrificio*, già introdotta sui titoli di testa provoca nel postino Otto "terrore" e avvertimenti "sinistri" – ne prende le distanze critiche: in maniera mistico-religiosa per quanto riguarda la centralità laica dell'arte quattro-cinquecentesca e nella contestazione della concezione scientifica dell'arte leonardesca tesa ad indagare, a dominare la natura senza effetti contemplativi. Ma se la scienza è imitabile, non così è il genio del pittore per il quale l'opera d'arte è una "confessione soggettiva".

Lo sguardo scientifico, il laicismo rinascimentale, la mancanza di ascetismo, i temi leonardeschi, mal si accordano con lo spirito tarkovskiano e non a caso, sempre in *Sacrificio*, Tarkovskij, per bocca di Otto, esprime la propria predilezione per Piero della Francesca – già introdotto in *Nostalghia* – dalla cui solenne frontalità ancora traspare l'af-

flato religioso, pur nella scioltezza dei modi espressivi.

Peraltro nel '400 il peso religioso condizionò la vita spirituale e quindi l'autonomia dell'artista, e Piero della Francesca si inserisce quasi al centro di quel processo evolutivo che caratterizza l'arte europea occidentale tra il '300 e la fine del '500 che vede l'uomo affrancarsi dal terrore del giudizio universale, prendere coscienza di sé e orgogliosamente andare verso il razionalismo. L'irrazionalista' Tarkovskij, non potendo avere affinità con questo grande fenomeno, manifesta tuttavia una qualche predilezione per quelle opere trecentesche che conservano ancora un legame, sia pur tenue, con l'arte bizantina, e forse anche per Giotto in virtù del 'gesto' dei suoi personaggi, un gesto non ieratico come non sarebbe dispiaciuto all'autore di *Sacrificio*. Dal trecento italiano bisognerà giungere a quello russo di Rublëv perché egli possa ritrovare nell'icona la forma ideale che gli permetta di esprimere e di conciliare il proprio pensiero etico-religioso e artistico.

“Contro la convinzione contemporanea che tutto è politico o economico – riducendo le nostre società a luoghi chiusi e senza speranza – Tarkovskij, in pieno totalitarismo, riafferma la realtà plenaria dello spirito come dimensione specifica dell'uomo”¹⁰. E a suo giudizio, solo il pittore di icone sa trovare nel mondo il riflesso dell'eterna luce divina. Ma l'accesso alla conoscenza è permesso solo ai puri di cuore, a coloro che sanno provare compassione, che sanno pentirsi e sacrificarsi come il 'debole' monaco Rublëv, ma anche come i monaci laici Alexander e Gorčakov che cancellano se stessi per l'anima universale. Appare chiara quindi la distanza (incolabile?) che separa Tarkovskij dal Rinascimento i cui artisti, ponendo orgogliosamente la esperienza razionale al servizio del genio creatore, non conservano quella 'purezza' e quell'umiltà che li possa avvicinare a Dio dando quella speciale Luce alle loro opere di carattere anche religioso¹¹.

Tant'è vero che nella pittura di icone¹² la luce divina diventa luminosità, una luce che cerca le figure e la cui tecnica e mezzi “sono tali che ciò che rappresentano non si può concepire se non come prodotto della luce, e la radice della realtà spirituale rappresentata non può che apparire come l'immagine portatrice della luce sovraterrena, lo sguardo luminoso, l'idea”¹³.

Per Tarkovskij e per Pavel Florenskij la luce della pittura occidentale è tendenzialmente *fine* a se stessa e l'incontro con l'oggetto puramente accidentale, mentre accade il contrario per l'icona. Il regista si ispira alla tecnica iconica che non dipinge ombre – queste non apparterebbero agli esseri gloriosi e lo sfondo in oro, cioè di pura luce, trattando temi elevati, il colore (o l'ombra) renderebbe questi e l'icona stessa, terrena – e quando elimina il colore dalle sue immagini, agisce per poterne conservare il carattere altamente spirituale, non oscurandone le atmosfere, conservando intatta la realtà della loro verità non mondana (il buio è, per converso, non assenza, ma fase di transitorietà verso l'ingenuità dello sguardo).

Similmente si esprime Tarkovskij sulla prospettiva che non viene sfruttata nell'arte iconica. Anche qui, come per le teorie della luce, in polemica con l'arte rinascimentale. E in effetti dovendo l'icona esprimere spiritualità o la visione celeste, la prospettiva non risultava elemento indispensabile di rappresentazione. L'arte europea orientale quindi, per Tarkovskij, contiene in sé un doppio messaggio: la nostalgia di una esperienza spirituale – lo stesso soggetto-oggetto dei 'viaggi' dei suoi film – trasfigurata *autenticamente* perché autenticamente percepita dall'artista e il primato storico religioso che fa della Grande Madre Russia l'ultimo baluardo in difesa di quel sentimento della tradizione cristiana che l'Umanesimo e il Rinascimento occidentali avevano intaccato. La Russia è anche, come la natura-madre e la terra rigeneratrice dei film, la Terra, la radice di una fede che sarebbe riduttivo chiamare

misticismo (l'esperienza tarkovskiana è anche umana e politica), dove fra razionalismo e irrazionalismo si fonde quel tipico elemento del popolo russo – e Tarkovskij sicuramente “rappresenta la cultura e l'arte russe classiche nell'epoca sovietica”¹⁴ – in conflitto fra Spiritualità e Ragione, Assoluto e Progresso, Eternità e Storia.

Le ‘citazioni’ artistiche sono una parte importante, ma non determinante per un poeta dell'immagine che crede fortemente nel potere del movimento cinematografico e nella fascinazione visiva. Se l'integrità e la semplicità della figura nel cinema passano attraverso “l'espressione più integrale del tipico”, la dolorosa ricerca della “profondità della riproduzione della vita” e del “limite estremo dell'estenuazione” creativa, la somma delle figure del film rimanda sia alle analoghe problematiche di inscindibilità e articolazione nel montaggio dell'intera pellicola, sia alla dominante principale della figura stessa, il *ritmo*. Questo, esprimendo “il movimento del tempo all'interno dell'inquadratura” ne impone – in seconda istanza – le forme di coesistenza rispetto al montaggio, ma si costituisce prioritariamente come dato indispensabile del film. Diversamente, ritiene Tarkovskij, dagli attori, dalla musica, dalla scenografia e financo dal montaggio, considerati “elementi di accompagnamento che in teoria possono essere presenti o meno”¹⁵. E tuttavia se è lecita l'immaginazione del ‘vero cinema’ quale semplice sensazione del fluire del tempo nel piano di ripresa, Tarkovskij non si sottrae al confronto con il tema del montaggio, con le concezioni della tradizione pudovkiniana e segnatamente di quelle eizensteiniane.

Decisamente non assertore del ‘cinema di montaggio’ e ponendo come premessa l'idea che l'operazione tecnico-teorica del montare “unisce delle inquadrature riempite dal tempo ma non dai concetti”, il regista può riferirsi all'immagine della figura cinematografica come esclusivamente a ciò che “si crea nel corso delle riprese ed esi-

ste solo all'interno del piano” e in definitiva al montaggio, al ‘collage’, come al momento che serve a determinare l'assetto strutturale del film ma non a conferirgli il ritmo interiore, ininterrotto o complessivo¹⁶. Tutto si gioca sulla base di un personale modo di sentire, di cogliere e di *vedere* la figura, di un principio ordinatore del ‘materiale girato’ (delle inquadrature, scene, sequenze) non riconducibile che alla sensibilità e alla personalità artistica individuale (“si può insegnare tutto, tranne che a riflettere”), di una pre-disposizione soggettiva all'unità temporale delle scene riprese. È, insomma, nel significato del tempo vero in ogni figura – ma solo se rapportata e legata al tempo nell'intero ritmo del film – che si può adeguatamente fare riferimento alle determinazioni del ritmo stesso.

A fronte dell'inutilità rilevata da Tarkovskij circa la misura delle parti di film da assemblare in relazione al ritmo – “non è la lunghezza dei pezzi montati a determinarlo, ma il grado di tensione del tempo che segue il suo corso all'interno di quei brani” – c'è però la reiterata valutazione in positivo (attraverso sfumature, aggiunte, chiarimenti e serrate coerenti prosecuzioni di una lucida linea di discorso) della presenza costante della dimensione ‘fluviale’ del tempo nel suo cinema.

Anche l'insistenza sulla caratteristica di dinamica del movimento del tempo e di pressione sulla scrittura visiva quale base delle basi su cui poter impostare ogni ulteriore passaggio di carattere tematico – le omologhe insistenze su volti, paesaggi e ‘tempi’ della natura e degli oggetti – piuttosto che risultare vuotamente ripetitiva, spiega sia la dose di enorme concentrazione delle cause delle tensioni racchiuse nelle immagini del cinema tarkovskiano, sia la costruzione prolungata dello spazio dentro le inquadrature e nelle dilatazioni dei fuoricampo reciproci, di *un* tempo che è *quello* e non un altro qualsiasi, ‘soltanto’ perché riesce a manifestarsi come figura di un tempo estraneo alla limitazione della finzione, come *l'unico* possibile tempo

della aspirazione alla bellezza ma soprattutto alla verità. Jean-Luc Godard ebbe a dire che alcune immagini di Rossellini non erano vere in quanto belle ma belle perché vere; questo stesso giudizio si attaglia a Tarkovskij e in special modo se si tiene presente, con le sue stesse parole, che la percezione del tempo è una "particolare sensazione [che] si produce quando, attraverso gli avvenimenti, si avverte *un significato particolare che equivale alla presenza della verità nel piano*. Quando si sente con assoluta chiarezza che ciò che si vede nell'inquadratura è il visivo unito a qualcosa che si estende *al di fuori di esso*, che permette di lasciarlo per uscire nella vita".

Esiste dunque una doppia realtà cinetica che comprende e genera il tempo cinematografico tarkovskiano: quella dell'inquadratura figurata (pre-figurata, anche) e fissata dalla durata e quella originata dalla saturazione temporale del visivo che, per non isterilirsi nel pericolo di un'anonima riproduzione saggistica, deve assorbire la nuova forza espressiva oltre i bordi del tempo delimitati dall'inquadratura per confluire, riportandola al cinema, nella realtà temporale dell'esistenza.

Questa particolarità di doppio senso del tempo dall'inquadratura alla vita e viceversa è una delle ragioni della vasta rete di interpretazioni, di pensieri e di autonome indicazioni che i film di Tarkovskij possono liberare rispetto alla funzione attiva – audacemente, si potrebbe dire 'ricrea(t)tiva' – dello spettatore in opposizione ai film di montaggio che invece, secondo il regista, per loro natura impediscono forme di collegamenti estemporanei e non predeterminati, forme evolutive e varianti di altri 'montaggi' mentali individuali in cui il film è una delle componenti primarie ma non esclusiva molla propulsiva¹⁷.

Se il montaggio assembleativo è strumento indispensabile alla composizione e all'espressione di ogni arte, la contrapposizione ritmo/montaggio (cinema del tempo-vita e cinema di montaggio) fa rilevare come il tentativo di

Tarkovskij di operare una distanziamento dall'Ejzenštejn teorico del montaggio creativo, ruoti sostanzialmente sulla idea della predeterminazione dei significati già nell'atmosfera auratica ideativa del lavoro sul set (e certo anche prima) e sulla non accettazione del principio drammatico eizensteiniano dello scontro tra inquadrature indipendenti o opposte. "Solo le lunghezze temporali possono essere sottoposte al montaggio, soltanto l'intensità della loro esistenza può essere fissata dalla cinepresa e in nessun modo possono esserlo i simboli speculativi, la realtà della pittura speculativa, le composizioni disorganiche distribuite con maggiore o minore affettazione in una sequenza. E tantomeno potranno mai diventarlo due concetti monosemici che, una volta assemblati, devono – o si pretende che debbano – far nascere non si sa quale famoso 'terzo senso'". Secondo Tarkovskij la posizione di Ejzenštejn "facendo dipendere il ritmo direttamente dalla lunghezza dell'inquadratura, cioè dei 'collages'" presta il fianco¹⁸ alla non completezza della concezione e della sensazione uniforme del tempo (del ritmo) che scorre, dal momento che "mostrava l'inconsistenza delle sue premesse teoriche nel caso in cui la sua intuizione l'avesse ingannato o non avesse egli saturato i materiali del film da montare, con la tensione temporale richiesta da un 'collage' preciso".

La questione nel complesso è a ben vedere riassumibile nell'idea che l'autore di *Andrej Rublëv* esprime quando – rilevando l'impossibilità dell'invenzione del ritmo di un film alla moviola e sostenendo che questo ritmo "non si può costruire con mezzi speculativi" – così manifesta i termini della contraddizione (che emerge, ad esempio, nell'episodio della battaglia del lago di Čudskoje in *Aleksandr Nevskij*) "tra il contenuto interno delle inquadrature – che non avendo registrato alcun processo temporale erano perciò divenute completamente artificiali – e i 'collages' puramente meccanici ed indifferenti alle inquadrature stesse".

Così come Tarkovskij pensa che per vedere più da vicino non occorra necessariamente fare ricorso alla tecnica analogica dei primi piani, o che "la sensazione del ritmo in un'inquadratura si avvicina[i] a quella della parola giusta in letteratura: un termine impreciso in letteratura ed un ritmo impreciso nel cinema distruggono allo stesso modo l'autenticità dell'opera", similmente ritiene non adeguata l'analogia visiva operata da Ejzenštejn tra l'esigenza di trasmettere il dinamismo (della battaglia) e la brevità della durata delle inquadrature.

Esiste per Tarkovskij una giustezza immanente del ritmo e del tempo nel film, meno scientifica che interiore, meno cinematografica che naturalmente filmica e quasi poeticamente predestinata. Più consona ad senso soggettivo del tempo ricercato, anche fuori dalle correnti visibili e sotterranee di sviluppo della figura inquadrata che non alle sensazioni simultanee delle qualità di un vero e di un reale non vitali – come rilevato in precedenza – ad una creatività artistica personale, individuale, esclusiva ("il mio tempo, il mio pubblico" sono affermazioni valide). La scrittura visiva, già segno inequivocabilmente indicatore della matrice autoriale, in lui si dilata e si trasforma – grazie all'ininterrotta alterazione della oscillazione tra il non-tempo del cinema e la sua negazione nel momento diffuso della vita sullo schermo – in una organica e compatta massa di linee di forza imprigionate nelle dinamiche del ritmo visivo: "scultura, con il tempo come materiale", ecco cosa sono il montaggio e la figura cinematografica.

L'imposizione che il cinema reclama quando prende e rende una osservazione diretta della vita, assume nelle riflessioni conclusive di Tarkovskij sulla "scultura con il tempo" la caratteristica di elemento fondamentale per il lavoro del regista, così intendendo completata l'evoluzione espositiva iniziale. L'indicazione del superfluo e del necessario si addensa infatti presso il secondo nella capacità dell'autore di 'scolpire' fuori un "blocco di tempo" costituito

da un enorme, solido ammasso di fatti della vita"¹⁹ tutto ciò che non serve alla costruzione del film come ri-creazione, nel ritmo, della vita stessa. Allora la concezione del tempo lungo tarkovskiano, le sensazioni di esasperata durata di situazioni ed atmosfere – si pensi all'interminabile assillante piano-sequenza del prefinale di *Nostalghia* o a quelli degli inizi di *Stalker* o più ancora di *Sacrificio* – non sono soluzioni tecniche aggiunte, *dopo*, all'idea di rappresentare una visione di finzione, ma ne costituiscono l'essenza stessa della rappresentazione. Sono l'espressione di un tempo la cui (eventuale) frantumazione, mettendo in crisi le sezioni integre precedenti o successive, farebbe crollare l'intera osservazione-generazione creativa del personaggio, ovvero del soggetto autore. E sono anche la completa esteriorizzazione della sua costruzione all'interno di tutti i diversi tempi non simbolici del film.

Se dunque in Tarkovskij il tempo della realtà è tutto perché, pervadendo ogni progettualità nella creazione è la principale chiave di interpretazione del suo cinema ed esprime una analogia straordinaria, anche se certamente differenziata, con il tempo del cinema dei pionieri²⁰, l'idea di questo tempo permanente che intaglia e modella fa in ogni caso riferimento alle tre modalità della sua manifestazione: continuità, successione, contemporaneità. È la compresenza 'irrazionale' delle tre apparenze nelle realizzazioni di Tarkovskij, o meglio la non contraddittorietà dell'annullamento di queste differenze che esige una attenzione diversa, una lettura inconsueta delle immagini²¹; un modello alterato rispetto alla abitudine della progressione narrativa univoca (dal *prima* al *poi*), alla decifrazione di una scrittura visiva in cui passato e presente sono assai simili perché non si caratterizzano come oppositivi o lontani e dove la tecnica del flashback è procedimento non di rievocazione della memoria dal tempo trascorso nel tempo attuale o presagibile del film, ma sollecitazione della inamovibilità cronologica, indifferenziazione delle gradua-

lità nei raccordi o nelle ellissi, irrilevanza della quantità caduca dei piani-sequenza. Non nel senso che tutte queste particolarità ampiamente presenti nel suo cinema siano prive di un intervento mediato dalla consapevolezza di una dimensione temporale oggettiva, ma in quanto effetto di una originale qualità dell'osservazione delle cose e non solo del loro movimento, dello sguardo piuttosto che del suo oggetto, dell'indagine prima dei suoi esiti.

Il procedimento di spostamento orientativo temporale è evidentemente anche di tipo spaziale e l'ampia casistica rilevata nelle analisi dei film ne è una possibile indicazione. Tuttavia, malgrado esista la stessa modalità interagente per i luoghi, così come avviene per il tempo c'è in particolare un elemento che opera da agente di montaggio, da linea di continuità della scambiabilità indifferenziata tra le rappresentazioni del tempo e quelle più specificatamente spaziali.

Si tratta delle molteplici manifestazioni della *Natura* che lavorano come in uno specchio: attraverso l'assunzione delle forme diversificate dei propri elementi – terra, acqua, aria, fuoco – a volte contribuiscono alla definizione della struttura motivazionale ed esplicativa dei nodi tematici; altre volte invece, benché apparentemente emergenti dall'ampio serbatoio di storie, memorie, persone e immagini, trovano una imprevedibile trasfigurazione nella pura esibizione dei suoi aspetti esteriori, esterni e non estranei ad una vicenda cinematografica che non si può raccontare altrimenti che con questa unione di categorie, in un altalenare di sensazioni impressionistiche ed inadeguati tentativi di scientificità metodologica. C'è nel complesso del cinema di Tarkovskij quello che si trova all'interno delle sue inquadrature più intense. Una sensazione forte di tensione che preme sui bordi dello schermo non tanto perché la drammaticità dei fatti si espande scompostamente nell'animo dello spettatore o da questi se ne allontana per ingiustificata noia; non tanto perché la domi-

nante intellettuale e costruita dei risultati del suo lavoro sembrerebbero tendere alla rarefazione dell'immediatezza partecipativa, dell'istintiva comunione di acuti motivi universali (la Storia, il Potere, la Morale, ecc.). Ma in quanto definitiva tensione che può trasmettere tutto questo, a condizione che ci si ponga nei confronti della materia delle immagini nel quadro, come in un luogo attraversato da invisibili fili d'acciaio. Una griglia – una ragnatela, si dirà più avanti a proposito de *L'infanzia di Ivan* – quasi un campo magnetico vitalizzato da un incessante lavoro al suo interno e in cui l'idea, la sensazione, la visione del fluire del tempo, sono la presenza del movimento stesso della Natura, dell'Uomo, del Cinema.

Non è pensabile ripercorrere le tappe dell'esperienza del cinema di Tarkovskij senza tener conto dell'importanza e del ruolo attivo di coprotagonista svolto dagli elementi della natura, dalla raffigurazione – si potrebbe dire dalla creazione visiva nell'osservazione – degli eventi nel loro accadimento temporale e spaziale in quiete, della stessa o di altre realtà fenomeniche che bruciano di violente esplosioni improvvise. Esiste, immutabile²², nel regista una elementare forma di triplice analogia tra l'esigenza rispettosa della verità della vita nel tempo, l'uso non adulterato di quest'ultimo dal cinema e l'immagine riprodotta dal tempo cinematografico attraverso uno dei *topoi* cui egli fa più spesso, ossessivamente ricorso, l'acqua.

È un binomio, quello acqua-cinema, non difficilmente costruibile – ma usualmente impraticabile in assenza di una spiccata sensibilità immaginativo-poetica – per chi, come Tarkovskij, muove da una concezione ingenua (non derivata) dell'osservazione e dell'acqua, ovvero della natura tutta, e del cinema stesso. La prima sta al secondo come il trascorrere del tempo sta alla figura cinematografica, come, di riflesso la tensione, la pressione della verità nell'inquadratura, scorre con gli stessi ritmi primitivi delle molte metafore acquee che attraversano l'opera tarkovskiana.

All'autore è infatti sufficiente considerare che "l'acqua è una sostanza molto viva, che cambia continuamente, che si muove. È un elemento molto cinematografico e suo tramite ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo, del movimento del tempo. L'acqua trasmette anche la profondità, il senso dei mutamenti, dei riflessi. È una delle cose più belle di questo mondo ed io non riesco a pensare ad un film dove non sia presente l'acqua"²³.

Le diverse utilizzazioni che egli fa dell'elemento liquido, così come le interpretazioni che ne sono la corretta conseguenza, hanno al loro interno la ragion d'essere della rivelazione di una fisicità, di una matericità del fluire della dimensione temporale sia che ci si trovi di fronte ad una dinamica di moto orizzontale (fiumi, ruscelli, paludi, stagni, laghi, mari, piscine, polle, pozzanghere, ecc.) che nel caso di cadute verticali (pioggia soprattutto, ma anche acque violente e distruttive, cascate, gocciolii, stillicidi, neve, ecc.). Si ha cioè l'impressione di un *continuum* complessivo, di una commistione umorale natura-finzione (realtà-cinema) che è insieme opzione causale dell'osservazione del vero e oggetto inventivo, produzione creativa di apparizioni purificatrici o punitive, intrusioni di rigenerazioni, allagamenti di morte, rovesci liberatori o sgorgamenti paralizzanti di acque e di diffuse umidità (vapori, nebbie, brume, ad esempio, ipoteticamente non motivate eppure necessarie, tendenzialmente implicite, subite e quasi preesistenti ma sempre presenti, attive, in formazione) a caratterizzazione, come si vedrà, di volta in volta coinvolgente o straniante, unificante o separatrice.

Che intendano tradurre e proiettare il 'dentro' o il 'fuori' di imperiose esigenze drammaturgico-estetiche della regia e del montaggio (acqua che taglia e unisce sequenze); che abbiano tutte, come gli 'eroi' tarkovskiani, il destino di asse-diare – nel fiume della Storia – la Guerra, l'Arte e il Potere (*L'infanzia di Ivan* e *Andrej Rublëv* in particolare), di sollecitare l'Utopia umanistica della Scienza (*Solaris*), di parte-

cipare della Malattia della Memoria (*Lo specchio, Nostalghia*), di convogliare la Cultura nel Desiderio e nella Fede (*Stalker*) o di estinguersi nel fuoco russo del *Sacrificio*, le acque di Tarkovskij rispecchiano una potente aspirazione all'Assoluto a partire dai mutevoli riflessi emanati dai composti mondi della Terra.

Fin dal primo esercizio scolastico, *Il rullo compressore e il violino*, c'è il duplice aspetto di acqua discendente (il violento acquazzone che sorprende Saša e Sergej, il primo piano della fontanella presso cui i due litigano) e di acqua orizzontale (le pozzanghere con relativi riflessi capovolti), il piazzale bagnato dove si ritrovano nel sole e l'analoga ripresa dall'alto del finale). Ma non ci sono ancora né l'intenzione di un suo impegno complesso, né la motivazione ambientale e critica de *L'infanzia di Ivan*. Qui l'angoscia dell'esistenza capovolta del giovane protagonista si nutre in diverse occasioni della alternanza visivo-simbolica – il regista dirà metaforica – dell'acqua tranquilla (l'inizio e la fine del film, il secchio dal quale il bambino beve, il bagno nella tinozza) con le manifestazioni di un'acqua di guerra – la palude che Ivan attraversa due volte, il fiume-trincea che separa i soldati russi dai tedeschi, la pioggia ininterrotta (descritta) sotto la quale Katasonov aspetterà invano l'adolescente staffetta, il fango e la grigia umidità invernale che sono dappertutto, dai villaggi distrutti ai corridoi delle trincee – un'acqua sporca, ostile, misteriosa (salvo che per la figura incongrua di Ivan) che continua a conservare queste caratteristiche anche nelle fasi di sua trasformazione nella determinante componente critica del film. I quattro sogni della madre morta che ossessionano Ivan sono immersi nell'atmosfera di acque buone e pulite – in particolare, fatta eccezione per il terzo, ancora gli inizi e la corsa finale, l'attacco del secondo sogno del pozzo e l'acqua-stella, il brusco risveglio alla realtà – che tuttavia, non riuscendosi a costituire come variante positiva (le acque limpide sono, appunto, il riflesso della 'mostruosità')

e della morte morale del giovane), rispetto alla negatività dell'acqua cattiva – e questa rimane tale giacché riferibile alla guerra condannata – esprimono anche per questo aspetto l'operazione di ribaltamento tematico del regista²⁴.

Il discorso è invece un po' diverso per quanto riguarda il terzo sogno perché qui si è, più che altro, di fronte ad un primo incontro con la funzione evocativa e rigeneratrice dell'acqua che si innesta sull'evidente atto di omaggio che Tarkovskij rivolge al cinema di Dovženko²⁵. Da questi, quasi per travasamento liquido diretto, prende i motivi simbolici dei cavalli²⁶, dell'espressione armonica della vita, delle mele e della pioggia: i medesimi 'oggetti' del contenuto onirico della sequenza del camion. L'atmosfera che il giovane regista assorbe dal suo ispiratore troverà una fedeltà di momenti di acuta attenzione ed impressione per gli elementi della natura e anche il filtro ideale per adattamenti artistici personali – ad esempio il vento, non escluso quello che muove il grano all'inizio de *Lo specchio* o, con altri effetti, quelle folate di ricordi intorno al tavolo del giardino o nella 'Zona' di *Stalker* che è lo stesso vento de *La terra*; o la presenza (non scenografica) dei cavalli in *Andrej Rublëv* – ma è certamente la pioggia, cioè l'acqua, il dato permanente che animerà i film successivi.

Se non sempre la funzione delle acque naturali è quella di dividere, separare personaggi ed avvenimenti o trasmettere il disagio, in Tarkovskij queste tendono ad avvolgere le cose, a raccogliere e tenere insieme le spinte contrarie, a provocare, se acque limpide, la riflessione e la meditazione. Proprio in *Andrej Rublëv*, infatti, sia che si tratti di acque verticali – l'acquazzone nell'episodio del buffone, quello a flashback durante la fusione della campana o il precedente diluvio che inonda Boriška alla ricerca dell'argilla buona, ma anche la neve che cade nel tempio dell'Assunzione dopo l'assedio di Vladimir – piuttosto che dei diversi campioni di acque mobili o ferme del terreno – il paesaggio fluviale con i cavalli visto dalla rudi-

mentale mongolfiera, il fiume dove si conclude violentemente la festa pagana o la riva che ospita la discussione del pittore Andrej con Teofane il Greco, oppure i ruscelli che funzionano da linea di continuità di blocchi di sequenze di stessi episodi, le distese di polle in cui convivono neve e fuoco, terra dura e umidità, sofferenza e gioia per la vita come nel prefinale prima della parte dedicata alle icone e poi, l'immagine nuovamente dovzenkiana (pioggia, acqua, cavalli); in ogni caso di acque naturali la cui essenza risiede nell'aiuto che esse portano alla rivelazione progressiva della realtà compiuta dal 'pellegrinaggio' di Rublëv. Le acque, piuttosto che isolare singoli brani, dal momento che originano e trasmettono il mutamento del tempo, sono dei conduttori di azione e diventano soprattutto le creazioni analogiche dei movimenti della macchina da presa nel senso che accompagnano, precedono o sottolineano, come mimandole, le carrellate orizzontali nei due sensi (il frequente scorrere dei fiumi) o i *dolly* che si sollevano spesso molto alti a spiovere arditamente sulla terra (appunto, le piogge scroscianti o la neve).

Ma sono anche motori del racconto quando servono a descrivere sensazioni o caratteri: il già ricordato momento di ricerca dell'argilla e la contentezza per l'audacia premiata grazie all'acqua che la rivela; l'invidioso Kirill approfittando della pioggia per avvisare le guardie farà del male solo a se stesso; nello stesso specchio d'acqua dove trova epilogo nel sangue il festino della primavera, si incroceranno il termine del 'funerale', la punta della barca del monaco e la giovane 'strega' nuda che nuota per salvarsi. È vero che la Passione di Cristo immaginata da Rublëv si svolge nella neve e sul pendio sporcato da una ideale cascata immobile rosso sangue o che l'impossibilità del monaco-pittore di continuare a dipingere viene manifestata a Daniil ai bordi di un campo attraversato, come un interminabile fiume, da una lunga strada dritta. Questi due elementi sembrerebbero portare una frattura visiva e logi-

ca della funzione unificante delle acque, ma si tratta delle contingenze dell'impressione immediata perché quanto rimane solidamente evocabile è la condizione di viaggio nell'esperienza positiva che compie il protagonista tramite l'osservazione. Il rilievo di Dovženko secondo cui "capita che di due persone che guardano in basso, una veda una pozzanghera e l'altra le stelle"²⁷ si attaglia perfettamente sia all'impostazione di Tarkovskij secondo cui ciò che più lo interessa, tra la Terra e il Cielo è senz'altro la prima²⁸, sia all'indicazione avanzata nell'analisi di *Andrej Rublëv* a proposito dello sguardo interiore, dell'osservazione personale e ingenua che il monaco, ma poi tutti i personaggi a seguire, esercitano sulle vicende del mondo. Allora i riflessi e le acque sono quella realtà speculare che, provocando il lavoro dell'occhio, del pensiero e dell'immagine, mettono a contrasto (come il mattone incandescente che in *Andrej Rublëv* sfrigola nella neve) cioè a contatto, i mondi lontani (il 'dentro' e il 'fuori', la Materia e lo Spirito, l'Uomo e l'Assoluto, il Tempo e lo Spazio). Conciliano le esperienze eterogenee della Fede nella Creazione e della Fede non religiosa nella creazione dell'Arte – si pensi all'episodio della materia dell'argilla e dell'acqua per la campana, impastate per la nascita della vera fede artistica e religiosa di Rublëv – liberano i veli della Solitudine e della Memoria dal silenzio della sconfitta (Andrej riprenderà a parlare e il Kelvin di *Solaris* conserverà dolorosamente la sua identità di uomo).

La pioggia e l'acqua non alterano la realtà della ricerca in *Andrej Rublëv*, semmai la dose di possibile straniamento (casualità del loro moto) sottolinea la posizione di Tarkovskij circa l'inefficacia dei modelli esperienziali razionalmente predeterminati, mentre il conflitto uomo-uomo di *Solaris* è non totalmente dipendente dagli influssi dell'oceano pensante. Quest'ultimo si caratterizza come variazione del motivo dell'acqua e se sarà un mezzo di purificazione, lo sarà solo indirettamente. La differenza può con-

sistere nella connotazione fantascientifica delle 'ragioni' che ne sottendono il misterioso e ingiudicabile comportamento nei confronti degli esseri umani che ne sono in balia di pensiero. Il taglio fantastico è però a sua volta meno influente dei diversi livelli a cui si riferiscono le acque: mentre queste all'inizio e alla fine, cioè sulla Terra, sono superficiali (lo stagno, la pioggia improvvisa che lava quasi con rito di anticipata purificazione l'uomo che sta per andare nello spazio e la natura tutt'intorno, la pioggia del tempo nella casa al ritorno), rimangono ad un livello di conoscibilità e familiarità come le acque – qui indifferentemente sporche o pulite – dell'*Infanzia di Ivan* o di *Andrej Rublëv*. Nei confronti del pianeta *Solaris* la massa densa e in continuo, vorticoso mutamento dell'oceano (quindi realtà già 'altra' nelle caratteristiche) è altrimenti collegabile con un'idea di elemento non più organicamente liquido e riflessivo, ma di simbolo di un profondo inconoscibile come la sfera dell'inconscio e della memoria del protagonista.

In definitiva se con l'acqua limpida Ivan poteva abbandonarsi ai rifugi dell'onirico e con acque più fertili, spirituali ed intermittenti²⁹ Rublëv tracciava il suo sofferto percorso della conoscenza e della fiducia nell'uomo, un uomo analogo come lo psicologo Kris Kelvin in circostanze del tutto diverse, dall'elemento naturale non contaminato ottiene le stesse sollecitazioni degli altri due, mentre viene alienato dal suo stesso Io a contatto con l'Innaturale senza dimensione circoscritta. L'ultima immagine di *Solaris* con la Casa dentro l'Oceano se può far pensare ad altri congiungimenti forti³⁰, fa però anche trasparire la non compiutezza della 'naturalità' fantascientifica di un film che forse in quanto circondato da una dimensione ideale e 'spaziale' troppo vasta³¹, perde l'intensità di porzioni più ridotte e meglio identificabili nelle loro manifestazioni simboliche.

Nell'introduzione al suo *Essai sur l'imagination de la matière* Gaston Bachelard scrive: "L'essere votato all'acqua è un essere in vertigine. Muore in ogni istante, senza sosta

qualcosa della sua sostanza crolla. La morte quotidiana non è la morte esuberante del fuoco che lacera il cielo con le sue lingue; la morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua scorre sempre e sempre cade finendo ogni volta nella sua morte orizzontale [...] la pena dell'acqua è infinita³². Questa goccia di citazione presa dal grande mare del lavoro del filosofo francese sulle composite 'sostanze' delle *rêveries* – anch'egli come Tarkovskij, a suo modo ostile all'ampia distesa salata: "non è l'infinito che trovo nelle acque, è la profondità" – appare come una possibile comune dedica alla diversità sia de *Lo specchio* sia di *Stalker* soprattutto perché suggerisce l'angoscia della vertigine, del sottile senso di morte e della maledizione della solitudine artistica che, a partire da questi due film, emergeranno con sempre maggiore forza nel lavoro del regista.

Non c'è contraddizione tra i versi del padre Arsenij "non esiste la morte/ immortali siam tutti e tutto è immortale/ [...] esistono solo realtà e luce... le tenebre... e la morte non vi sono"³³, le sue affermazioni già forse coscienti della fine imminente, "per me la morte non esiste, esistono solo sofferenza e dolore e spesso l'uomo confonde questi due concetti"³⁴ e la rappresentazione del movimento che porterà all'annullamento di *Sacrificio*, alla contiguità della pessimistica riflessione autobiografica sull'Esistenza (*Lo specchio*) o di quella sul Desiderio (*Stalker*) che continuano le implicite anticipazioni di *Solaris* (materializzazione di un 'doppio' dell'Amore, disfacimento delle certezze, la Casa come interno-esterno mentale, sostegno e crepa della Distruzione futura). E non esiste contraddittorietà perché, così come Tarkovskij ama quella Natura che pure sembra fortemente temere, allo stesso modo la messinscena del senso di morte che aleggia nel timore è ambiguamente tesa al proprio nascondimento – e l'acqua non lo ostacola – in nome della riaffermazione di una Vita diversa, certamente non felice, ma di lotta e superamento dei convenzionali parametri morali.

Se *Lo specchio* è definibile in gran parte come il bilancio dell'esistenza di un uomo in crisi – tutti i personaggi di Tarkovskij esprimono uno stato di crisi in atto – si può allora cogliere da questo film una incidenza crescente del carattere 'rovinoso' e di decomposizione che l'immagine dell'acqua sarà portata ad assumere.

Si cominceranno a sentire ritmici goccioli anche quando non si vede la pioggia, a 'vedere' il rumore dei sentimenti³⁵ e delle sensazioni private e familiari che l'acqua accompagna nel loro espandersi attraverso i doppi personaggi del padre/figlio e della madre/moglie (e come spesso in Tarkovskij questa duplicità – triplicità in *Stalker* – è espressione di una presenza/assenza in una progressione non lineare ma circolare nella continuità di un tempo indefinibile, di un abbinamento uomo-natura-arte). Da qui l'acqua visualizza esemplarmente più di quanto non abbia fatto finora, l'acutizzarsi dell'inquietudine del regista e della drammaticità degli elementi tematici. Ad esempio ne *Lo specchio* la pioggia e le lacrime della madre durante la prima poesia, il crollo del soffitto e dell'acqua nel decolorato sogno di Ignat sul suo paventato affidamento al padre; l'acqua che come sulle icone in *Andrej Rublëv* scivola sui muri e sui legni, trasformandosi in variante delle acque discendenti naturali, autorizzando le 'allucinazioni' dello specchio-finestra e la trasgressione estetica dello 'scavalco' della donna nel campo di ripresa; la pioggia torrenziale e la doccia nell'episodio della tipografia; il lago Sivash della guerra e della poesia e il fiume della sola poesia a fronte dell'acqua controllata del pozzo o di quella, amica, del bagno prima della fine. E in *Stalker* l'acqua del 'bianco e nero' delle plaghe detritiche e dell'umidità del disagio iniziali contro i colori degli allagamenti del riposo all'interno della 'Zona' che si alternano sia alla cascata fragorosa dell'indecifrabilità del tempo e dello spazio sia alla carrellata degli oggetti 'addormentati' sul pavimento ricoperto dall'acqua³⁶ e al paradosso del tunnel 'asciutto',

all'immersione tra le due scale di ferro, al profondissimo e inquietante buco del pozzo, per finire con la limpidezza della pioggia che scorre davanti ai tre personaggi presso la Stanza dei Desideri quando tutto è ormai accaduto.

Il problema non è che a questi blocchi narrativi, con acque particolarmente vitali, queste si limitano a conferire un di più di significato che altrimenti sarebbe prevalentemente affidato ai dispositivi della narrazione. Si tratta del fatto che, per il modo di realizzare un *cinema dell'inesprimibile*, Tarkovskij sfugge alle strettoie delle simbologie automatiche in maniera tale da rendere potenzialmente labili sia le esemplificazioni psicoanalitiche che quelle poetico-bachelardiane (che pure si intendeva in parte utilizzare). Ci si trova di fronte all'ammissione meditata di una impossibilità analitica, all'incapacità che la consueta ed inevitabile 'traduzione' linguistica dello scrivere incontra a 'descrivere' una poesia cinematografica non pronunciata perché è oggettiva costruzione rigorosa e quasi scientifica di illuminazioni progressive e stratificate, astrazione di un raffinato e non ricopiabile processo compositivo che non esibisce le cause irrisolte o gli strumenti instabili di una ricerca sull'immagine ma sulle forme dell'espressione dell'animo³⁷.

Tuttavia nell'universo di Tarkovskij, senza dubbio più vicino all'idea di tempo-spazio che non al suo contrario³⁸, non essendovi immobilità e ripiegamento inefficace su se stesso, l'acqua negli ultimi due film subisce un ulteriore aggiustamento di funzione e di significato. Dall'acqua onirica, di atmosfera e 'atmosfera', compagna in sofferenza dell'avvertita minaccia (*Stalker* in particolare) di un incombente tracciato di totale Rovina – emblematica della concezione tarkovskiana del fatale ed abissale errore umano di un abnorme progresso materiale a scapito della dimensione morale e spirituale – con *Nostalghia* e *Sacrificio*, si passa appunto da un'acqua avvertibile ad un'acqua che si potrebbe definire di *immersione indiziaria*.

Nella storia di Gorčakov e del suo 'Viaggio in Italia' i quattro momenti nodali per la comprensione del film e delle sensibili modificazioni della presenza dell'acqua, vedranno il protagonista scivolare senza soluzione di continuità ideale nelle vicende drammatiche di Alexander e nel concetto di abnegazione. Infatti il riferimento, su cui si tornerà nei dettagli, è di carattere duplice: alla pioggia nella lunga sequenza nella stanza d'albergo e nei vari 'luoghi' della casa di Domenico; alla doppia immersione, riflessiva e di azione, nell'acqua della chiesa sconsecrata e nella piscina di Santa Caterina³⁹, e sarà questo tipo di immersione-rinascita che deborderà, per poi esaurirsi, nel contesto di *Sacrificio*.

La considerazione di fondo è che al personaggio Gorčakov non è più dato di ricevere su di sé quella forma rituale di battesimo che è la manifestazione e il contatto con l'acqua discendente. Contrariamente al Kelvin di *Solaris*, ad Andrej Rublëv o anche al giovane Ivan, il protagonista di *Nostalghia* vive questo tipo di acqua dall'"esterno" nel senso che quando piove egli è significativamente in un interno (nel chiuso della stanza d'albergo o nella casa di Domenico). Tarkovskij sembra voler lasciare dei precisi indizi di allentamento della presenza dell'acqua ed individuare nella sottolineatura del Fuoco e della Terra⁴⁰ – rispettivamente ed alternatamente per *Nostalghia* e *Sacrificio*: il rogo del matto al Campidoglio e l'incendio della casa, il rumore dei passi incerti sulla pietra della piscina e la piattezza uniforme dello spazio svedese – e nella riduzione della esibizione di una modalità dell'acqua (in *Sacrificio* il suo *umore* acquoso e grigio è talmente diffuso da apparire una tendenziale sparizione del modello), la radicale sottrazione di un elemento certo non superfluo ma in qualche modo non più strettamente necessario all'urgenza dei temi profetici della Catastrofe che lo stringono, come la personale malattia, in una morsa dolorosa. È vero che in questo film-testamento c'è ancora un'acqua altamente simbolica,

quella della disciplina morale e della fede per innaffiare l'albero secco sulla riva; ci sono la Casa sul mare, gl'inserti 'rovinosi' della paura apocalittica, il lavacro delle mani nella casa di Maria, l'allagamento finale compresente al lungo piano-sequenza delle fiamme, l'innalzamento all'armonia fra terra, acqua e cielo.

Ma c'è anche il latte, un'acqua della nascita, del nutrimento e della rigenerazione dell'infanzia e della vita che ne *Lo specchio* ancora gocciolava lentamente come il tempo ed in *Stalker*, come per accelerazione interna, già veniva bevuto avidamente e velocemente dal cane della 'Zona'. Ora quella stessa integrazione dell'acqua, inquieta come il tempo tarkovskiano – decisamente insofferente per l'uomo, ma controllato e plasmato dal regista – esplosa fragorosamente a terra a causa di un pericolo nucleare definitivo, cancellando se stesso come presenza simbolica dell'infanzia e del fluire dell'esistenza. La purificazione che porta al sacrificio senza condizioni⁴¹ passa anche per la rinuncia alle immaginazioni dell'acqua e alle proiezioni dei suoi desideri.

Tempo e acqua, dunque come elementi indispensabili per un discorso sul lavoro di un autore per il quale sono problematiche sia le definizioni schematiche o le catalogazioni di superficie (regista difficile, ermetico, fideistico, intellettuale ed elitario, formalista, incomprensibile) che le espressioni di generica stima molto spesso rivelatrici di una non attenta considerazione per le opere, ma rivolte alla semplificazione di una personalità artistica di rilievo entro modelli di attribuzione tendenzialmente di comodo. La complessità di Tarkovskij, quantunque in linea di principio non inesatta, potrebbe portare alla dilatata idealizzazione del 'cinema d'autore' nella sua realizzazione all'interno delle instabili coordinate del più 'nobile' concetto di 'cinema di poesia'.

Indubbiamente gli accenti lirici della sua opera raggiungono livelli di intensità, di complessità tematica e di

rigorosa ricerca formale – spesso accomunata al rigore di Robert Bresson – tali da segnare uno stacco anche rispetto agli ambiti culturali medio-alti di quel cinema che è espressione dominante della figura creativa dell'autore regista. Il pericolo, nel caso di Tarkovskij potrebbe essere quello, per così dire, di una promozione per scomodità. Se il suo è un cinema non facilmente decifrabile, scomodo, intrigante e per di più, sfortunatamente, non più suscettibile di modificazioni stilistiche, la tentazione di una saturazione per gloria implicita acquisita non sarebbe fenomeno del tutto estraneo alla recente storia culturale. Come se ciò che lo riguarda e che non riesce immediatamente comprensibile o consueto, non agevolmente riconoscibile perché originale, non consumabile in quanto negazione della società dello spettacolo (come la distrazione e la pigrizia dell'abitudine al vedere e accattivante al pari di alcune delle mode conformistiche dei linguaggi audiovisivi), come se cioè quello che non produce vasto interesse e adesione, che non può essere facilmente ignorato perché considerato importante, potesse venire aprioristicamente perfezionato da una improduttiva sopravvalutazione⁴².

Sulla base di un'operazione costruttiva di chiarezza di approccio – insomma, Tarkovskij né genio né noioso – e di una sottrazione critica dell'universo tarkovskiano alle latenti o manifeste forme di potenziali delimitazioni, è allora possibile e necessario rilevare come questo mondo espressivo trovi un giusto orientamento all'interno del cinema di poesia⁴³ anche se, paradossalmente, non esattamente alla maniera in cui lo intende lo stesso Tarkovskij. Per lui "esiste una legge: il cinema d'autore è un cinema di poeti. Ma che cos'è un poeta nel cinema? È un regista che crea il proprio mondo e non tenta di riprodurre la realtà che lo circonda. Ed è questo loro cinema che noi definiamo d'autore, cinema poetico"⁴⁴. In base a questa identità autore-poeta, ma soprattutto nella sua negazione del carattere riproduttivo del reale, il regista sovietico in

qualche modo autoesclude dal suo cinema la componente dialettica della forma interna come generatrice di una realtà esterna dotata di quelle caratteristiche di verità oggettiva che invece sono ben presenti e chiare nel suo lavoro. Si intende dire che anche considerando in assoluto non preesistenti il pianeta e l'oceano pensante di *Solaris*, la 'Zona' di *Stalker*, i luoghi fisici de *Lo specchio*, della *nostalgia* e del *sacrificio*, se cioè fossero intesi come creazioni di mondi propri, la loro creazione, dunque la loro esistenza manifesta, essendo allo stesso tempo il prodotto restituito di una osservazione non solo immaginativa, ma anche 'reale' – la scienza non è fantascienza perché incredibile, il labirinto del desiderio del credere non si annienta con la cultura, la memoria la compassione e la preghiera sono indifferenti al perché immediato della loro richiesta – diventerebbe essenziale e funzionale alla loro artificiale ideazione. Il dato reale che poi Tarkovskij trasfigura nell'ambiguità di un sottile fantastico, non è in lui tale perché non duplicato dal mondo esterno sulla pellicola, ma perché il contesto della sua 'irrealtà' capovolge, per quanto possibile, le caratteristiche della rappresentazione cinematografica.

Ne è esempio significativo proprio la 'Zona' di *Stalker*, un'isola incredibile all'interno di una realtà deludente, un microcosmo – come la Casa paterna circondata dall'onnicomprendivo oceano solarisiano – una porzione di mondo dove le regole 'di fuori' non valgono. È a colori e misteriosa come il resto è sbiadito nel grigio seppia della disperazione, è mutevole e inquietante ma protettiva perché, malgrado tutto, della natura (lo *Stalker* le rende omaggio e la rispetta, lo Scrittore è perfino portato a sfidarla, tutti e tre siedono davanti alla Stanza invece di accelerare il ritorno) mentre al contrario il mondo esterno è insopportabile (un quotidiano conosciuto, le fabbriche, le angosce familiari) e non stimolante. Addirittura, la 'Zona' potrebbe essere inesistente, creata come simbolo-rifugio dallo *Stalker*

stesso, ovvero non contenere nulla di quell'"altra realtà" cui anelano il Professore e lo Scrittore (ma anche lo stesso *Stalker*, se fingesse con se stesso) e di cui è custode e guida unica un individuo non qualificabile. I percorsi pericolosi sono relativamente meno minacciosi 'fuori' che all'interno, ma solo perché gli appostamenti, i passaggi, le soste e le repentine e clandestine partenze in auto sono innocue invenzioni d'atmosfera e di transito verso il 'dentro'. Il doppio viaggio del carrello e del cambiamento di sfera – si può dire dal Reale al Fantastico anche se forse si pensa al contrario? – è contrappuntato da due mutamenti analogici, il cromatico e il sonoro. I luoghi fisici e ideali dell'utopia sono natura e architettura normali e anonime ma che, trasformandosi ad opera della forza di una aspirazione morale in 'Zona' reale delle pulsioni dell'anima, invertono i rapporti dello smarrimento procurando all'esperienza della stessa 'Zona' la valenza delle forme della realtà, quella del possibile e dell'irrazionale, in quanto sola, vera e percorribile dimensione non materiale della distruttiva simulazione dello spazio irrealizzato ad essa limitrofo.

Le leve sulle quali preme Tarkovskij, se sono dunque poetiche anche per la posizione armonica tra 'cosa' raccontare e 'come' – tra i motivi tematici e la loro articolazione stilistico-narrativa – mentre superano, confermandole, le basi formalistiche distintive esistenti tra prosa e poesia nel cinema⁴⁵, rafforzano l'apertura sklovskiana – "è possibile che la differenza tra la poesia e la prosa non consista soltanto nel ritmo"⁴⁶ – sottolineando l'impossibilità di una narrazione il cui spessore problematico non possa esprimere, nel tempo, l'aspirazione sia del movimento che di una lentezza prossima alla staticità.

Solo in questa libertà dell'impostazione e nel positivo disequilibrio dei 'modi del contenuto' trovano capacità di sintesi le linee essenziali del discorso tarkovskiano, la verità e l'inattualità poetica dell'attenzione rivolta all'Uomo in relazione alla Storia e all'Arte. Sia per le impli-

cazioni di carattere storico che per le considerazioni nell'ambito più strettamente artistico, si potrebbe parlare di "prospettiva rovesciata"⁴⁷, di quegli atteggiamenti del contrario che i personaggi di Tarkovskij consentono di esemplificare compiutamente. Una delle caratteristiche che li accomuna e li rende simili⁴⁸ è la loro antierocità fondata sulla dualità della *debolezza* in contrapposizione alla *forza* e sulla indubbia valorizzazione della prima rispetto alla artificiosità e vulnerabilità della seconda. Ivan: "Un bambino, *quindi* un essere debole; un essere debole, *quindi* una vittima. Ma in effetti quel bambino mi sembra più forte di molti personaggi che lo circondano". Andrej Rublëv: "Un monaco mite, che la stessa vita monastica spinge alla mitezza, alla mansuetudine, in ogni caso, non un uomo forte, nel senso comune del termine. Ma egli si dimostra il più forte; non soltanto perché riesce a sopravvivere agli orrendi cataclismi che scuotono, intorno a lui la Russia e il suo tempo; ma anche perché ha saputo portare con sé attraverso la sua terribile biografia, la sete della creazione". Kelvin: "Un borghesuccio fatto e finito, una personalità in qualche modo debole. All'inizio è una figura che meno di tutti gli altri pretende di emergere individualmente, non desidera niente di eccezionale, di esclusivo. Anzi. Anche se è uno scienziato, uno psicologo. Eppure si dimostra una personalità forte, quando si scontra con i problemi della propria coscienza e sa opporre a essi la propria dignità umana". Il protagonista de *Lo specchio* "si presenta come un essere debolissimo, riflessivo. [...] E invece si dimostra molto forte perché, nonostante tutto, egli non appartiene a se stesso. Appartiene alle persone che ricorda, appartiene all'amore che ha dato loro. E se soffre, è solo perché non ha amato abbastanza coloro che l'hanno amato". Lo Stalker: "Sembra tanto debole e si dimostra il più forte nel suo desiderio di servire gli altri uomini, nella sua pretesa di renderli felici"⁴⁹.

A queste brevi descrizioni si possono aggiungere le figure di Gorčakov e Domenico, perdenti perché indifese vittime della memoria 'nostalgica' o della follia, in realtà espressione di una tale forza interiore da consentire al primo di vivere un'altruistica compassione vitale ed al secondo un gesto di accusa esemplare. Infine Alexander, sintesi dei caratteri precedenti e personaggio emblematico dei loro 'ribaltamenti', manifesta il massimo della forza tarkovskiana proprio nell'atto di apparente dolcezza sacrificale.

La rappresentazione dei personaggi 'rovesciati' non sono solo un palese antimodello cinematografico – non si possono copiare gli eroi-robot, dice Tarkovskij, "perché non esistono e perché non si deve imitare il vuoto"⁵⁰ – delle figure assolutamente non omologabili a *patterns* stereotipati e tuttavia scarsamente propositive di una concretezza della loro diversità. Invece, proprio perché motivate dalla volontà dell'inversione forza/debolezza e mosse dallo spirito del contrario, sono figure coscienti e attive (Rublëv lascia il monastero, Kelvin la terra e la casa, lo Stalker la società, Gorčakov la Russia, Alexander il teatro e la vita mondana), uomini in crisi (lo Stalker non vive che nella 'Zona', Gorčakov e Alexander hanno già distrutto la loro, il protagonista de *Lo specchio* crede di poter essere nel passato) che però cercano di oltrepassare ostacoli e di vincere, individualmente, contro se stessi, ma per gli altri⁵¹.

In *Amleto* e *Don Chisciotte* Turgenev analizza due tipi universali in cui è possibile dividere gli individui. Due forze contrastanti della natura umana che, sovente, trovano spazio nella letteratura russa della seconda metà del secolo scorso alla quale sono certamente riconducibili i modelli dei personaggi e molte ascendenze culturali di Tarkovskij⁵².

Amleto rappresenta l'egoismo, quella negatività che non permette, proprio perché le nega, di arrivare a scelte rinnovatrici. Don Chisciotte, invece, è l'uomo buono, pronto a sacrificare ogni cosa, compreso se stesso. Ad Amleto corrispondono quei personaggi che si considerano al centro

del creato, mentre i 'Don Chisciotte' vedono tutto l'esistente in funzione dell'altro. Al primo gruppo Turgenev associa quegli intellettuali che, isolati dal potere (cui negano il consenso) e dal popolo (del tutto estraneo alle loro ideologie), hanno come riferimento storico i populist russi, 'uomini superflui' come lo Scrittore e il Professore di *Stalker* o il Victor di *Sacrificio*, contrapposto al Don Chisciotte-Stalker (ma, in senso più lato, anche Ivan, Rublëv e Kelvin) simbolo chiaro di 'uomo al limite'. In proposito, non è senza significato che Tarkovskij, oltre che alla tipologia di queste espressioni della coscienza umana, sia particolarmente attratto dall'empito che muove le loro azioni ("questa energia dell'uomo che si solleva contro la routine materialista"⁵³), e dal lungo processo di sofferenza che ne accompagna, costantemente in tutti i film, un'esistenza quasi sprecata nell'indicare una via di salvezza e di equilibrio – la ricomposizione non egoistica della perdita del contatto con se stessi – già da questi uomini percorsa perché sentita e presagita con la passione di un'anima predisposta all'unità. In questo senso il progetto per un film da *Amleto* e le considerazioni che il regista riporta nel suo testo critico, condizionano sia l'interesse per l'universale 'inattualità' di "questa tragedia monumentale", sia quell'insofferenza autobiografica più caratteristica degli ultimi anni ed esemplarmente impersonata dall'Alexander di *Sacrificio*.

Secondo Tarkovski, il dramma di Shakespeare – e se ne parla anche a proposito dell'analisi del film relativamente al monologo iniziale del protagonista e alla contraddizione vedere/parlare – "pone l'eterno problema dell'uomo di alta statura spirituale, costretto ad avvicinarsi molto alla realtà degradante, come un uomo del futuro costretto a vivere nel passato. E la tragedia di Amleto, così come me la prefiguro, non sta nel fatto della sua morte, ma nel dover egli rinunciare alla propria ricerca della perfezione e diventare un volgare assassino. La morte è per lui, in definitiva, una scappatoia felice, senza la quale avrebbe dovuto suicidarsi..."⁵⁴.

Se dunque esiste una sorta di sconfitta per i personaggi tarkovskiani questa non risiede tanto nella loro caratteristica interiore quanto nella possibile mutazione che le forze di pressione del sociale nei loro confronti esercitano su Don Chisciotte, minacciandone l'identità ambigua in quella amletica. Tuttavia, anche nel caso in cui gli Amleto diventassero più numerosi dei Don Chisciotte, in Tarkovskij è anche presente la visione dostoevskiana e morale rispetto ai personaggi e alle loro idee. Come lo scrittore russo infatti egli sembra sempre partire da un triplice punto di vista – spirituale, artistico e ideologico – mettendo in scena creature tormentate. L'evidenziazione del *mondo di crisi* che costituisce l'inizio narrativo delle sue opere cinematografiche, esprime la concezione di una dinamica iniziatica che *attraversa lo stato critico*, l'arricchisce e trasforma artisticamente prima di arrivare alle mete dello scacco (provvisorio) e del riscatto (definitivo). Già in *Memorie del sottosuolo* Dostoevskij cerca una conciliazione tra concessione ideologica e intuizione artistica, per cui spetta all'artista trovare un filo di percorso per quelle leggi che hanno, in definitiva, regolato un processo di dissoluzione, ed anche una via completamente nuova, dal momento che la natura dell'uomo, tendenzialmente irrazionale, non è in grado di operare per le forme di organizzazione di una società immersa nel caos. Per Dostoevskij è assai difficile – si pensi a *L'idiota* – rappresentare l'uomo buono, il Don Chisciotte, e allora con un processo per molti aspetti inverso a quello seguito da Tolstoj, cerca di coglierlo nel momento in cui esteriorizza la propria interiorità e la radicalità della sua scelta sta nel rendere la complessità del caos poiché la sua esteriorità non è altro che lo specchio di quella interiore (che cosa sono di diverso le raffigurazioni tarkovskiane del Disastro e l'evidente peso della croce – laica, ma anche religiosa – che i suoi protagonisti si assumono nella coscienza?).

All'apparenza i personaggi dostoevskiani sono esseri anormali posti di fronte ad un mondo normale e ai suoi

problemi, ma questo mondo è tale perché nasconde la duplicità della natura umana. E se nella normalità l'uomo rivela solo il lato più cosciente della propria interiorità caotica, per poterne rappresentare gli altri aspetti, l'artista deve saper materializzare sotto le forme del reale ciò che si manifesta ad un tempo sia come proprio di questo reale sia in quanto condizione che non cade sotto i sensi. Così facendo l'artista spezza la normalità (apparente) con l'intrusione della a-normalità (follia, idiozia, delitto) che gli permette di concentrarsi, con modalità di carattere non filosofico su quel caos spirituale che di regola tende a sottrarsi ad uno sguardo normale. Mentre Dostoevski pone i suoi personaggi nelle situazioni più assillanti, nell'anelito alla consapevolezza ultima dell'esistenza di Dio, Tarkovskij sembra piuttosto considerare acquisita, anche se certo in maniera non acritica, la dimensione di un Assoluto⁵⁵ per insistere sul carattere dell'artista⁵⁶ e sulla funzione di servo già ben delineata nell'insegnamento di *Andrej Rublëv*⁵⁷. Inoltre, là dove Dostoevskij e il romanzo russo ingaggiano un titanico scontro contro 'i demoni' che "inducono l'individuo a rinnegare il mondo e la comunità degli uomini"⁵⁸, la fiducia tarkovskiana nell'esperienza dell'individuo-artista – a metà tra la condivisione per l'uomo dostoevskiano e la relativa distanza per l' 'uomo assurdo' di Camus⁵⁹ – cancellando dalla solitudine la componente del principio negatorio che porta all'isolamento, accetta quel mondo e quegli uomini, ma per porsi come modello inalternativo di opera prestata al cambiamento morale⁶⁰. Se la 'polifonicità' narrativa dello scrittore sembra poter trovare una parziale esemplificazione in *Andrej Rublëv* e più ancora, come è stato suggerito⁶¹ in *Stalker*, forse, e con una suggestione per ora solo intuitiva, la caratterizzazione per la scrittura di un romanzo *sulla* idea⁶² che necessita il contrasto dell'anima con se stessa – il protagonista avverso il suo doppio secondo lo schema ripreso dai romantici – può trovare nella concezione di Tarkovskij

di un cinema edificato *sul* tempo (su più 'voci' di uno stesso Tempo ininterrotto) un motivo ispiratore comune, e precedente però all'evoluzione dei personaggi doppi, almeno da *Stalker* in poi⁶³.

Ad avvicinare i due artisti russi c'è poi l'attenzione all'enorme crisi spirituale del mondo moderno e la Grande Immagine della Rovina che Tarkovskij trasfonderà in *Sacrificio*: i romanzi di Dostoevskij "si svolgono alla vigilia del giudizio universale; vi regna sempre una terribile tensione, un'angoscia mortale, vi si disfrena il caos; ogni cosa attende lume, pace, salvezza da un miracolo: attende una soluzione che non verrà più dalla forza e dal rigore dell'intelletto, dalla dialettica razionale, ma dalla rinuncia a quella forza e dal sacrificio della ragione"⁶⁴. Per il regista le premesse del sacrificio, o meglio l'idea della purificazione, della salvezza sta nella *compassione* analoga alla *nostalgia* e nell'abnegazione (*L'infanzia di Ivan*, *Stalker*, *Nostalgia*, *Sacrificio*) come variante ideale della *pietà*. Non tanto di quella 'accorata' cechoviana, derivante da una profonda umanità che trova le sue radici nel dubbio di un tormentato dissidio interiore del personaggio, quanto piuttosto relativamente a quella dostoevskiana in cui è identificabile forse l'unica possibilità di redenzione.

Ivan combatte, muore e 'vince' la logica della guerra, Rublëv supera con la fede (nell'uomo) l'afasia dell'arte, Kelvin non soccombe alla disumanizzazione di una coscienza minacciata dall'interno, l'uomo de *Lo specchio*, lo *Stalker*, Gorčakov e Alexander restituiscono le forme angosciose di un altruismo senza riserve che afferma la vittoria sulla rinuncia collettiva alla coscienza dell'errore. Errore che se riserva all'evoluzione spirituale assai poco spazio rispetto al ben maggiore sviluppo materiale della società e dell'individuo, non è però allo stesso modo attribuibile a Tarkovskij a proposito del rapporto che egli delinea tra i suoi personaggi e la sfera storica che in vario modo li comprende.

Sembra a prima vista giusto quanto rileva ad esempio Rondi secondo il quale "tutti i suoi personaggi sono presi dalla storia ma non possono agire su di essa"⁶⁵. In effetti da *Andrej Rublëv* a *Sacrificio* i protagonisti sono in una linea forse coincidente con il fatto che "privato e collettivo costituiscono due sfere separate", ma non nel senso che l'umanesimo tarkovskiano "si fonda su un'idea dell'uomo astratto, eterno"⁶⁶ o che lo stesso regista sia portatore di un biografismo idealizzato che vanifica il sociale o di una inerte ossessione della solitudine umana⁶⁷. Sono piuttosto l'interesse e l'aderenza storica di un autore che, come rileva Micciché a proposito dell'Alexander di *Sacrificio*, "è al di là della separazione fra Oggettività e Soggettività: ha introiettato, come incubica condizione soggettiva, le categorie oggettive della Storia"⁶⁸. Un autore che si misura, infrangendone le coordinate retoriche, con la seconda guerra mondiale de *L'infanzia di Ivan*, le sofferenze del popolo della Russia del '400 (*Andrej Rublëv*), l'incauto ottimismo delle conquiste spaziali (*Solaris*). Lo 'specchio' dello stalinismo (*Lo specchio*) o l'enigma atomico (*Sacrificio*). Se si volesse pensare che i milioni di soldati morti, le incrudelite incursioni tartare, le lotte di potere, i dubbi primordiali dell'uomo tecnologico, le paure delle purghe staliniane, i presagi del cinismo culturale e della cecità egoistica e autodistruttiva "della Ragione Storica [...] come dissolvimento della Ragione Individuale"⁶⁹, se si volesse dunque ritenere che *questi* elementi di carattere storico non sono presenti nell'opera del regista sovietico⁷⁰ si rischierebbe per un verso, di riprodurre la stessa inadeguata vista corta sulla situazione verificatasi con le polemiche a proposito della criticata 'poesia' sugli orrori della guerra de *L'infanzia di Ivan* e per altro verso si lascerebbe in ombra la caratteristica di decisa frattura anticipatrice che le posizioni 'irrazionali' di Tarkovskij manifestano rispetto ad un pericoloso divenire di morte (Disastro) a lui già lucidamente chiaro da *Stalker*, se non addirittura nelle particolari 'prospettive rovesciate' dei sacrifici di Rublëv⁷¹.

L'idea di morte come "malattia del tempo" indicata dal filosofo Berdjaev forse avrebbe potuto essere ipoteticamente modificata da Tarkovskij in qualcosa come: "malattia: consunzione del tempo". È infatti il tema della malattia che torna con una frequenza ed un'importanza degna di rilievo (piuttosto che la morte come dato irreversibile, condizione a cui il regista non sembra particolarmente votato, anche se in vario modo presente ad esempio con Ivan, Harey, in *Andrej Rublëv* o con Domenico e Gorčakov di *Nostalghia*, unica opera che rappresenti disperatamente una soluzione di morte fisica dei protagonisti). E torna, la malattia, sotto le forme diverse che la proiezione di forti e continue alterazioni psicologiche restituisce di film in film.

Come anche per François Truffaut la malattia-impedimento è la componente reale della riduzione di una funzione narrativa⁷², così per Tarkovskij le infermità dell'anima o del corpo appartengono ai mondi di crisi che crea e rappresenta, introducono, analogamente al respiro poetico, punti di attenzione che disarticolano i ritmi di una 'salute' e di una normalità messa in discussione, danno il dovuto spazio all'ambiguità e alla casualità della realtà. Si sviluppa, allora, una lunga linea di esemplari dostoevskiani della minorazione e della sofferenza che, ancora una volta, non si caratterizza nel semplice negativo di un'esistenza emarginata in cui il 'diverso' non conta, ma costituisce elemento di ampliamento tematico e non di solo ideale sovvertimento ideologico politico (soprattutto le questioni silenzio/voce, follia/normalità, crisi/armonia, riflessione/destino). Si va dalla 'Scema' di *Andrej Rublëv* la cui presenza accompagna il rifiuto del pittore, al giovane balzubiente dell'*incipit* de *Lo specchio* che autorizza il 'parlare' della memoria; dalla mutante figlia paralitica di *Stalker* che, muovendo gli oggetti col pensiero simbolicamente forse rappresenta "le prospettive, le forze nuove che ci sono ancora sconosciute nel dominio spirituale, ma anche nell'universo tangibile"⁷³ - al 'doppio' materializzato

di Harey e al nano di *Solaris*, al folle Domenico e alla folla di matti al Campidoglio in *Nostalghia*, fino al mutismo temporaneo da Rublëv a Ometto e alle stranezze di Otto, alla levitazione che cancella la paralisi del dubbio della 'strega' Maria in *Sacrificio*.

All'ambito della malattia che segna con modalità non omogenee il passaggio dal particolare del personaggio al generale del film – i personaggi di Tarkovskij e il suo stesso sentire tendono a dilatare l'unicità dell'esperienza personale in più universi – sono pure ascrivibili la febbre che prende Kelvin e lo Stalker o gli attacchi isterici della moglie di quest'ultimo, del buffone di *Andrej Rublëv*, di Adelaide in *Sacrificio* e soprattutto lo stato di infermità del doppio protagonista de *Lo specchio* in doppia crisi di letto e di memoria. C'è poi, da ultima, la condizione di *orfano* come malattia della solidarietà che affligge i personaggi tarkovskiani (lo stesso regista ne è una variazione non irrilevante essendo vissuto fin da piccolo fisicamente lontano dal padre pur ricevendone poi un enorme influsso poetico) sin dall'esordio, *Il rullo compressore e il violino*, dove la madre è la sola presenza che impedisce a Saša di andare al cinema con l'operaio. Il senso della perdita si fa macroscopico nel bambino Ivan, nell'eremitico Rublëv e nel giovane fonditore di campane, orfano e del padre e del segreto della fusione, nell'abbandono dei luoghi e degli affetti dello psicologo di *Solaris*, nella mancanza inespresa di Ignat ne *Lo specchio* (a cui si affiancano la morte dell'amica della madre, gli esuli 'orfani' della Spagna, i bambini degli inserti di guerra); nella moglie dello Stalker allontanatasi, per lui, dalla madre; nell'anonimato totale dell'invasata guida e dello Scrittore (ancora *Stalker*), privati l'uno dell'identità sociale, l'altro dell'ispirazione o della malattia delle proprie radici; la *nostalghia* di Gorčakov – mancanza della patria-Heimat, dell'indifferenza per il prossimo – e della rarefazione, nell'invocazione del mondo di inquietudine, del personaggio di Alexander.

Per tutti, a partire proprio da *Stalker*, è stata motivatamente ampliata l'idea di orfano ricordando quella degli 'uomini al limite'⁷⁴ che oscillano tra la vergogna di cui si parla in *Solaris* e la paura di spingersi a conseguenze eccessive, l'atto di ribellione mancata dello Stalker verso i suoi due 'ospiti' l'ha già fatto in parte Rublëv e lo rifarà, con l'umiltà dell'esperienza, l'abnegazione definitiva di Alexander. Tra il complesso peso della 'debolezza' dell'uomo destinato all'Arte e la ricerca di una convalescenza demandata anche alla natura ed ai luoghi, anch'essi 'al limite', che compongono lo spazio-tempo tarkovskiano.

Mentre manifestano un principio di vita propria, gli ambiti spaziali si pongono al limite perché ambigualmente possono apparire, similmente al tempo che li ingloba, sia della realtà che del 'luogo' drammatico. O meglio, è come se nel rapporto uomo-ambiente il secondo fosse dotato di una 'indifferenza' nel reale che, come risulta ad esempio per alcune raffigurazioni della natura, consiste e si manifesta in una sorta di attesa di tipo statico, non per inerzia ma per quiete sovrapposizioni, dal passato, di tensioni espresse, nella fissazione sospensiva⁷⁵ di una serie di eventi ai luoghi ed agli oggetti di *saba* tarkovskiani⁷⁶, per così dire già 'noti' anche se non avvenuti (il film li attiverà solo in seguito) ma non per questo impedenti una predisposizione alla loro accettazione. Questo non è in contrasto con l'idea che il film "deve sembrare uno sguardo disarmato sulla vita"⁷⁷ perché la questione si lega al fatto che non esiste per questo tipo di spazio la stessa curiosità che il personaggio dimostra per la ricerca dei suoi 'luoghi' interiori, delle manifestazioni delle sue contraddizioni. Nel senso che lo spazio reale in cui i vari personaggi si muovono è più finalizzato alla contestualizzazione critico-immaginativa dello spettatore che non alla rivelazione dei loro 'segnali' esistenziali. Per questo occorre il secondo spazio 'al limite', quello drammatico, il solo che, rappresentando la lotta fra Tempo e Racconto, può risolvere il

pericolo dell'estraneità tra la struttura del saggio, che il cinema di Tarkovskij non disconosce affatto, e la reinvenzione poetica dei mondi dell'uomo.

Lo spazio drammatico è proprio dei luoghi fisici (esterni/interni) e mentali (il volo, la levitazione, le poesie di Arsenij Tarkovskij, le memorie, le microstorie poetiche dentro quelle principali) a cui è consentito raccontarsi, assorbire e restituire atmosfere, narrare e soprattutto attraverso l'apparente a-drammaticità del piano-sequenza che, invece, prolunga le 'pose' del visivo in virtù di una esistenza determinata dallo sguardo con cui i personaggi e/o la m.d.p. osservano quegli analoghi mondi, ma solo quando il loro tempo si adatta al tempo di quelli. Per approssimazione, tempo drammatico 'descrivibile'⁷⁸ può risultare, ad esempio, quello dei sogni o del giocare alla guerra ne *L'infanzia di Ivan*, praticamente tutto *Andrej Rublëv* (eccetto la parte a colori) in quanto contraddizione soggettiva della visione-esperienza del monaco; Harey e il filmetto familiare in *Solaris*; certamente, e per definizione, *Lo specchio* e la 'Zona' di *Stalker*; l'immagine dei titoli di testa, i successivi ripetuti richiami alla Casa-Russia, la finestra-natura e la sequenza della candela di *Nostalghia* (anche perché qui Gorčakov vede e vive al posto di Domenico); i presagi della Catastrofe, l'onirismo, i colori degli esterni e l'evocazione in *Sacrificio*.

Legato a questa duplice dimensione spaziale il ricorrente motivo della porta non rimanda ad un apparato di carattere simbolico⁷⁹, quanto ad alcune specifiche ed indifferenziate indicazioni che, giocando sulle idee di apertura/chiusura e di dentro/fuori, contribuiscono a complicare la componente situazione/azione. In *Solaris* gli usi delle porte – il portello della capsula, la spessa lamiera fatta a pezzi dalla possessività indifesa di Harey, quella semichiusa del laboratorio di Sartorius che invano nasconde il nano – sottolineano, insieme alla frequente circolarità delle immagini degli oblò, la dimensione di op-

pressione immobilistica e di chiusura che l'oceano provoca nei comportamenti umani; mentre ne *Lo specchio* essi alternano la sensazione di *soglia* tra la Casa e l'esterno (i bambini e l'incendio, le riprese luminose dell'estate dall'interno della dacia, sull'asse di finestre, verande, porte, veli e tende come schermi sollevati) con l'ambito più 'visivo' della sparizione (la signora del thé può 'svanire' grazie alla doppia porta d'ingresso che allontana Ignat; la madre conclude la tensione della tipografia dopo una serie di passaggi tra stanze e corridoi, chiudendosi una porta alle spalle, il paravento della malattia verso la fine) o della dissoluzione-porta del finale che suggerisce la provvisoria ostruzione nel bosco del flusso del ricordo.

In *Stalker* e *Nostalghia* è poi un elemento molto forte ed esprime sostanzialmente le due opposte idee del varco. Nel primo film si ha particolarmente in due occasioni decisive: quando i tre protagonisti forzano con la *jeep* l'unico passaggio per la 'Zona' e l'accesso alla Stanza. Il primo varco è recintato, illuminato a giorno, vigilato da guardie armate e il secondo è invece incustodito o addirittura privo dell'ostacolo materiale della porta. Per il primo occorre fare in fretta e di nascosto, quasi per non lasciarsi sfuggire l'occasione di un urgente esame di coscienza; all'inverso lo Stalker, lo Scrittore e il Professore saranno liberi di scegliere il tempo del loro agire; tanto la linea divisoria tra il quotidiano e la 'Zona' è sottolineata con la cruda difficoltà di forzare il blocco e con l'esibizione di steccati, fari e sirene, così per arrivare al centro dei Desideri, occorrerà 'varcare' – avere il coraggio di credere all'invisibile – le inesistenti porte delle 'stazioni' del percorso contrassegnate dai punti dove cadono i dadi di ferro con le strisce di stoffa.

Lo stesso coraggio, lo stesso tipo di 'fede' di cui sarà espressione l'uomo della *nostalghia*: anche se inizialmente rifiuta di entrare a vedere il quadro di Piero della Francesca, trova successivamente nella simmetria memoria (presenza)-

nostalghia (assenza) – contrappuntata dalla simmetria in piano-sequenza della porta (aperta)-finestra (chiusa) della stanza d'albergo – l'interesse a varcare la soglia della casa di Domenico all'interno della quale, per raddoppiare la successiva estraniamento e altruismo di Gorčakov, il regista frapone una seconda porta di legno che si spalanca sulla rovinosa desolazione di un'angoscia che si allarga anche nella natura non mentale, oltre il vano della finestra di fronte alla porta stessa. Effetto questo, in parte, simile all'uscita da se stesso attraverso la finestra dell'allucinante sogno di Alexander nel fango in *Sacrificio*. Ma lì la porta di legno si spalanca alla fine, e contro il nulla di un muro di mattoni costruito da una società decomposta.

Se però in *Stalker* la porta realtà/'Zona' oltre che il varco d'entrata consente, pur ellitticamente, il ritorno al punto di partenza del bar, quella stessa porta che mette in comunicazione la *nostalghia* di Gorčakov con la follia di Domenico impone l'impossibilità del compromesso: per Tarkovskij la sua 'immersione' nella piscina è un passaggio, un attraversamento obbligato – da quando l'anta con lo specchio dell'armadio dissolve ad incrocio la figura del russo in quella dell'italiano – che non potrà non portare alla morte, al sacrificio.

Porte e spazi del montaggio e del reale per un cinema insieme di barriere corruttibili erette nel pieno dell'apagamento materiale individualistico e di aperture sul superbo vuoto dell'irrazionale; di ostacoli del pessimismo e di squarci di speranza che si stabiliscono tra i silenzi e i fitti dialoghi, le alternanze simboliche del colore e dei bianchi e neri trattati, della musica e del rumore della vita che, come per le acque, si dispongono sia a livello orizzontale per l'incontro realtà-terra, sia in senso verticale per la tensione 'sottosuolo'-volo.

È l'inversione continua alla costruzione della creazione artistica, l'opera di Tarkovskij. La visione contrastata di un viaggio manicheisticamente sospeso tra le manifestazioni

spiritualistiche e mistiche di un talento intellettuale teso alla conquista del necessario contro il superfluo, e quelle della coscienza intollerante. Tra l'epifania della realtà e l'anelito al possibile. Tra il tempo del cinema e quello della sua vera indicibilità. Tra l'uomo e la sua storia morale.

NOTE

¹ A. TARKOVSKIJ, *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss nouvelle* (a cura di M. CIMENT, L. e J. SCHNITZER), "Positif", 109, ottobre 1969, oppure, in italiano, in "Il Dramma", 1, gennaio 1970 col titolo *Il mio Rublëv è la speranza di tutto il popolo russo*.

² A. TARKOVSKIJ, *L'artista non impara dalla Scuola*, "Corriere della Sera" (Supplemento, 'Corriere degli Spettacoli'), 5.1.1985. In particolare per le riflessioni sulle 'controindicazioni estetiche' cfr., nel presente testo, la parte iniziale di *Andrej Rublëv* e la nota 3, ma anche A. TARKOVSKIJ, *Ejzenštejn e il montaggio*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, "Circuito Cinema", quaderno 30, Comune di Venezia giugno 1987, pp. 39-40.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Pubblicato su "Iskusstvo Kino", 3, marzo 1979 col titolo *O Kinoobraze* il saggio di Tarkovskij è poi apparso su "Positif", 249, dicembre 1981 (*De la figure cinématographique*) e successivamente in italiano in AA.VV., *Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984. Riportato da "Cinemasessanta", 1, gennaio-febbraio 1987 e, con nuova traduzione, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, "Circuito Cinema", cit., pp.17-31; in inglese, *The Film Image*, sta in A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, London, The Bodley Head 1986, pp. 104-124. Sull'argomento analogamente importanti sono le riflessioni esposte in A. TARKOVSKIJ, *Il tempo riprodotto*, in G. BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubilibri 1987, pp. 91-106 (anche in *Sculpting in Time*, cit., pp. 59-76). Tutte le citazioni di questa parte relative alla figura, al tempo e al ritmo del montaggio, se non diversamente espresse, sono tratte dalle diverse versioni delle fonti indicate.

⁷ Gli esempi citati sono un *haiku* di Bashô: *Il vecchio stagno:/ Una rana salta:/ Oh! Il rumore dell'acqua*. E ancora: *Le carme sono tagliate per il tetto/ Sugli steli dimenticati/ Cade una piccola neve leggera*. O anche: *Da dove questa pigrizia improvvisa:/ È a fatica che mi hanno svegliato oggi.../ Stormisce una pioggia primaverale*.

Oppure, nell'*haiku* di Ranran: *Una pioggia d'autunno nel buio! No, non è a casa mia ma in quella del mio vicino che un ombrello ha fruscato.*

Per l'idea di Ejzenštejn dei tre versi di alcuni *haiku* come modello di combinazione di tre elementi separati nella creazione di qualcosa di signifi-cante, diverso da ciascuno di essi, cfr. A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp.66-68.

⁸ Quest'immagine è utilizzata ne *Lo specchio* nella sequenza che vede il padre di Ignat tornare a casa in licenza durante la guerra.

⁹ Si vedano in particolare i riferimenti presenti a proposito di *Sacrificio* quali sintomi di conflittuale allontanamento culturale dall'arte rinascimen-tale, allontanamento cui si fa anche cenno nelle pagine successive.

¹⁰ F. FARAGO, *La Réalité plénière du spirituel: 'Andrej Roublev'*, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études Cinématographiques", 135-138, novembre 1983, p. 49.

¹¹ Nel Rinascimento la religione, a differenza del Medioevo, cessa di domi-nare la vita spirituale e malgrado ogni tentativo di riportare la cultura (e l'arte) all'unitario principio religioso, non sarà più possibile ricostruire l'unità cultu-rale medioevale; nello stesso tempo l'arte stessa acquisterà maggiore autono-mia. Per le considerazioni in proposito cfr. A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Torino, Einaudi 1971, pp. 355 e egg.

¹² Cfr. P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, Milano, Adelphi 1977.

¹³ *Ivi*, p.172.

¹⁴ B.A. KOVÁCS, A. SZILAGYI, *Les mondes d'Andrej Tarkovski*, Lausanne, L'Age d'Homme 1987, p. 16. Questa indicazione è peraltro collegabile al-l'aspetto più storico-politico che delimita l'opera di Andrej Tarkovskij tra la fine dell'era krusceviana (*L'infanzia di Ivan* è del 1962 e due anni dopo il leader del XX Congresso viene destituito) e l'inizio della *perestrojka* di Gor-baciov: ad entrambe le aperture il regista sarà sfortunatamente assente, anche se il festival del cinema di Mosca del 1987 gli esternerà tributi, rivalu-tazioni e 'riabilitazioni' postume.

¹⁵ A supporto di queste considerazioni sulla centralità del tempo puro e del tentativo di rivelazione di quella che chiama "l'idea cinematografica pura", Tarkovskij cita il caso classico del cinema dei pionieri - *L'arrivo di un treno alla stazione della Ciotat* dei fratelli Lumière - e l'esperienza dell'*under-ground* americano con l'esempio di *Sleep (Sonno, 1963)* di Andy Warhol.

¹⁶ Un breve passo dell'intervento del regista e una sintetica nota della traduttrice Svetlana Delmotte che ne ha curato la versione dal russo al francese, possono essere sicuramente utili: "In fin dei conti il montaggio non è che la variante ideale del 'collage' di inquadrature [i due termini russi che traduciamo 'collage' (*skleika*) e 'montaggio' (*montage*) e che rinviano all'unico termine italiano 'montaggio', corrispondono praticamente alla distinzione anglosassone esistente tra 'editing' o 'cutting' per un verso e 'montage' per l'altro. Cioè tra l'operazione puramente manuale del tagliare e unire ed il concet-to più teorico di montaggio creativo]. Ma questa variante si trova già all'inter-no del materiale cinematografico. Montare un film correttamente, senza errori, trovare la variante ideale del montaggio, significa non impedire l'assemblaggio di scene separate perché tutto accade come se si automon-tassero in anticipo".

¹⁷ In questo senso possono assumere forte rilievo la psicologia dello spetta-tore, il suo stato d'animo, l'emotività, il livello culturale.

¹⁸ La sola utilizzazione di citazioni di Tarkovskij per dar conto delle dif-ferenze che questi manifesta rispetto ad Ejzenštejn non intende esprimere né una presa di posizione sfavorevole al secondo di cui non si vuole ridurre e fal-sare il senso profondo citandone strumentalmente e di rimessa soltanto ciò che, decontestualizzato, potrebbe essere mal usato per il solo scopo confutati-vo. Né una parziale e viziata visione del problema del montaggio e dell'asin-cronismo per le cui complesse ed ampie implicazioni non si può che rimandare ad indispensabili sistematici ordinamenti futuri. Nell'evidenziare l'in-tenzione di cercare di comprendere le novità teorico-critiche di un autore poco analizzato come Tarkovskij a fronte della letteratura diffusa della pro-duzione teorica di Ejzenštejn - si pensi, tra l'altro, alle recenti fondamentali pubblicazioni per i tipi della Marsilio di *La natura non indifferente* (1981), *Il colore* (1982), *Teoria generale del montaggio* (1985), *Il montaggio* (1986) - mentre ci si rende conto della sproporzionata inadeguatezza dei raffronti, tiranna delle esigenze espositive, si auspica che la stessa possa non pregiudi-care lo spessore culturale della più ridotte argomentazioni tarkovskiane.

¹⁹ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 64.

²⁰ *L'arrivo di un treno alla stazione della Ciotat* (1895) dei fratelli Lumière è citato dal regista quale esempio di ispirazione "dal quale tutto è cominciato" e come testimonianza del nuovo principio estetico, poi tradito, che esso (la sua tecnica) aprì rispetto alle altre forme di espressione artistica perché "per la prima volta nella storia dell'arte", rileva Tarkovskij non certo per primo ma in armonia con i principi cui si rifà, "e per la prima volta nella storia della cultura, l'uomo ha trovato il mezzo per fissare direttamente il tempo. E, contempo-

raneamente, ha trovato la possibilità di riprodurre quante volte lo si desidera lo scorrere di questo tempo sullo schermo, di ripeterlo, di ritornare ad esso. L'uomo ha ricevuto così nelle proprie mani la matrice del *tempo reale*". A. TARKOVSKIJ, *Il tempo riprodotto*, in G. BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà del disgelo*, cit., p. 92.

²¹ Nella parte dedicata al tempo l'articolo di R. ROSETTI, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, "Filmcritica", 373, aprile 1987, ne indica, per le modalità, la *permanenza*, la *successione* e la *simultaneità* nel senso che queste, garantendo "nell'esperienza rispettivamente: la possibilità del permanere delle cose nel tempo, la possibilità di cogliere il cambiamento delle stesse in una successione temporale e, infine, la possibilità che più cose siano percepite come coesistenti in uno stesso istante, vengono a subire, nel caso dei film di Tarkovskij, come altre categorie e modalità conoscitive, dei processi che hanno come conseguenza il prodursi di un senso di indeterminazione". In proposito Rosetti fa l'esempio della scatola sterilizzatrice in *Stalker* che è vista sia all'inizio nella casa della guida sia all'interno della 'Zona', su un pavimento coperto di acqua. Le varie considerazioni esplicative sulla simultaneità della presenza, sulla "non necessità [per l'oggetto] di una successione temporale per passare da un 'là' a un 'qui', essendo già 'qui' e 'là'" e sulla comprensione che la scatola sia "l'esteriorizzazione di un vissuto, di un contenuto mentale" dello *Stalker*, possono però trovare una sorta di dilatazione intertestuale di quella stessa manifestazione del contenuto mentale. Infatti quell'oggetto – come peraltro altre "cose" tarkovskiane presenti perché possedute dall'uomo-regista o volute in immagini in quanto desiderate (se si pensa alla libreria di *Stalker*, cfr. A. TARKOVSKIJ, *Tarkovskij allo specchio*, a cura di T. GUERRA, "Panorama", 673, 3 aprile 1979) – si sottrae, se è lo stesso oggetto, anche ad altre coordinate temporali giacché è già presente nel precedente *Solaris*. Sulla stazione orbitante è posto sotto uno dei tanti oblò e contiene della terra in cui nascerà una minuscola piantina di nuova vita; sarà quello il momento per Kelvin di tornare sul suo pianeta, alla casa paterna in cui, per analogia, sul davanzale si 'materializza', come la figura di Harey, la stessa scatola.

²² La caratteristica di autore non reattivo ai provvisori mutamenti oggettivi contingenti (pubblico, mode, apparati produttivo-industriali, tendenze culturali), se è forse più evidente nello sviluppo tematico è comunque presente con puntigliosa coerenza oltre che a livello stilistico anche nella insistita utilizzazione di dispositivi 'scenografici' a carattere permanente (acqua e fuoco in particolare); ciò determina il fatto che la loro ripetuta presenza riesce, per riempimento progressivo, ad essenzializzare la direzione delle immagini. Anche per la natura in Tarkovskij l'iterazione poetica elimina il superfluo del già visto e raggiunge l'essenziale del visivo possibile.

²³ A. TARKOVSKIJ, *I pensieri di un poeta*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij* cit., pp. 33-34.

²⁴ Il mancato affluire del ricambio simbolico delle acque, per questo aspetto, pur nell'ambito di una loro finzione narrativa ben determinata dalla seconda realtà propositiva degli 'inserti fantastici', trova un esempio aggiuntivo alla struttura del film che vede il confinamento secondario della vicenda bellica generale, per il primo piano dell'avventura individuale.

²⁵ Alexandr Petrovič Dovženko (Sosnicy Černigovskij 1894–Mosca 1956), regista e sceneggiatore caratterizzato da una estrema semplicità di espressione che gli veniva dalle origini familiari e di contadino ucraino e da un atteggiamento ad un tempo spiccatamente naturalistico-romantico e poetico-visionario. Maestro elementare, disegnatore e poi scrittore di soggetti debutta nel 1926 con *Jagodki ljubvi (I frutti dell'amore)* a cui fanno seguito gli importanti *Zvenigora (La montagna incantata, 1928)*, *Arsenal (Arsenale, 1929)* e *Zemlja (La terra, 1930)*. Negli anni successivi realizza il primo film sonoro, *Ivan (1932)*, poi *Aerograd (1935)* e, nel 1939, per indicazione e sull'eroe ucraino, *Ščors*, una biografia di Stalin. Nel dopoguerra, dopo una parentesi di scrittore e di autore di documentari, torna ad occuparsi di regia e gira *Mičurin (1948)*. Dovženko muore durante la realizzazione di *Poema o more (Poema del mare, 1956-1958)* e il lavoro verrà completato dalla moglie Juljia Solnceva che metterà peraltro in immagini postume ben due progetti del marito, *Povesť plamennyh let (Storia degli anni di fuoco, 1961)* e *Zararovannaja Desna (La Desna incantata, 1965)*.

"I suoi film – ha detto Viktor Šklovskij – sono opere di pittura percorse continuamente da un canto" (A.P. DOVŽENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, a cura di U. SILVA, Milano, Mazzotta 1973, p. 7), da una raffigurazione lirica della natura e delle sue 'pose' – si pensi al muto *La terra* – nei tramonti, nelle persone e nelle cose della campagna e delle sue stagioni, nelle splendide immagini di cieli sereni o di prati e animali sorpresi dalla luce o da soffi d'aria; così come per una idea di montaggio – l'alternare lunghi totali di esterni con primi e primissimi piani, la funzione di voluta sequenziale spiegazione dell'immagine precedente dalla successiva, le didascalie di varie grandezze quale aumento di drammaticità e di tonalità inesistenti del linguaggio parlato – portatore di anticipazioni di struttura del cinema sonoro.

²⁶ A proposito delle simbologie, Dovženko ricorda: "In questo film (*La terra*) ci sono dei simboli: il nonno Cioma, Vasilij, le mele. Allora sappiate che il nonno è il simbolo del nonno, Vasilij è il simbolo di Vasilij e le mele sono il simbolo delle mele". A.P. DOVŽENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, cit., p. 51. C'è qui la sottolineatura di una assoluta non particolarità di persone o elementi del racconto, analogamente, se si vuole, alla nota sequenza

dei contadini che per far camminare il trattore senza benzina, orinano nel radiatore, se non in quanto tessere spontanee e sinceramente naturali di un mosaico che significano solo nel complesso dell'opera. Potrebbero essere le parole di Tarkovskij a proposito della figura cinematografica o quelle dette in occasione di un dibattito milanese sulla riconosciuta poeticità della terra e sulla poeticità del suo autore in cui rilevò che "prendendo in esame singolarmente ciascuna parte costitutiva del film, infatti, non c'è nulla che ne faccia un'opera altamente poetica" giacché, a suo parere, "la poesia cinematografica, così come ogni altra, nasce dal nulla, dall'incontro del genio con il materiale cui egli si accosta". N. CAPRIOGGIO, *Tarkovskij e Dovženko: la poesia nel cinema*, "Rassegna sovietica", 4, luglio-agosto 1983.

²⁷ A.P. DOVŽENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, cit., pp. 53-54.

²⁸ "Secondo me – ebbe a dichiarare il regista già alla fine degli anni '60 – il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere che sono importanti e mi interessano. La messinscena è, allora, anche un modo per far spuntare gli eventi, come nel cinema documentaristico si possono vedere i gambi delle piante spuntare dal terreno e crescere a vista d'occhio". F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit. p. 39. A proposito delle considerazioni sulla messinscena può risultare utile rilevare come il processo di germinazione-sviluppo nella natura trovi puntuale riscontro nella parallela evoluzione nel tempo dei fatti e delle persone dei film quasi come prodotto fisiologico del loro operare sulla terra e tra le acque. Va peraltro notato che il 'disinteresse' per il cielo sarà in realtà del tutto inesistente e la scarsità delle riprese che lo raffigurano – a fronte delle quali ci saranno le metaforiche panoramiche verticali dal basso verso l'alto – starà invece ad evidenziare una marcata, assillante aspirazione al suo difficile manifestarsi.

²⁹ "Gli antichi simbolismi dell'acqua come fecondatrice della terra e dei viventi ci guidano sino ai simboli analitici dell'acqua come fecondatrice dell'anima: il fiume, il mare, rappresentano il corso dell'esistenza umana e le fluttuazioni dei desideri e dei sentimenti". J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, Jupiter 1969 (trad. it. *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli 1987, p. 4).

³⁰ Ad esempio la 'Zona' di *Stalker* che sta dentro un divenire socio-culturale in crisi e la Casa Russa dentro la cattedrale italiana alla fine di *Nostalghia* o la 'messa in abisso' della Casa del Sacrificio dentro e attraverso il modellino.

³¹ Tarkovskij si è sempre comportato nei confronti delle dimensioni dell'acqua conformemente a quanto affermato in una dichiarazione: "L'acqua, i ruscelli, i fiumiciattoli mi piacciono molto, è un'acqua che mi racconta molte

cose. Il mare, invece, lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppo monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate". F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 33-34.

³² G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti 1942 (18^a, 1983), pp. 8-9; trad. it.: *Psicanalisi delle acque*, Como, Red 1987, priva però dell'Introduzione (*Imagination et matière*) e del capitolo secondo (*Les eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes. L'eau lourde dans la rêverie d'Edgar Poe*).

³³ Cfr. La poesia *Vita, vita* in *Lo Specchio*, nota 18.

³⁴ Dichiarazione del regista tratta da D. BAGLIVO. *Un poeta del cinema: Andrej Tarkovskij*, 1983-84, film-intervista (trasmesso da RAI 2 il 28.1.1987).

³⁵ Per analogia di 'risonanze di linguaggi' e a conferma del cinema di immaginazione di Tarkovskij, P. TAGGI, in *Ipotesi di luce nel teatro dell'aria*, "Segnocinema", 24, settembre 1986, riferisce del progetto per realizzare la versione radiofonica (RadioUno-Radio della Svizzera italiana) di cinque film del regista sovietico (*L'infanzia di Ivan*, *Andrej Rublëv*, *Solaris*, *Lo Specchio*, *Stalker*).

³⁶ "La vita distrutta nel mondo significa la nascita della tradizione nella cultura". B.A. KOVÁČZ, A. SZILÁGYI, *Les mondes*, cit., p. 169. Tra questi residui del passato sono in particolare di rilievo un vaso di vetro con dentro un pesce mentre altri nuotano all'esterno, pezzi di ferro, molle e soprattutto il *San Giovanni Battista* – con sovrapposizione di alcune monete – dettaglio dell'altare Ghent dei fratelli van Eyck. L'accumulo degli oggetti più eterogenei sommersi o meno nel cinema tarkovskiano, sorta di apparente deposito aselettivo (in realtà accuratamente organizzato con criteri estetici esclusivistici) della fusione del Tempo Sociale, Privato e Sacro in una concentrazione ambigua, nella 'Zona' di *Stalker* potrebbe aver avuto origine, come per la pistola dello Scrittore fatta scivolare nell'acqua dopo il non uso che ne viene fatto, dall'esaurimento delle loro motivazioni, dallo svuotamento che il contesto incoerente provoca rispetto alla loro natura. In questo senso allora, in *Nostalghia*, la donna addetta alle pulizie 'bonifica' la piscina di Santa Caterina vuota dai simbolici fallimenti precedenti a quello con la candela di Gorčakov?

³⁷ Sulla disarmante non definibilità ultima del cinema di Tarkovskij si è espressa molta critica e con minime sfumature. A titolo di significativo campione cfr. M. SESTI, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, "Cinecritica", 2/86, luglio-settembre 1986.

³⁸ In proposito Thierry Cazals ricorda il lavoro dello scienziato Jean E. Charon, *L'Esprit et la Science* dal quale emergerebbe la coincidenza con il "tempo interiore di Tarkovskij, soggettivo, e del suo doppio oggettivato, cosmico" e a tal fine riporta il seguente brano: "Lo Spirito è un flusso continuo e spontaneo di pensiero che non può essere fermato. In questo il pensiero somiglia molto al tempo che passa, ugualmente 'inarrestabile'. Ma il pensiero è innanzi tutto 'forma', vale a dire estensione spaziale. Lo Spirito si caratterizza dunque come un universo in cui lo Spazio 'scorre' continuamente come tempo. Per contro lo Spirito è sempre ugualmente centro di riflessione e definisce così per il soggetto pensante un eterno presente. Il soggetto 'si radica' nel presente del suo Spirito come l'oggetto può radicarsi in un luogo particolare dello spazio. L'universo dello Spirito deve dunque essere rapportato ad un ambito in cui spazio e tempo si sono scambiati i rispettivi ruoli in rapporto allo spazio-tempo dell'universo della Materia: nello Spirito lo spazio 'scorre' come tempo e il soggetto pensante 'si ferma' sull'istante presente come la Materia (l'oggetto) può arrestarsi nello spazio. In breve diremo che l'universo dello Spirito è un tempo-spazio, mentre l'universo della Materia è uno spazio-tempo". T. CAZALS, *Au-delà du regard*, "Cahiers du Cinéma", 386, luglio-agosto 1986 (per il lavoro di Charon c'è una nota 3 a cui però non corrisponde indicazione bibliografica).

³⁹ Sulle implicazioni simboliche e dinamiche dell'operazione di immersione, tra l'altro, Mircea Eliade rileva che questa "nelle acque equivale non ad un'estinzione definitiva, bensì ad una passeggera reintegrazione dell'indistinto, seguita da una nuova creazione, da una nuova vita o da un uomo nuovo, a seconda che si tratti di un momento cosmico, biologico o soteriologico". M. ELIADE, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book 1987, p. 136.

⁴⁰ "L'immaginazione materiale dell'acqua è sempre in pericolo, rischia di cancellarsi quando intervengono le immaginazioni materiali della terra o del fuoco". G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit. p. 24 (trad. it.).

⁴¹ "Nessuno desidera sacrificare nulla – ha detto il regista – ma se ci si vuole salvare spiritualmente non è possibile fare altrimenti". F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 53.

⁴² Relativamente ad un discorso più generale sul 'cinema di poesia' ma anche in riferimento a considerazioni di struttura circa le articolazioni del problema di un giusto inquadramento e approccio ad autori-poeti, cfr. P. TAGGI, *Il vento invisibile. Il cinema, la poesia, "Segnocinema"*, 18, 19, 20, maggio-settembre-novembre 1985.

⁴³ Per alcuni riferimenti, contributi ed evoluzioni teoriche cfr. P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1981, pp. 167-297 e i 'percorsi bibliografici' proposti da P. TAGGI, *Il vento invisibile*, cit., 20, novembre 1985.

⁴⁴ Dichiarazione in D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit.

⁴⁵ Nel suo saggio del 1927, Šklovskij pone i fondamenti delle diversità che i successivi studi hanno approfondito: "Esiste un cinema prosastico e uno poetico, in ciò sta la differenza fondamentale tra i generi, e ciò che distingue uno dall'altro non è il ritmo o non soltanto il ritmo, bensì il prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico in confronto a quelli semantici, tenuto conto del fatto che i momenti formali sostituiscono quelli semantici, risolvendo la composizione". V. ŠKLOVSKIJ, *La poesia e la prosa nel cinema*, in G. KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti 1979, p. 150. Sul metodo critico letterario il rimando iniziale è a T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi 1968. In riferimento diretto a Tarkovskij, anche M. TUROVSKAJA, *Due film in un anno*, in G. BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà*, cit., pp. 61-88.

⁴⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *La poesia e la prosa nel cinema*, cit., p. 147.

⁴⁷ Il concetto, così come è espresso dallo studioso Padre Pavel Florenskij (1882-1943) circa l'esistenza nelle antiche icone russe di una infrazione, di una trasgressione delle regole prospettiche, esprime non la mancanza di conoscenza da parte degli antichi pittori russi delle leggi dell'ottica e della prospettiva rinascimentale italiana – conoscenza questa secondo il religioso acquisibile dalla semplice osservazione della natura – bensì l'avvertimento spirituale e fideistico della sua non necessità artistico-religiosa. Per le riflessioni di Florenskij sull'icona, anche in relazione alla figura storica di Andrej Rublëv – "Fra tutte le dimostrazioni filosofiche dell'esistenza di Dio", ha scritto Florenskij, "suona la più persuasiva quella di cui non è fatta menzione nei manuali: si può formulare col sillogismo: 'Esiste la Trinità di Rublëv, perciò Dio è'" – P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 64 e, dello stesso autore appunto *La prospettiva rovesciata*, 1981. Alcune considerazioni introduttive sono anche utilizzate da A. TARKOVSKIJ nel suo *'Ecco il mio cinema'* (a cura di M. PORRO), "Corriere della Sera", cit.

⁴⁸ A questo proposito il regista ha affermato: "Mi pare di non credere alla forza dei cosiddetti uomini 'forti'; né alla debolezza di coloro che siamo abituati a chiamare 'deboli' [...] È come se io avessi sempre raccontato la storia dello stesso personaggio: di un uomo che per qualche ragione la società ritiene debole e che io ritengo forte". A. TARKOVSKIJ, *Tarkovskij allo specchio* (a cura di T. GUERRA) cit.; sul tema anche A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*,

cit., pp. 207-209 e A. TARKOVSKIJ, *Éloge de l'homme faible* (estratto da *Sculpting in Time*), "Cahiers du Cinema", 392, febbraio 1987.

⁴⁹ Per tutte le citazioni A. TARKOVSKIJ, *Tarkovskij allo specchio*, cit.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ "Sono convinto", ha detto il regista a conclusione delle riflessioni sui suoi 'uomini deboli' "che proprio grazie a personalità del genere la società può essere forte e guardare coraggiosamente all'avvenire e resistere a tutto ciò che tende a distruggerla". *Ibidem*.

⁵² La forzata sinteticità e approssimazione dei riferimenti culturali di Tarkovskij a cui si fa cenno in queste pagine tiene conto per un verso della complessità dell'ampio problema attributivo di un retroterra complessivo (artistico, religioso, sociale, appunto culturale) ma soltanto per quanto vi può essere di utile alla comprensione della sua espressione e ispirazione generale. E per altro verso tende a sottolineare che all'esplosione di una difficile personalità creativa come quella del regista sovietico, più che affiancare, come si fa, soltanto alcuni nomi determinanti – Puškin, Herzen, Turgenev, Dostoevskij, Čechov, Leonardo, Bach, Pergolesi, la poesia del padre Arsenij Tarkovskij – o ambiti estetico-speculativi – l'estetica bizantina e la sua introiettata lacerazione successiva, la questione slavofili-occidentalisti, il misticismo irrazionalista, Kierkegaard o l'esistenzialismo religioso di Berdjaev (dunque ancora Dostoevskij) – può corrispondere l'atteggiamento che realizza l'idea di una figura variegata per cui "ogni aspetto originale nell'opera degli autentici scrittori, degli autentici pittori, musicisti, registi, [ha] sempre delle radici profonde. Sicché è inevitabile trovare dei richiami indietro, nel passato. A. TARKOVSKIJ, *Tarkovskij allo specchio* (a cura di T. GUERRA), cit. Ma si tratta di varie stratificazioni indirette che diventano competenze originali e di atmosfere di contesto che vengono correttamente acquisite e filtrate (Dostoevskij, soprattutto). Forse anche rimosse (Ejzenštejn o il pittore Repin e il gruppo degli Ambulanti) ma in una illuminata comunicazione di sensibilità alte accomunate da una *solitudine dell'ispirazione* che vanificherebbe l'approccio che volesse tracciare le rigide linee di tendenze, scuole, continuità manifeste, citazioni comuni o uniformemente trasferibili.

⁵³ A. TARKOVSKIJ, *Éloge de l'homme faible*, "Cahiers du Cinema" 392, febbraio 1987.

⁵⁴ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, p. 212 o anche in *Éloge de l'homme faible*, cit.

⁵⁵ "Penso che la *ratio*, la ragione non solo non sia tutto nell'uomo, ma anzi sia una parte molto piccola di noi. Credo che abbia una maggiore importanza l'anima, che è una briciola di eternità nell'uomo. La ragione è sempre limitata e delimitante mentre l'anima è illimitata, è tesa verso l'Infinito, partecipa dell'Infinito. Nella nostra vita dovremmo fondarci su ciò che è illimitato, sull'infinito, sull'Eternità. Con questa tensione noi stessi parteciperemo dell'Eternità". A. TARKOVSKIJ, *Il cinema secondo Tarkovskij*, "Cinemasessanta", cit.

⁵⁶ "L'arte nasce da un mondo mal congegnato [...]. Ogni artista è sempre sotto pressione e non lavora mai in condizioni ideali. Inoltre, se queste condizioni ideali esistessero, forse non esisterebbe il suo lavoro perché l'artista non vive in un vuoto senza aria. Una pressione deve esserci, non saprei dire di che tipo, ma deve esserci e l'artista esiste proprio perché il mondo non è perfetto e l'arte non sarebbe necessaria a nessuno se il mondo fosse il regno dell'armonia e della bellezza. L'uomo non ricercerebbe in occupazioni collaterali l'armonia, vivrebbe nell'armonia". D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit.

⁵⁷ "Essere artista – ricorda il regista – è innanzitutto imparare a servire. Un artista è prima di ogni cosa qualcuno che non si appartiene e che non deve appartenersi. Essenzialmente egli non esprime i propri sentimenti personali anche se ha l'impressione di farlo. Rappresenta il linguaggio di quelli che non sono in grado di parlare con eloquenza. Il mio punto di vista sulla funzione dell'artista è esattamente quello di Puškin nella sua lirica *Il profeta* [1826, profeta sta per poeta] [...]. L'arte è un miracolo ed è impossibile parlare del problema della creazione con un linguaggio normale e razionale. La creazione non rileva affatto l'analisi razionale e può essere per questo che tutte le analisi dell'arte sono, alla fine, inadatte al loro oggetto". A. TARKOVSKIJ, *i pensieri di un poeta*, in F. BORIN, cit., pp. 40-41.

⁵⁸ A. HAUSER, trad. it. *Storia sociale dell'arte*, vol. II, cit. p. 370.

⁵⁹ Il riferimento è a A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, 1942 (trad. it. *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani 1966).

⁶⁰ "Questo mondo – sottolinea infatti il regista – non è un luogo dove vivere... felici. Non è stato creato per la felicità dell'uomo, anche se sono in molti a pensare che sia questa la ragione dell'esistenza. Penso che siamo su questa terra per combattere affinché dentro di noi lottino il Bene e il Male, perché il Bene vinca e noi ci si arricchisca spiritualmente. Se la nostra vita tende a questo innalzamento spirituale, l'arte è uno dei mezzi per arrivarci". A. TARKOVSKIJ, *i pensieri di un poeta*, cit., p. 35.

⁶¹ L'effetto di polifonia è indicato da J. GERSTENKORN e S. STRUDEL – *La quête et la foi. Le dernier souffle de l'esprit* in AA. VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études Cinématographiques", cit., p. 83 e nota 9, p. 100 – che ricordano come "la nozione di polifonia [sia] stata utilizzata nel dominio della critica letteraria da Michail Bachtin a proposito di Dostoevskij. La pertinenza di questo uso metaforico ci sembra ancora più forte per il film di Tarkovskij nella misura in cui il linguaggio cinematografico autorizza l'espressione simultanea dei punti di vista, mentre il romanzo è condannato ad esprimerli nella successione".

⁶² Cfr. l'analisi di M. BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi 1968 e P. PASCAL, *Dostovskij: l'uomo e l'opera*, Torino, Einaudi 1987.

⁶³ Si potrebbero riconoscere nello Scrittore e nel Professore rispetto allo Stalker, in Domenico per Gorčakov e in Otto per Alexander. Per i primi film si ricorda Boriška, il giovane fonditore di campane di *Andrej Rublëv* e il duplice protagonista de *Lo specchio*.

⁶⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, cit., p. 374.

⁶⁵ G.L. RONDI, *7 domande a 49 registi*, Torino, Sei 1975, riportato da S. BORELLI, *Tarkovskij, le cifre della poesia*, "Bianco e Nero", 4, ottobre-dicembre 1986, nota 2.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ A confutare la astoricità di Tarkovskij contribuisce in parte anche il tema dell'orfano e segnatamente il fatto che "lungo tutta l'opera [di Tarkovskij] corre un filo rosso: la coscienza ed il tormento di vivere in un mondo, in una società, in una Storia che rendono orfani". B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, "Positif", 247, ottobre 1981.

⁶⁸ L. MICCICHÉ, *Le 'sragioni' del poeta*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 3.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ È quanto riportato ancora da S. BORELLI – *Tarkovskij, Le cifre della poesia*, cit., – relativamente a Rondi ("L'analisi storica è, dopo tutto, la grande assente dai film di Tarkovskij"); le stesse parole sono anche in un identico passo di B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle*, cit.

⁷¹ Si intende utilizzare qui l'indicazione di *irrazionale* come espressa da Micciché: "Nelle evocazioni e rievocazioni del [cinema di Tarkovskij], non vi è traccia di illuministica resa alla 'ratio' della Storia (che è poi soltanto la piccola ragionevolezza storicistica del 'post hoc propter hoc'), bensì una costante sottolineatura di ciò che, appunto, viene solitamente definito *l'irrazionale*: come il momento in cui l'atteggiamento con cui, l'individuo [...] contrappone una propria soggettiva Ragione alla Ragione dominante (quella che denomina *Irrazionale*, e così esorcizza, ciò che è altro da sé) e con questo cerca di sottrarre se stesso e gli altri al dominio esistente". L. MICCICHÉ, *Le 'sragioni' del poeta*, cit., p. 6.

⁷² Si ricordino indicativamente il film-saggio *L'enfant sauvage* (*Ragazzo selvaggio*, 1969) ma anche altre figure di 'malati' come il bambino muto de *La chambre verte* (*La camera verde*, 1978), la donna zoppa in *La femme d'à côté* (*La signora della porta accanto*, 1981), per tacere del 'personaggio-orfano' Antoine Doinel e di Truffaut stesso con l'apparecchio acustico in *La nuit américaine* (*Effetto notte*, 1973).

⁷³ *Entretien avec Andrej Tarkovskij* (a cura di A. TASSONE), "Positif", 247, ottobre 1981.

⁷⁴ Ricorda Achille Frezzato che "come per Dostoevskij anche per Tarkovskij, sia pure con minore maturità intellettuale e artistica, l'uomo non finisce mai in nessun luogo; anche a Tarkovskij interessa l'uomo al limite, in quella zona di frontiera che sta tra valore supremo e il nulla totale". A. FREZZATO, *Stalker*, "Cineforum", 203, aprile 1981 e *Protagonista di un'epoca*, "Cineforum", 265, giugno-luglio 1987. Analogamente alla 'Zona' del film, quella sopraindicata è certo il luogo dostoevskiano dove Tarkovskij non si è potuto spingere fino in fondo. A meno che non si possano congiuntamente utilizzare *Lo specchio* e *Stalker* quali 'memorie del sottosuolo' nelle quali vive anche la "denominazione di 'uomo superfluo' adoperato da Turgenev in un racconto intitolato appunto *Il diario di un uomo superfluo*, denominazione rimasta poi nella letteratura russa a indicare non soltanto l'idealista del quaranta [*Memorie di un cacciatore*, 1847], ma anche quello più o meno autentico dei decenni successivi" – E. LO GATTO, *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni 1964, p. 372 – che delimita la suddetta area di confine tra i tipi di Amleto e di Don Chisciotte, più vicini alle caratteristiche di Gorčakov e di Stalker.

⁷⁵ Ciò che, più o meno, è il "gusto per le nature morte" che Jeancolas attribuisce come solo elemento comune a Robert Bresson. J.P. JEANCOLAS, *Notes sur 'Le miroir'*, "Positif", 206, maggio 1978, nota 4.

⁷⁶ Il termine, giapponese, sta per 'ruggine' per "rugginosità naturale, il fascino dei giorni passati, il marchio del tempo", A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 59 (la citazione riportata dal regista è del giornalista sovietico Ovčinnikov).

⁷⁷ A. TARKOVSKIJ, *Il cinema secondo Tarkovskij*, "Cinemasessanta", 1, gennaio-febbraio 1987.

⁷⁸ È appena il caso di ricordare che i richiami continui imposti dall'opera di Tarkovskij, se inducono ad operare fittizie distinzioni come questa dello spazio, sottolineano anche l'esigenza di una costante interazione tra i diversi ambiti espressivi formali e tematici che, come considerato, non possono sempre trovare una valida descrizione esemplificativa.

⁷⁹ "Rispetto al mondo esistente – ricorda il regista – ci si può esprimere in modo poetico o in modo puramente descrittivo. Io preferisco esprimermi a livello metaforico. Insisto nel dire metaforico e non simbolico, perché il simbolo comprende in sé un senso determinato, una formula intellettuale, mentre la metafora è l'immagine". A. TARKOVSKIJ, *Entretien* (a cura di H. GUIBERT, "Le Monde", 12.5.1983, riportata da M. MARTIN, *Le recherche de l'absolu*, in AA. VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études Cinématographiques", cit., p. 151.

I FILM

IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO (*KATOK I SKRIPKA*, 1960)

L'INFANZIA DI IVAN (*IVANOVO DETSTVO*, 1962)

L'inquadratura finale dell'ultimo film di Tarkovskij, *Sacrificio*, presenta un albero secco lungo il cui esile tronco la macchina da presa si muove ascensionalmente dalla terra fino al cielo in una definitiva struggente riconciliazione spirituale ed estetica. Per una singolare coincidenza – ma il casuale per il cinema non è mai soltanto accidente insignificante – una simile inquadratura apre l'opera prima' del regista sovietico, *L'infanzia di Ivan*¹: ai piedi dell'albero, in entrambi i film, due diversi tipi di bambini 'orfani'². Il primo sacrificato esemplarmente e idealmente alla mancanza del Padre dall'offerta salvifica di questi; l'altro, Ivan, destinato alla solitudine perché privato dei genitori dalla crudeltà della guerra. Nel film però non si insiste su questo elemento, dato come preesistente, ma sulla violenza cieca della seconda guerra mondiale (cioè sulla manifestazione della Guerra), sulla contraddizione violenza/felicità, crudeltà/serenità e sulla memoria della privazione di quest'ultima.

Già prima de *L'infanzia di Ivan* Tarkovskij in *Il rullo compressore e il violino* aveva affrontato il tema dell'infanzia e della privazione in una simbolica e – anche se non ancora pienamente cosciente – anticipatrice alternativa essenziale nella futura ispirazione dell'autore.

Quella tra il rullo compressore dell'operaio e il violino del bambino – la realtà del lavoro a contatto con l'età del 'gioco', sorta di prologo all'opposizione visuale e tematica dell'intera parabola artistica tarkovskiana in cui già tra le righe si scorgono le indicazioni di una dualità divaricata e metaforica, di una lettura del sacrificio finale – è per ora in superficie, un mediometraggio di studio, tentativo di espressione e ricerca dell'idea di poesia paterna attraverso un *medium* artistico che il giovane aspirante regista conosce, complessivamente, ben poco³.

Al di là delle suggestioni autobiografiche relative agli studi musicali e al tema dell'amicizia che Saša stringe con Sergej, c'è nel *Rullo compressore e il violino* la delicatezza e la freschezza dello spostamento di interessi, di riferimenti espressivi di carattere essenzialmente analogico come la palla col filo e il pesante maglio di ferro, corrispettivi del delicato violino e del pesante rullo compressore; di piccole situazioni 'poco importanti' (la musica, la derisione dei compagni, il fallimento dell'esercitazione), di momenti di serenità (il bambino suona per l'uomo dopo un breve screezio); di occasioni mancate come il film *Čapaev (Ciapaiev, 1934)*⁴ che i due avrebbero dovuto vedere insieme e che Saša non vedrà, e soprattutto il sogno di partire con l'amico adulto e il suo mezzo meccanico.

Sulla convenzionalità dell'occasione mancata o, se si vuole, sulla connotazione negativa che usualmente si attribuisce all'idea di privazione, Tarkovskij opera un tentativo di ribaltamento di valori – il trasferimento altrove dell'interesse per il violino, come poi, in Ivan, sarà per il pugnale – una *rivalutazione intenzionale del perdere*, un'inversione di priorità (la mela e il fischiare al posto dell'attenzione richiesta), la sottolineatura (involontaria?) di una diversità di ruolo e di classe stabilmente non componibile (l'incontro con l'operaio si risolve in poche ore, e questi andrà al cinema con una collega). In definitiva, una serie di *irragionevoli coerenze*⁵, quelle del primissimo Tarkovskij, che

si esprimono insieme alla raffinatezza, al gusto per le 'belle' immagini rispetto alla scarna sequenzialità narrativa, alla non centralità, cara al cinema non solo sovietico di quegli anni, di un forte tema sociale da sviluppare.

C'è peraltro da rilevare la differente utilizzazione delle inquadrature 'ben composte' e relativamente 'troppo' costruite per esprimere elementi del racconto, rispetto ad altre 'visioni' ed espressioni più vicine a suggestioni tecnico-estetiche tali da non essere considerate frutto di esclusive esigenze dell'elaborazione complessiva del film (anche se, per le seconde, non si tratta in realtà mai di arbitri staccati dall'idea che sostiene la giustificata presenza).

Esistono diversità di motivazione e di resa cinematografica tra alcune significative 'belle' immagini del *Rullo compressore e il violino* sulle quali vale la pena soffermarsi, in quanto esemplificazioni di modelli sperimentali testuali e indiretti, certamente utili per decifrazioni successive. Quando Saša – dopo l'episodio iniziale dei ragazzi e dell'astuccio del violino – si reca al conservatorio a piedi, è attratto dalle creazioni impossibili che gli specchi realizzano di fronte alla sua attenzione. Innanzitutto questa attenzione curiosa, mentre è evidente caratteristica comune dell'infanzia, è contemporaneamente diversità dilazionata nei confronti della realtà: sia rispetto alla prima (la derisione cattiva dei compagni) che in relazione alla difficile prova che lo attende (le solenni sale in stile, l'altro bambino-allievo che esce piangendo, l'austera insegnante di musica, l'esecuzione strumentale non buona). Tarkovskij fa cioè vivere a Saša un tempo sospeso – dopo, il bambino avrà bisogno di un metronomo per ritrovare un ritmo regolare – una sorta di evasione dall'imposizione organizzata, un prototipo assai simile ai molti 'voli' successivi, una parentesi che possa restituire le tentazioni dell'età infantile (l'impegno musicale e l'applicazione 'scientifica' sono volute ed imposte dai genitori e non prescelte dal bambino). Dunque non avendo ancora introdotto la novità

del rullo compressore come valvola liberatoria dal violino, il regista può fedelmente segnalare – appunto, con altre irragionevoli coerenze - la magica scomposizione dello schermo in riflessi, disgiungimenti, moltiplicazioni oggettuali, giochi fotografici e montaggi speculari non gratuitamente improvvisati ma voluti e ricercati.

Nel senso dello stupore di Saša e Tarkovskij per il cinema, quello specchio-schermo potrebbe anche suggerire possibili spunti giovanili di indiretta restituzione culturale: si può essere certi che l'autobus-tram non abbia niente a che vedere con l'autobus-carro funebre di Méliès? E che le facciate dei palazzi, i particolari mossi e molto rapidamente, i dettagli ravvicinati di oggetti 'mobili', i pannelli, i riflessi, il costruendo dinamismo visivo della città (la ricostruzione urbana moscovita) siano decisamente lontani dall'esperienza dell'avanguardia?

E poi, al conservatorio, la mela rossa non è solo un prolungamento delle molte raccolte nelle frantumazioni delle immagini precedenti, ma elemento di racconto sintetico, analogico e chiaro nella sua intenzionalità di duplice significato (il frutto della vita, della conoscenza: una immagine del tempo che passa, simile per analogia, a quelle inimitabili del cerchietto di vapore sotto la tazza del tè ed il lume che fievolmente si spegne ne *Lo specchio*). Il protagonista, seduto sulla sedia, tira fuori dalla tasca una mela, fa per morderla, poi desiste, la ripone e prende a ripassare distrattamente lo spartito. In seguito, dirigendosi verso la porta di fronte, passando rasente alla sedia dove sta una sua coetanea, le lascia accanto il frutto. La bambina rapidamente cerca di afferrarla ma è quasi disturbata dal gatto che salta da una sedia vicina; poi si decide, prende la mela e col duplice movimento del braccio sinistro, senza interruzione, la rimette sulla sedia lasciata libera da Saša. Sul finire del gesto l'immagine diventa un veloce primo piano abbassato della mela con l'impressione che sia quasi questa, e non la m.d.p. a muoversi per

andare incontro allo spettatore. Su questo primo piano insistito inizia la musica (il saggio del bambino) e segue tutta la scena con la professoressa di violino. Quando Saša esce dalla stanza passando nuovamente davanti alla bambina, è seguito dallo sguardo di lei e dalla cinepresa che lo 'guarda' andare fuori campo dal fondo per poi abbassarsi dolcemente fino al livello del piano della stessa sedia del bambino, a mostrare i resti della mela mangiata. A proposito di questo brano del film sembra di poter dire che l'azione – non vista – del mangiare il frutto costituisce una prima idea tarkovskiana di tempo continuato, di non interruzione ideale di una durata che, pur non manifestandosi sullo schermo come ininterrotta – anzi proprio perché non si manifesta – consente una sensazione di continuità, di simultaneità di riferimenti narrativi (così come il gatto consente quelli spaziali dei livelli di ripresa) che in anni futuri troveranno più chiare esplicazioni nel fluire dei piani-sequenza o degli elementi della natura.

Anche alcuni dati tra loro non immediatamente assimilabili – i riflessi chiari sugli edifici nuovi che cancellano le vecchie e scure facciate degli anni della guerra, i due riflessi capovolti nell'acqua, la bottiglia del latte vuota come sorta di obiettivo fotografico che anticipa l'appuntamento per il cinema, la sveglia e lo specchio che introducono l'immaginazione finale con lo spiazzo deserto e il volo dei piccioni a contrasto con l'impedimento di Saša – trovano tuttavia una diffusa omogeneità di intenti se questi vengono associati alle ricorrenze del futuro cinema tarkovskiano e soprattutto se considerate sotto il comune denominatore delle già ricordate irragionevoli congruenze. Coerenze che segneranno l'esperienza formale e creativa del regista, contribuendo ad esercitare una nuova posizione di separazione, di differenza artistica nel panorama del cinema contemporaneo d'autore.

Una coerenza irragionevole ed una seconda tessera per il costruendo mosaico di *Sacrificio* trovano espressione ne

L'infanzia di Ivan, ovvero nel ritratto di un ragazzo costretto a vivere e a lottare in un mondo ostile – certo ben diverso da quello inoffensivo rappresentato dalla madre di Saša o dalla realtà quotidiana che circonda il ‘violinista’ – quello pauroso della morte e della guerra. Se nel film infatti vi è sicuramente anche il racconto del rapporto del dodicenne orfano con gli adulti, con i soldati che in vario modo si occupano (vorrebbero, paternamente, occuparsi) di lui, Tarkovskij vuole però soprattutto parlare della crudele esperienza del dolore inferto all’innocenza, dell’irreparabile sofferenza provocata all’infanzia, dell’assurdità della logica della Guerra. Dell’innaturale costrizione psicologica, della tortura morale cui è sottoposto, in quelle condizioni, l’Uomo bambino; dello sconvolgente scenario di miseria, desolazione e lutto che la cieca brutalità di sopraffazione lascia sul terreno dei ricordi, *dopo*.

Un film di guerra, secondo la grande tradizione della cinematografia sovietica – si pensi, in questa angolazione del discorso, ad esempio a *Ballada o soldate (La ballata di un soldato, 1959)* di Grigorij Čukhraj⁶ o a *Idi i smotri (Va e vedi, 1987)* di Elem Klimov⁷ – eppure, forse proprio per questo, è anche sicuramente un film dedicato all’amore in quanto impone una concezione antierica del giovane protagonista e riesce a far scontrare gli opposti: è metaforico e realista⁸, venato di calligrafismo, sembrerebbe costruito esclusivamente su moduli consolidati mentre si rivela profondamente innovatore⁹. Pone domande inquietanti e fornisce risposte già note alla radice ma quasi del tutto dimenticate, disattese e non comprese pienamente, incluso il taglio di novità di carattere squisitamente cinematografico.

Vince il primo ‘Leone d’oro’ dell’Unione Sovietica alla Mostra di Venezia del ’62 – *ex-aequo* con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini – ponendosi subito oggetto e pretesto di un dibattito provocato dall’intervento di Sartre contro i giudizi negativi mossigli da alcuni componenti della critica specializzata italiana e in particolare da quella di sinistra¹⁰

più stabilmente radicata in una concezione tendenzialmente tradizional-didattica (in senso emulativo e di riconoscenza politica) e di carattere epico-elegiaco della grande ed eroica Guerra Patriottica sovietica contro il nazismo.

L’accusa è di “soluzioni formalistiche”¹¹, di immersione nella sfera onirica secondo canoni datati e – in Europa – allora già superati¹²: “Bei sogni! Noi altri abbiamo smesso da tempo, in occidente, di utilizzare i sogni! Tarkovskij è in ritardo; andava bene nel periodo tra le due guerre!” All’accusa al regista di aver pensato “di più a far ‘poesia’ col cinema, che a rendere nella sua reale spietatezza la tragedia di un’infanzia ‘fucilata’ dalla guerra”, il filosofo francese risponde con enfasi sgombrando il campo da certe troppo facili e ‘realistiche’ schematizzazioni: “non si tratta né di espressionismo né di simbolismo ma di un modo di raccontare che l’argomento stesso esige, e che il giovane poeta Voznesenski chiamava ‘surrealismo socialista’”. Quelle di Sartre sono ad un tempo lunghe e appassionate considerazioni a difesa della lucidità e della coerenza delle motivazioni profonde che sono alla base del tema del film, e contestazioni dei punti di vista negativi su di esso, in particolare riguardo la supposta intrusione immotivata dei sogni di Ivan: “Gli incubi, le allucinazioni non hanno nulla di gratuito. Non si tratta di un pezzo di bravura e neppure di un sondaggio praticato nella ‘soggettività’ del bambino: essi restano perfettamente oggettivi, si continua a vedere Ivan dall’esterno come nelle scene ‘realistiche’; la verità è che il mondo intero per questo bambino è un’allucinazione e che lo stesso bambino, mostro e martire, è in questo universo un’allucinazione per gli altri”¹³.

In effetti è principalmente sui binomi *realtà dell’eroismo* e *allucinazione della guerra* che si sviluppa *L’infanzia di Ivan*, teso a togliere spessore all’enfasi celebrativa del primo per rivendicare con forza la verità del secondo, per esprimere poeticamente l’assurdo di un’evidenza incancellabile dai ricordi infantili.

Come ago della bilancia e giudice della Storia, Tarkovskij presceglie il bambino Ivan: esattamente la lastra negativa, il prototipo ambiguo di quella fotografia a due facce di "mostro e martire" che svilupperà con più incidenza (e certamente nell'accezione non negativa dei singoli caratteri distintivi) nelle figure di esseri 'abbandonati' dei film successivi¹⁴.

Ivan è un bambino 'mostro' in quanto non ingenuo come i suoi coetanei, non sceglie il suo destino né può tentare di mutarlo, non vive per crescere, non manifesta paura di disadattamento ma è espressione di una realtà aliena, diversa e abnorme – quella degli uomini in guerra – altrettanto mostruosa e sovrapponibile, anche se con un impatto emotivo minore, all'esperienza del fanciullo. Egli si sente del tutto lontano dai modelli usuali e propri della sua età (salvo che nei momenti dei sogni, nel film non ci sono altri bambini), si trova senza forzature, anzi, con 'naturalità' spietata nella dimensione dell'odio contro il nemico responsabile, della mancanza dei genitori. Si pensi in proposito ai duri commenti – "calpestanto il popolo, disgraziati!" e "i tedeschi non hanno scrittori. Li ho visti con i miei occhi bruciare i libri in piazza. I fogli bruciati volavano ancora dopo una settimana" – mentre guarda da un libro d'arte illustrato *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Albrecht Dürer. Così come è istintivamente e senza tentennamenti tutto proteso in quella dimensione non meno violenta e virile della lotta, del combattimento, del fare la guerra senza riserve né scrupoli, unica manifestazione di vita che può frequentare perché è "proiettato suo malgrado nella guerra, è tutto intero fatto per la guerra"¹⁵ e della cui sola esperienza sembra avere un particolare motivo di interesse e partecipazione emotiva, financo – ma solo in apparenza – assurdamente lucida.

Ivan si manifesta come mostro, infatti, perché non gioca e, in un superamento di alcune caratteristiche del 'violinista' Saša, solo nell'immaginazione creativa dei sogni

ne sente fortemente il peso della mancanza. O meglio, sorride e si eccita per il pugnale di Galiziev, l'unico 'giocattolo' che gli è congeniale¹⁶ e del quale peraltro si servirà per 'giocare' – solitario – ad una struggente e surreale (perché riflesso del conflitto reale esterno) finta guerra, prima che questa, quasi senza soluzione di continuità cromatica e drammatica, diventi visione improvvisa di veri bombardamenti, spari, morte e distruzione.

Il forte individualismo di Ivan è perfino egoismo cieco per l'esclusivo interesse delle missioni militari, un aspetto della sua mostruosità che esprime, oltre alla 'cattiveria' dell'orfano, anche la solitudine – di nuovo, è solo nel sogno che trova la compagnia di altri bambini – e la tenace disperazione delle sue ben determinate e volitive decisioni. Da solo fa la staffetta e va in avanscoperta per le paludi ed i boschi della prima linea che attraversa portandosi tra le linee tedesche per raccogliere utili informazioni che passa al quartier generale; è autorizzato a comunicare direttamente con il numero 51 dei militari ed è il solo ad avere notizie fresche e sicure sull'effettiva consistenza delle forze nemiche sull'altra riva del fiume. Non esita un istante ad abbandonare i suoi amici soldati – separazione sottolineata per ideale associazione dalla figura del vecchio contadino con il gallo che si aggira tra le macerie del suo villaggio – quando costoro credono di aiutarlo sottraendolo all'orrore decidendo di mandarlo alla scuola di guerra, in un luogo sicuro. Gli adulti che ruotano attorno ad Ivan, non sono mai isolati o solitari, esprimono la solidarietà ed il cameratismo del pericolo comune, oppure cercano il calore dei sentimenti che la lontananza degli affetti rende più acuto. L'episodio del capitano Cholin e della giovane Maša nel bosco di betulle ne è un'esemplificazione, soprattutto in due momenti particolari e cinematograficamente efficaci: nella scena della donna che cammina in equilibrio sul tronco obliquo della betulla (situazione di potenziale indecisione rispetto alla

corte di Cholin); e l'episodio del bacio con le immagini alternate del primissimo piano degli stivali di lei e il primo piano, dal punto di vista della donna, del volto dell'uomo. Una lucida soluzione di regia connota intensamente e con semplicità la contraddizione dell'amore in guerra¹⁷.

Ancora, gli adulti, cercano di alleviare l'inquietudine dell'attesa, prima dell'avanzata, allontanare anche solo temporaneamente, il pensiero della guerra (il giradischi che Katasonov rimette in funzione) si ritrovano casualmente dopo anni – l'incontro tra Maša e il soldato con gli occhiali¹⁸ – infine rischiano la vita per dovere e pietà umanitaria nel recupero dei due compagni morti oltre il fiume. Situazioni queste che invece Ivan vive in maniera del tutto diversa, uniforme, senza vette di terrore o abissi di angoscia: “per questo bambino teso al suicidio, non [c'è] differenza tra giorno e notte. In ogni caso, non vive con noi”¹⁹ giacché per lui non si tratta di illudersi di poter dimenticare la guerra, o magari anche solo, come rileva Sartre, subirla come tutti i soldati, sì coraggiosi ma con una infanzia normale e comunque non segnata dall'uccisione della madre e dal massacro degli abitanti del suo villaggio (del padre, andato in guerra, non si hanno più notizie).

Il ragazzo sopporta con coraggio davvero unico la stanchezza e la fame (prima di lavarsi e mangiare fa avvertire lo stato maggiore); si preoccupa della solitudine altrui esclusivamente perché la sente prossima alla sua: al vecchio tra le case distrutte regala del cibo, pensa al soldato Katanosov che è stato tutta la notte solo sotto la pioggia ad aspettarlo, ma non presta che una automatica e fugace attenzione alla molla che questi ha trovato e che consentirà la riparazione del grammofono. E poi, alla fine non partecipa al recupero dei due soldati russi morti, si allontana dai compagni e, solo, senza barca, si inoltra nuovamente nella guerra che sta oltre i fili spinati, nella palude, proprio come si era presentato all'inizio.

Ma la condizione di Ivan è anche quella di essere una vittima vivente – ne porta una vistosa cicatrice dietro la schiena – e passiva di eventi tragici più grandi della sua vendetta, di un dolore storico collettivo di cui è uno dei possibili simboli non esprimibili che con connotazione a forte impatto emotivo (l'intrusione straniante e violenta per contrastante lirismo dei sogni, la scoperta del dossier e della foto negli schedari nazisti cui fanno seguito le immagini della sua morte).

Morte a cui occorre anteporre, dopo la 'M' di *Mostro*, quella di *Martire* – e del quale per il carattere dell'“orfano” s'è già detto a proposito del tema della malattia in Tarkovskij – perché dopotutto Ivan è pur sempre un bambino ucciso dalle laceranti tensioni della Storia ma per continuare ad esistere nella coscienza – a livello emblematico di “minuscolo fuscello spazzato via dalla storia”²⁰ – perché l'intero film è come proiettato da un passato liberatorio già conosciuto (non a caso sempre Sartre, per il finale, parla di “quasi un *happy end*”), il passato di un tempo che, con le parole di Casiraghi, “non è mai quello della realtà oggettiva, ma vuol sempre essere quello di una realtà psicologica”²¹.

In una realtà psicologica individuale, soggettiva e personale, come quella di Ivan assai più vera, storicamente più “sinceramente” partecipe che non la Realtà Oggettiva troppo universalistica e poco umanizzata, non si potrebbe sopravvivere se non accusandone con la semplice presenza – si pensi ai contrastatissimi primi piani del bambino, in specie quelli della prima parte e, per antitesi, i filmati documentari su Goebbels e la sua famiglia, i cadaveri dei giovani seminudi allineati a terra – le devianti manifestazioni di una forma di dominio che si esprime attraverso modelli di comportamento e di pensiero del tutto logici e socialmente razionalizzabili ad un generalizzato equilibrio di conservazione (i bambini possono morire, per caso, sotto le bombe ma non facendo la guerra). Al contrario, l'originalità di Tarkovskij sta nell'aver concepito il perso-

naggio del bambino – modellato e modificato sulla figura del racconto *Ivan* di Vladimir Bogomolov cui la sceneggiatura si rifà²² – come testimone di un'infanzia che esiste ed è tale perché si nutre fino in fondo, analogamente all'intero cinema del suo autore, delle illogicità e delle allucinazioni dei singoli individui.

Allora i quattro sogni del giovane²³ sono altrettante brevi stazioni²⁴ descritte con bianchi molto luminosi, solari e ariosi di un itinerario: implicito nell'imminente tragedia, ma del tutto espresso e solo superficialmente irreali e falso.

Il loro carattere digressivo è proprio l'elemento che codetermina, insieme al maggior rilievo dato alla vicenda di un fanciullo, piuttosto che alla seconda guerra mondiale, il ribaltamento radicale del rapporto Individuo/Storia che, appunto, contestualizza e non misconosce affatto la prospettiva storica del film.

Questo anche se, o forse proprio in ragione del fatto che la pellicola si apre e termina con l'immaginazione del ricordo, con il richiamo alla serena felicità di una fanciullezza pura e integra negli affetti²⁵. *L'incipit* dell'albero si trasforma in manifestazione dell'armonia della natura in estate, della curiosità infantile e della gioia di vivere con il primissimo piano di un innocuo animale, il raggio di sole che filtra tra le piante e lo svolazzare di una farfalla. L'ultima immagine, cioè l'idea di volare – così come Tarkovskij l'ha più volte figurativamente espressa – è utilizzata per far muovere Ivan, per innalzarlo al di sopra della terra con un doppio movimento²⁶ quello del bambino contento (ride, è a torso nudo) e quella della m.d.p. che solleva se stessa insieme a lui in uno sfogo di libertà – come il volo d'inizio e le panoramiche aeree del prefinale di *Andrej Rublëv* – in una sottolineatura ancora non struggente delle possibilità dell'imprevedibile, dell'accettazione dell'incongruo. Una attestazione della disponibilità allo strano e alla temerarietà del nuovo; una sottolineatura non lunga, ma sufficiente per rilevare in basso, al limitare delle piante, il pozzo quadrato

della casa, ovvero la stessa 'scatola magica' di legno che sarà oggetto inquietante del secondo sogno-incubo di Ivan. Per arrivare al quale però occorre inevitabilmente passare attraverso la prima esposizione dell'idillio infranto che, come si è già rilevato, spiega, giustifica e sostiene l'intera struttura del film.

Dal ricordo felice (l'acqua fresca e limpida del secchio, le allodole citate, la giovane mamma sorridente) alla fisiologia in primo piano della donna resa 'distorta', in dettaglio, dalla cinepresa e dagli spazi fuori campo e montata per stacco sul grido d'invocazione della madre di un Ivan che si sveglia di soprassalto già in guerra (il rifugio nel casolare si rivela essere un mulino a vento con le pale della carestia miseramente immobili malgrado il fumo nero degli incendi sia spinto velocemente dall'aria; gli abiti sporchi e laceri, il viso segnato, i contrasti del bianco e nero sui paesaggi delle battaglie, molto più crudi).

Il fuoco e l'acqua che gocciola nel catino introducono il secondo momento di vera infanzia, di indifesa umana debolezza, di quella vulnerabilità che appartiene al sogno e al sonno profondo e che Ivan ha bisogno di vivere inventandosi un passato di morte – la madre è forse morta in modo diverso – per non pensare al presente. Un tempo comunque sfavorevole alla sua povera esistenza e, se non può essere fermato, può almeno venire rappresentato insieme alla visualizzazione spaziale del cunicolo quadrato e a quella poetica dell'acqua e della stella.

Mentre è addormentato, dalla mano abbandonata cadono le gocce d'acqua del tempo (scandito anche dall'attacco della musica di Ověnnikov): il letto è sul fondo del pozzo, la cinepresa accenna ad un incompleto movimento laterale verso sinistra e di risalita fino ad inquadrare in dissolvenza incrociata Ivan e la madre all'esterno, chini sul bordo superiore del pozzo molto profondo. Ivan allunga la mano per afferrare la stella del desiderio – una densa e completa luce bianca che affonda nell'acqua – e

si trova di nuovo in basso. Un'inquadratura (analoga alla precedente corrispettiva della prima ripresa del pozzo) rivela il quadrato di luce del cielo, alla superficie, e la madre che gira la carrucola per far salire un secchio; il bambino ritrae le mani, la stella-luce scompare, guarda in alto, il secchio precipita velocemente, la musica si fa più drammatica. Ivan strilla "mamma!", esce di campo, il secchio sembra quasi doversi abbattere contro lo spettatore (la m.d.p.). La scena successiva vede il secchio pieno d'acqua in primo piano, la madre prona sul terreno ai piedi del pozzo e il getto d'acqua che le scroscia addosso anticipa la fiamma del lume che chiude l'episodio onirico (così come i tronchi di legna ardenti nel braciere lo aprono), giacché Ivan verrà svegliato dall'arrivo del capitano Cholin.

Il terzo episodio non di guerra de *L'infanzia di Ivan* è forse il più intenso e interessante perché ai motivi del ricordo di irripetibili serene stagioni dell'esistenza infantile, si uniscono alcune impressioni visive e sensazioni attinenti più direttamente alla sfera artistica di un regista in formazione, in particolare due momenti, l'inversione del negativo e le tre espressioni della bambina, di carattere squisitamente cinematografico. Ma seguiamo l'"incoerenza" espositiva del sogno che, come il primo, è centrato sull'esaltazione incondizionata della poesia della natura e, come il secondo, sulla funzione dell'acqua.

Siamo poco prima della partenza della spedizione di Ivan, Cholin e Galčev per l'altra riva del fiume per togliere dalla vergogna i due commilitoni impiccati ed esibiti per sfregio dal nemico. I due uomini parlano tra loro, Ivan si stende sulla branda e osserva i mattoni del muro salendo con lo sguardo fino ad arrestarsi all'altezza di una macchia scura (verosimilmente sangue) e dei graffiti in russo dei condannati a morte in attesa. Chiude gli occhi e insieme a una musica delicata e ripetitiva, per stacco, appare una strada tra gli alberi. C'è un temporale e piove molto forte, dal fondo spunta un camion scoperto che attraversa obli-

quamente lo schermo prima di uscirvi da destra e perdere alcune mele del carico. Il rumore dei tuoni è montato con immagini in negativo e l'effetto del lampo inverte i bianchi e i neri: prima la strada deserta, poi il retro del camion dal punto di vista più alto del camion stesso. Insieme alle moltissime mele ci sono Ivan ed una coetanea (la sorella?). Nuova 'negativizzazione' delle immagini con i due bambini che, sotto la pioggia scrosciante, sono tranquilli. Quasi come Saša in *Il rullo compressore e il violino* il ragazzo offre una mela che la bimba rifiuta, poi si gira e in primo piano sembra cercare la più bella che infatti viene isolata in un'immagine ravvicinata mentre il camion continua il viaggio. Ad un primo piano della bambina che scuote la testa si alternano mele bagnate dalla fitta pioggia, ancora Ivan che le porge di nuovo il frutto e, a seguire, tre primi piani della bambina che prima ride guardando verso sinistra (dove c'è Ivan fuori campo), poi accenna ad un sorriso a labbra chiuse, infine ha un aspetto tra l'imbronciato e il triste. Sullo stacco successivo ha smesso di piovere, c'è un luminoso sole e tutte le mele rotolano dal camion sulla sabbia della riva dove pascolano alcuni cavalli scuri che si avvicinano a mangiare i frutti caduti. Ma in dissolvenza incrociata appare il volto di Cholin che dice: "Ivan, Ivan, alzati! Mi senti? È ora!", cosa che riporta il protagonista alla missione da compiere.

Analogamente al volo e allo spazio allungato e prigioniero del pozzo dei primi due sogni, anche qui l'evidenziazione dell'idea del moto (il camion, la pioggia, i cavalli) può suggerire l'inconscio desiderio di una duplice fuga, è inutile dirlo, dalla guerra attraverso la scappatoia del sogno e degli ideali mezzi di trasporto o dei motivi conduttori. In questo secondo senso, certamente il pozzo - realtà inquietante più nel fondo (dove, appunto, Ivan dorme, cioè sta vivendo) che non fuori di esso (sul bordo è 'solo' morto, pura immagine in compagnia della madre immaginata) - è la dimensione inquietante e psicanalitica

del tunnel senza fine nel quale non si finisce mai di precipitare le angosce credute rimosse e tuttavia riaffioranti, come l'evanescente illusione di una stella che però appartiene ad un cielo di guerra, o minacciose come l'oggetto dell'identificazione materna (il secchio come strumento di morte) che sempre ne accompagna la presenza.

Nell'episodio delle mele alla figura femminile adulta si sostituisce quella della bambina, evocativa delle amicizie e dei divertimenti (tornerà, la stessa bambina, anche nel gioco-sogno del finale) che si affianca a Ivan – e a Tarkovskij stesso – a condividere la gioia della partecipazione-visione alle elementari manifestazioni della vita e della natura²⁷, diventa anche oggetto di omaggio cinematografico inavvertito (al saggio scolastico, forse al Murnau di *Nosferatu*) di citazione sperimentale come possibile influsso di studi relativamente recenti. I tre 'ritratti' richiamano infatti alla mente – pur essendone diversi – la triplice atmosfera psicologica e creativa dell'effetto Kulešov²⁸, procedimento narrativo certamente non ignorato dal futuro cineasta della scuola di Mosca. Se però l'effetto comporta significati differenti prodotti da immagini uguali, in Tarkovskij oltre all'esigenza di raccontare c'è già anche moltissima cura per la tecnica in relazione al tempo e allo spazio (la scena sul camion è sospesa nel vuoto e il montaggio dà l'impressione, per la prima parte, di essere 'ripetuta' e insistita su angoli di visuale plurimi), per i volti e per la costruzione unitaria di fotogrammi eterogenei, per la ricerca di rapidi effetti visivi compiutamente chiari e significanti pur all'interno di una parte narrativa estremamente corta.

C'è poi il quarto ed ultimo 'allucinato' segmento che coincide con il finale del film, ovvero con la scoperta dell'avvenuta morte di Ivan e, circolarmente, con il riconiungimento ideale all'immagine d'apertura del bambino nel bosco.

Più che di un vero e proprio sogno come i precedenti si tratta, unitamente ad un giro di pensieri visualizzati an-

goscianti e sereni, della chiusura delle due linee portanti della vicenda: in definitiva di sintesi tra Gioco e Paura, tra l'assonanza infanzia-natura e la discordia della guerra, della tortura e della morte. L'angoscia trasmessa dalla foto di Ivan, scattata dalla Gestapo prima della sua esecuzione, mette a fuoco l'orrore sinora diffuso e suggerito – le camere desolate e deserte, gli stanzoni e le macerie, il filo spinato, la voce *off* in tedesco²⁹ e la musica drammatica, gli strumenti degli aguzzini, i cappi di filo di ferro appesi con i ganci al soffitto, gli sbandamenti scomposti della cinepresa quale testimonianza della vertigine della follia umana – attraverso il simbolo di una vita spezzata, della testa del ragazzo che rotola, rovesciata, dentro lo schermo, per arrestarsi, gli occhi sbarrati in una muta ineffabile accusa. Un controcampo atemporale e straniante che dura fino alla fine e proprio per questo rivelatore e creatore dell'unione filmica del passato storico e della memoria infantile, dell'infanzia infranta da una Storia avversa e delle immagini del ricordo che, più forti della morte, ne rendono a suo modo incancellabile la presenza.

La madre, ripresa dal basso, guarda sorridente suo figlio e si asciuga il sudore con lo stesso gesto degli altri sogni. Ivan inginocchiato presso la riva, lambito dall'acqua, beve dal secchio di ferro posato a terra. La cinepresa arretra e la donna si gira, si allontana salutando con la mano il bambino che ora (dissolvenza) vediamo giocare a nascondino sulla spiaggia con altri amici. Ivan si muove cercando di scoprire con lo sguardo qualche compagno nascosto, si volta e dietro alcune grosse radici sbucca la bambina del camion di mele: entrambi corrono verso il mare. Lui la raggiunge, la supera e continua a correre nell'acqua e nel sole. Le immagini che avevano ripreso alternativamente i due bambini lateralmente (da destra), si alzano e si abbassano più volte fino a stringere su Ivan – lasciando indietro e fuori la bambina mentre la musica dei violini è contrappuntata da una cadenza ritmica di tamburo

– che si inoltrerà di corsa nell'acqua bassa. L'ultimo stacco mostra Ivan in primo piano (ancora laterale) che tende il braccio sinistro in avanti. La cinepresa lo segue mentre il tronco di un grosso albero riempie lo schermo che, sulla parola 'fine' si oscura completamente.

Questa definitiva immagine di buio totale che neanche il pozzo aveva voluto trasmettere, è insieme possibile elemento contingente di conclusione del film e intenzionalità di sottolineatura del pessimismo e della sfiducia. È però anche segno rivelatore della impossibilità tarkovskiana della conciliazione – il tronco d'apertura contro questo albero secco, ostile, senza foglie né vita, oscuro emblema bruciato della ferocia³⁰ – e simbolo anticipatorio e negativo di una alterità contrastiva (comincerà ad essere meglio descritta da *Andrej Rublëv* in poi) che se arresta per adesso la corsa della libertà di Ivan, non sostituirà nell'immaginario dell'autore il gusto per il contraddittorio con il quale fin da ora egli oppone al brutale filo spinato della guerra, gli esili fili di una ragnatela o le funi che liberano l'esaltante volo d'apertura nella vicenda del monaco Rublëv.

NOTE

¹ Per la completa esattezza l'attacco del film consiste nella ripresa di una sottile ragnatela attaccata ai rami più bassi e al tronco in questione. Dietro di essa c'è Ivan in primo piano e, mentre il bambino esce di campo da sinistra, la cinepresa risale in panoramica lungo la verticale dell'albero. All'immagine e alla funzione di quest'ultimo, inteso come 'albero-intermediario', ma anche in rapporto al tema del volo (l'innalzamento 'alato' e simbolico di Ivan, e la compressione angusta del pozzo e della trincea scavata dentro la terra) è ricollegabile quanto è espresso da Vladimir Propp nel tema del *traghettò*: "[...] la fiaba russa riflette la rappresentazione largamente diffusa secondo cui i due mondi (e talvolta anche i tre, sotterraneo, terrestre e celeste) sono collegati dall'albero. A questa rappresentazione è dedicato il settimo capitolo del libro di Sternberg [L.Ia. STERNBERG, *Il culto dell'aquila presso i popoli siberiani, (Religione primitiva)*, pp. 112-127] sul culto dell'aquila presso i popoli siberiani. Quel che più interessa è il fatto che la rappresentazione dell'albero intermediario e connessa con quella dell'uccello". V.JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri 1973, p. 337.

² Alcune varianti effettive della mancanza dell'unità familiare o simboliche nei personaggi dei film di Tarkovskij si presentano con sicura evidenza: Ivan appunto, ma anche Boriška, il giovane fonditore di campane e il monaco pittore (dopo Vladimir) in *Andrej Rublëv*, Ignat ne *Lo specchio*, Kelvin in *Solaris* lascia il padre sulla Terra; dell'eroe eponimo di *Stalker* non si conosce l'esistenza dei genitori, la *nostalgia* del poeta Gorčakov è anche perdita, lontananza dalla famiglia e dalla Russia, così come all'alienazione di Domenico non è estraneo l'effetto dell'abbandono dei suoi cari; infine Ometto, il bambino di *Sacrificio* interrompe forzatamente una linea di sviluppo che partendo dalla radice (l'orfano-bambino) vi ritorna depurata dalle diverse accezioni di orfani che, in quanto tali, cioè 'deboli', vanno a quella problematica ricollegati. Una mancanza che manifesta in maniera indiretta la realtà stessa del regista in rapporto alla figura paterna. Non si tratta di una casistica che impersona e rappresenta una condizione negativa che egli abbia poi passivamente subito nella sua vita di adulto. Né che l'esser vissuto dall'età di tre anni senza la presenza costante di una figura maschile, ne abbia poi determinato meccanicamente lo stile e la poetica successiva. È piuttosto un'influenza di atmosfera, un clima di riflessione – proprio come in uno specchio – che il regista, pur partendo dalla sfera del soggettivo, distacca nettamente dall'inquietudine personale per restituirla, elaborata dal-

l'arte, sotto la forma di una più generale condizione del sentire comune all'esistenza umana. Per altre considerazioni sulla figura dell'orfano, cfr. B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, cit. e le considerazioni sulla malattia, di cui si è già detto.

³ “Non capivo, non riuscivo a capire che cosa fosse il cinema [...]. Avvertivo che era una professione con notevoli aspetti tecnici ma che ci si potesse esprimere col cinema come con la poesia, con la musica o la letteratura, non l'avevo proprio capito. Anche dopo aver girato *L'infanzia di Ivan* non avevo ancora in effetti afferrato quale fosse il ruolo del regista”. Dichiarazione del regista, in D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit. Tipico delle prime opere di sperimentazione, anche Tarkovskij non si sottrae alla lezione dei maestri e al duplice fascino delle possibilità tecniche della m.d.p. (che peraltro sembra controllare con equilibrio e padronanza) e delle inconsuete immagini che la luce e le cose ritrasmettono da superfici riflettenti. E sono quei vetri, specchi, acqua, pioggia, luminosità diffuse, macchie, fasci trasversali luminosi delle raffigurazioni a venire.

⁴ Realizzato nel 1934 da Sergej e Georgij Vasil'ev – chiamati i fratelli Vasil'ev non sono in realtà uniti da alcun rapporto di parentela – il film, tratto dall'omonimo memoriale di Dmitrij Furmanov è un classico del cinema sovietico, sospeso tra l'esperienza delle avanguardie e una delle anticipazioni del realismo socialista. A questo proposito può essere non del tutto ozioso rilevare come la privazione della visione di *Ciapaiev* al bambino, se non è solo una coincidenza narrativa, non possa non confermare l'attribuzione al Tarkovskij di quegli anni di una volontaria posizione di distacco. Di preciso 'dissenso' da quelle forme di realismo (socialista e non) che poi evidenzierà più spiccatamente.

⁵ Le brevi indicazioni del testo vogliono rilevare come *coerenza irragionevole* una ben già individuabile posizione propositiva di Tarkovskij a livello di temi e di stile, l'intenzionalità di “precise opzioni personali” dell'autore contrariamente a quanto invece rileva Achille Frezzato secondo cui “a parte queste preziosità [formali], forse un po' compiaciute, *Il rullo compressore e il violino* non annovera spunti contenutistici o risvolti narrativi” originali. A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, La Nuova Italia 1977, pp. 19-20. La parziale utilizzazione di un montaggio psicologico qui e ne *L'infanzia di Ivan* – come rileva anche M. CHION, *La maison où il pleut*, “Cahiers du Cinéma”, 358, aprile 1984 – se è espressione di una modalità tecnico-creativa che in seguito Tarkovskij abbandonerà, è anche giustificazione della necessità, comunque prescelta dal regista, di rendere le immagini conformi ai riferimenti esistenti tra giovani ed adulti, una conformità espressa tutta dalla parte dei primi.

⁶ Onesto e pulito negli intenti pacifisti e umanitari del ‘cinema del disgelo’ – ambito in cui deve essere peraltro ricondotto *L'infanzia di Ivan* – il film è il viaggio del diciannovenne soldato Alëša in licenza per eroismo dal fronte per andare a trovare la madre lontana; scopre l'altra faccia della guerra (la vergogna per le mutilazioni fisiche, i tradimenti da solitudine) e il tenero e fugace amore con una coetanea prima di tornare in prima linea dove troverà la morte. In particolare, per una essenziale idea del ‘cinema del disgelo’, cfr. G. RONDOLINO, *Il cinema del disgelo*, in AA.VV., *Storia del cinema*, 8, Venezia, Marsilio 1978, pp. 160-172 e G. BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà del disgelo*, cit.

⁷ Crudo affresco della realtà della guerra e della cattiveria gratuita nell'epica ed antierica visione di un ragazzo-soldato che vede quasi solo con gli occhi della macchina da presa gli orrori e la violenza che le nuove generazioni non devono dimenticare.

⁸ “Il vero realismo – ha scritto il regista – non è una copia di questa o di quella circostanza di vita, ma la scoperta dell'essenza dei fatti, della loro legge psicologica o filosofica”. In A. TARKOVSKIJ, *Il patrimonio del giorno d'oggi*, “Sov. Ekran”, 8, 1967 riportato da N. CAPRIOGGIO, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, “Rassegna sovietica”, 6, novembre-dicembre 1983.

⁹ Rispetto al carattere decisamente originale del film Lino Micciché coglie “l'aspetto innovativo e di frontale rottura de *L'infanzia di Ivan* [...] nel ribaltamento che esso operava proprio nel delicato reticolo dei rapporti tra Oggettività e Soggettività, ovvero tra Individuo e Storia, Personalità e Collettività, Coscienza e Ideologia, Esistenza e Vita materiale”. L. MICCICHÉ, ‘*Le sragioni del poeta*’, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit.

¹⁰ Per le prese di posizione in proposito (in particolare quella di Ugo Casiraghi su “l'Unità”) cfr. A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 99. Gli articoli più significativi furono raccolti in “Il nuovo spettatore cinematografico”, nuova serie, 3, giugno 1963 dove fu anche inclusa la lettera di Jean-Paul Sartre inizialmente pubblicata il 9.10.1962 sul quotidiano del PCI – direttore Mario Alicata – e alla quale fece seguito, sullo stesso giornale, un altro articolo di Casiraghi del 3.4.1963. Quest'ultimo scritto, unitamente alla lettera di Sartre (incompleta nella primissima parte) è anche in *Lo specchio*, Cartella informativa dell'Italnoleggio Cinematografico 1979. L'intervento sarrtriano è anche pubblicato, in francese, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, “Études” cit., pp. 5-13 (*Discussion sur la critique...*).

¹¹ Sulla questione del “formalismo” de *L'infanzia di Ivan* interviene, tra gli altri, anche Marcel Martin in *Genèse d'une écriture*, pp. 19-20 in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, “Études”, cit.; circa venti anni prima nella recensione al

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

film non ne coglie adeguatamente il senso quando rileva che esso “non innova in niente sul piano della espressione artistica” anche se poi si sofferma sul fatto che “si ricollega solidamente alla tradizione del cinema sovietico e in particolare alla tradizione del cinema muto. M. MARTIN, *L'enfance d'Ivan*, “Cinéma 64”, 82, gennaio 1964.

¹² È interessante notare come questo supposto ‘ritardo’ nel far cinema da parte del cinema sovietico si manifesti, all'Ovest, anche sul piano stilistico-tecnico e si configuri come ‘antiquato’ solo perché non più utilizzato da chi lo considera tale. Lo conferma, per la Francia, Jean Delmas in un articolo rivalutativo de *L'infanzia di Ivan* quando rileva che prima della fine degli anni Cinquanta – quelli antiencincomiastici del cinema del disgelo iniziati nel '53-'54 – la critica [...] era di buon gusto prendere le distanze non soltanto rispetto al film di Kalatozov [si tratta di *Letjat zravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957), gran premio a Cannes 1958] ma rispetto ad ogni nuovo venuto film sovietico [...], così era di buon gusto trattare dall'alto in basso la ‘cinepresa mobile’ dei cineasti dell'Est, di considerarla antiquata solo perché a Parigi non era più di moda”. J. DELMAS, *L'enfance d'Ivan*, “Jeune Cinéma”, novembre-dicembre 1969.

¹³ *Lo specchio*, cit.

¹⁴ Oltre ad Ivan in questo senso – pur con le opportune variazioni specifiche – i personaggi di Boriška in *Andrej Rublëv*, di Harey e di Kelvin (*Solaris*), di Ignat ne *Lo specchio*, dello Stalker nel film omonimo ed anche quelli più complessi di Domenico e Alexander in *Nostalgia e Sacrificio*.

¹⁵ J.P. SARTRE, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁶ Il contrasto stridente di significati nell'opposizione degli oggetti del film precedente (il violino ed il rullo, la palla ed il maglio) trovano una sorta di prolungamento ne *L'infanzia di Ivan* con quella tra il pugnale, la campana e le mele, la foto del ragazzo e gli strumenti di tortura, le bacche ed i rametti degli alberi che non sono ricordi di felici escursioni tra i boschi, ma simboli delle postazioni armate nemiche.

¹⁷ La cinepresa scende dolcemente fin quasi sul fondo di un fosso – una trincea – proprio mentre l'uomo a gambe divaricate sui due bordi del terreno, col pretesto di aiutare Maša ad attraversarlo, l'abbraccia e la bacia sospesa nel vuoto, infagottata nel pesante pastrano della divisa e impossibilitata a muoversi.

¹⁸ Si tratta della brevissima apparizione di Andrej Michalkov-Končalovskij (fratello maggiore del regista Nikita Michalkov) con cui Tarkovskij ha scritto le sceneggiature di *Il rullo compressore e il violino* e di *Andrej Rublëv*.

¹⁹ *Discussion sur la critique*, cit., pp. 7-8.

²⁰ Nell'originale “minuscule fêtu balayé par l'histoire”; *Discussion sur la critique*, cit., p. 11.

²¹ U. CASIRAGHI, *L'infanzia di Ivan*, “l'Unità”, 3.4.1963.

²² Per le differenze tra racconto e film cfr. le considerazioni del regista in A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp. 15-34.

²³ Riguardo gli inserti onirici de *L'infanzia di Ivan* non si può non segnalare quanto scritto da M. Martin (in una nota conclusiva al suo *Genèse d'une écriture*, cit., p. 23) che dà conto di un articolo firmato da Victor Diomine per la rivista “Le film soviétique”, 3 marzo 1983, secondo cui il film in questione “era stato iniziato da un altro regista dimostratosi poi incapace di condurlo a buon fine”. A questo punto, sempre secondo Diomine, sarebbe intervenuto Michail Romm – regista ed insegnante di Tarkovskij al VGIK – che lo avrebbe affidato al suo giovane allievo. Il critico francese, riportando un brano dell'articolo rileva che se l'informazione fosse confermata da Tarkovskij stesso – ma la questione non fu chiarita perché mai realmente affrontata – alcuni giudizi sul film sarebbero evidentemente suscettibili dei relativi aggiornamenti critici: “Tarkovskij doveva finire il film con i mezzi che restavano, con cambiamenti minimi per le scenografie e gli interpreti. Ha chiesto che gli fossero concessi tre giorni per riflettere. Tre giorni più tardi accettò la proposta: aveva trovato! Avrebbe girato quattro sogni, quattro sogni di Ivan, lunghi, sereni, privi di raggi di sole e interrotti dall'inferno della guerra”. Già in un saggio precedente, Martin fa cenno alla questione della supposta indecisa attribuzione di piena ‘paternità’ del film – l'altro sarebbe colpevole del ‘realismo’ e Tarkovskij responsabile del ‘surrealismo’ – e dichiara di rifarsi alle affermazioni di D. Grieco, secondo cui “solo recentemente Tarkovskij ha dichiarato (ma non se ne indica la fonte) che il film era stato cominciato da un altro regista. Allorché quest'ultimo si trovava a metà dell'opera, il suo materiale venne considerato scadente, e Tarkovskij lo rilevò per girare altre scene, da montare assieme a parte di ciò che esisteva già”. M. MARTIN, *Itinéraire d'un démiurge*, “La Revue du Cinéma”, 366, Novembre 1981 e D. GRIECO, *Andrej Tarkovskij*, in AA. VV., *Film Urss '70*, vol. 2, Venezia, Marsilio 1980, p. 43.

²⁴ Le durate dei sogni (sulla base della copia italiana trasmessa dalla Rai) sono rispettivamente di 2' e 5", 1' e 50", 2' e 15" e 2' e 40". L'analisi dettagliata muove dall'intendimento di una corretta valutazione e valorizzazione delle quattro fasi in questione (su cui peraltro la letteratura in genere non si è soffermata con la dovuta pazienza) nonché della certezza di una indispensabile riflessione sulle prime esperienze di ricerca sul linguaggio e di sperimentazione.

tazione fantastica del regista sovietico. Inoltre, pur non essendo possibile l'identificazione tra l'infanzia di Ivan e l'infanzia di Tarkovskij – “è un'analogia che non regge: lui ha combattuto ed io invece stavo in campagna a casa di mia nonna”, in D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit. – l'importanza che il regista ha sempre attribuito a quegli anni come fondamento della futura attività creativa e della formazione spirituale, suggerisce l'essenziale centralità della poetica della memoria infantile.

²⁵ La pienezza affettiva di cui gode Ivan va intesa – qui come ne *Lo specchio* anche se Ignat è un po' Tarkovskij e Ivan no – esclusivamente in rapporto alla presenza della figura materna esattamente come per l'esperienza autobiografica del regista.

²⁶ È qui appena il caso di notare l'analogia, solo iniziale e di suggestione associativa, con le immagini simili della figlia dello Stalker e di Ometto in *Sacrificio* che sembrano muoversi da soli e come librati nell'aria – rispettivamente durante il percorso dal bar a casa e prima del monologo di Alexander –, in realtà sono entrambi seduti sulle spalle del padre che, essendo assente ne *L'infanzia di Ivan*, potrebbe ipoteticamente trovare una sorta di spostamento sostitutivo nel *dolly* di Tarkovskij stesso.

²⁷ Il riferimento visivo è al cinema di Alexandr Dovženko e in particolare a *Zemlja* (*La terra*, 1930) per cui si rimanda alla parte generale.

²⁸ Lev Vladimirovič Kulešov (Urss, 1899-1970) regista di film a soggetto tra i quali *Projet inženera Prjta*, (*Il progetto dell'ingegner Pright*, 1918), Il parodistico ed 'eccentrico' *Neobyčajnye priključenija Mistera Vesta v strane Bolševikov* (*Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi*, 1924), *Pozakonn* (*Dura lex*, 1926, sceneggiato da Victor Šklovskij), *Velikij ut šitel* (*Il grande consolatore*, 1933) nonché l'autore di documentari di guerra – *Ne krasnom fronte* (*Sul fronte rosso*, 1920) – e di film per ragazzi – *Šlučaj na vulkane* (*Un incidente nel vulcano*, 1941), *Kljatva Timura* (*Il giuramento di Timur*, 1943), *My iz Urala* (*Non siamo degli Urali*, 1944) – ha dedicato molta parte della sua attività nel cinema alla sperimentazione e alla didattica (è stato direttore del VGIK, in particolare nel periodo postbellico. L'effetto che prende il suo nome – e sperimentato nel 1922 insieme a Vsevolod Pudovkin che ne parlò in termini di “montaggio costruttivo” – è dato dalla visione di tre medesime inquadrature dell'attore Mozzuchin non eloquenti in modo particolare, montate con inquadrature rispettivamente di: un piatto di minestra, il cadavere di una donna sistemato in una bara, un bambino mentre gioca. Sulla base delle reazioni degli spettatori divisi in gruppi differenziati fu possibile a Kulešov verificare che le attribuzioni date all'identica immagine dell'attore, erano sorprendentemente di diverso significato ed esattamente di fame, di dolore e di gioia.

²⁹ Questa indicazione sonora ed i tre soldati della pattuglia nella palude della parte conclusiva – eccezione fatta per le scene dalla fine della guerra alla cerimonia della firma – sono connotazioni dirette della presenza del nemico tedesco che all'interno dell'intero film, in quanto ossessivamente scontata, non ha sapientemente avuto bisogno di essere esemplificata con pleonastiche visualizzazioni o retoriche e troppo strumentali rappresentazioni stereotipate. Analogamente, e per altre ragioni, in *Andrej Rublëv*, ad esempio, il pittore non sarà mai mostrato all'opera.

³⁰ In proposito può rivelarsi utile quanto dice il dottore a Natalja all'inizio de *Lo specchio* (cosa che peraltro offre motivi di integrazione interpretativa all'ambiguità della 'Zona' di *Stalker*): “Io sono caduto e qui ci sono tante cose, erba, radici. Non avete mai pensato o avuto la sensazione che... che le piante sentano e abbiano una coscienza, una capacità di comprensione... Gli alberi non si muovono, siamo noi che corriamo, ci agiamo, diciamo sciocchezze. Perché noi non crediamo nella natura, non crediamo in noi stessi. Abbiamo una certa diffidenza, una certa fretta e non abbiamo più il tempo per pensare”. L'immobilità delle piante in rapporto ad Ivan conferma la ambigua (qui nel senso di dura e immaginaria) realtà del ragazzo rispetto alla rappresentazione dovzenkiana del tempo di pace degli altri elementi ‘mobili’ della natura (pioggia, acqua, palude, temporale, mele, cavalli); e in rapporto a una più ampia idea narrativa e rappresentativa, spesso fungeranno anche nei film a venire da raccordo tecnico-espressivo per collegare cambi di inquadrature e/o come tensione all'ideale unione fisica tra Cielo e Terra.

ANDREJ RUBLĚV
(ANDREJ RUBLĚV, 1966)

La lettura della prima intervista rilasciata da Tarkovskij e pubblicata in Occidente tra la fine del 1969 ed il gennaio dell'anno successivo¹ consente di comprendere come già negli anni a cavallo di *Andrej RublĚv* il regista sovietico avesse una chiara concezione del (suo) cinema, una precisa e conclusa posizione rispetto all'idea della creazione artistica non solo cinematografica, una ferma idea dei punti di riferimento culturali, alcuni originali altri evidentemente filtrati e propri del clima e del periodo storico; una lucida articolazione teorica delle modalità stilistico-espressive, e dunque una generale pre-visione complessivamente ben delineata dei temi e delle intenzionalità filmiche del suo lavoro futuro.

Disseminate fra le considerazioni relative al film sul pittore di icone, alcune affermazioni rivelatrici: sulla caratteristica essenziale di 'nascondimento' dell'opera d'arte², sul concetto di montaggio e sulle profonde diversità interpretative rispetto alle posizioni di Ejzenštejn certo allora molto più motivate nell'elaborazione e teoricamente più documentate³. Oppure – in parte ancora in riferimento alla meditazione eisensteiniana – sull'intuizione dell'eterogeneità applicativa di elementi quali la tradizione, la sperimentazione e gli obiettivi prefissati⁴. Infine sull'iniziale impostazione del *tema dell'ostacolo* intorno al quale potranno trovare un'appropriata chiave di lettura molti dei comportamenti psicologici dei personaggi successivi⁵.

Gli accenni e le spiegazioni a queste 'dichiarazioni programmatiche' – sulle quali, unitamente ad altre sollecitazioni prioritarie, ci si è segnatamente soffermati nella prima parte di questo testo – si costituiscono per molti

aspetti anche come spazio immaginario, cornice speculare per l'inquadramento e per il senso intimo di *Andrej Rublëv*, l'opera che esprime – più di tutte le altre e insieme a *Sacrificio* – i caratteri di rigorosa compiutezza espressiva, di competenza narrativa, di maturità stilistica⁶. Un film ad un tempo alta sintesi della riflessione centrata su una pluralità di riferimenti (l'Arte, la Storia, la sofferenza della Creazione e quella del Sacrificio) e decisivo *incipit*, spia di ineludibile simbolo dell'intera filmografia tarkovskiana.

“La prima cosa da descrivere è l'evento, non l'atteggiamento verso l'evento” ha scritto il regista⁷. Queste parole possono essere utili per introdurre il discorso su *Andrej Rublëv* perché qui sono, per così dire, messe in bella pratica narrativa ed esemplificate dalla descrizione, dal racconto di ‘fatti’ – gli otto episodi più il prologo e l'epilogo – veri e propri ‘eventi’⁸, microstorie rivelate, ad un tempo autonome nel significato e aperte alla decifrazione unitaria e complessiva dell'opera e dell'atteggiamento che la sottende, alla comprensione chiara e nitida dell'intero affresco.

La caratteristica di ‘evento’, riferita non solo alla tradizione della ‘cronaca’ medioevale⁹ ma soprattutto alla fenomenicità metaforica dell'accadere di cui Andrej è testimone, è una delle evidenziazioni forti del film secondo i canoni di una scansione ritmica (Il movimento degli uomini dentro la Storia, alcune simbologie ‘mitiche’ ed iconiche, l'uso della m.d.p. come processo creativo), e dell'originale proponimento, rispettato, di ottenere il mosaico integrale dell'opera come progressione continua di accrescimento d'effetto (dai piani alle sequenze, dalle singole inquadrature insistenti ai blocchi narrativi complessi). Il tutto all'interno di una struttura artistica causata e motivata da almeno tre principi base che fungono da filo rosso unificante: *l'occhio interiore e l'esistenza oggettiva* di Rublëv, la *retorica temporale dell'esperienza*, i *fattori interagenti di riferimento diffuso* (alcuni personaggi minori, temi, motivi e oggetti – della natura e dell'arte – che scorrono, modificando la sto-

ria principale, lungo tutta la pellicola).

A circoscrivere questi tre elementi costitutivi – e che crediamo portatori, nello svolgimento delle otto vicende, della spiegazione ed identità del film – ci sono due parti, una significativamente più breve, a carattere introduttivo – dall'inizio all'apparizione di Rublëv – e la seconda, dalle braci in primo piano attraverso le opere a colori ed ai cavalli, espressione di sintesi *sui generis*¹⁰, descrizione e sottolineatura dell'esplicita assenza del film (Rublëv al lavoro) – il *fare* sostituito dal *vedere*, o meglio l'azione generata dalla compassione della visione. E, con le immagini finali (ovvero anche di quelle iniziali) della manifestazione della natura, la conclusiva saldatura circolare¹¹.

L'apertura di *Andrej Rublëv* è affidata da Tarkovskij ad alcuni rintocchi di campane che, già sui titoli di testa, preparano quelli dell'attacco del prologo¹² che potremmo chiamare dell'esaltazione dell'imprudenza, dell'intraprendenza e del coraggio. Infatti la metafora del volo, anticipatrice dell'audacia dell'artista (in senso generale), così come quella impersonata dal monaco-pittore, quella di Boriška e quella fortemente sentita dal regista stesso come condizione essenziale della concezione creativa, copre sia il momento della gioia e della sorpresa (Efim che osserva dall'alto il piccolo mondo degli uomini e delle cose) sia quello della felicità umana non prescindibile dalla consonanza con la natura (il branco di cavalli, al galoppo tra acqua e terra al quale l'uomo urla “Ehi voi! Raggiungetemi!”), le immancabili plaghe). Sia infine il crollo del sogno temporaneamente concretizzato, l'impatto crudo e rumorosamente brusco, reso con l'uso di un doppio movimento di ravvicinamento alla terra per stacchi successivi a scendere e in soggettiva fino al fermo immagine sul prato.

Prima della dissolvenza in nero di chiusura sono proprio queste tre immagini che si costituiscono come cartina di tornasole a significato univoco ed evidenziato – anche a conferma dell'ancora presente atmosfera eisensteiniana –

dalla particolare disposizione del montaggio: l'impressione della caduta e non la sua esibizione; la presenza del cavallo nero che felice si rotola, in *valenti*, sull'erba (lo stesso fugacemente incorniciato all'inizio dall'interno della chiesa); la sacca rotta di pelli abbandonata – tra acqua e terreno – che si sgonfia gorgogliando.

L'esperienza del volo come emblematica rivendicazione della dimensione del sogno realizzabile¹³ è narrata da Tarkovskij con queste tre 'figurazioni' le cui due estreme e analogiche, se sono quelle che conferiscono il senso del fallimento, risultano anche notevolmente ridotte nella loro valenza di negatività dalla terza figurazione centrale. Questa infatti facendo pressione sulla precedente e sulla successiva, si conquista un peso di racconto dilatato e di rivestimento poetico del significato globale della sequenza, reso per di più possibile soprattutto dall'apparente incongruità della bella immagine del cavallo a pancia all'aria che scuote le zampe sulla riva del fiume.

La morte dell'uomo che ha osato vivere l'impossibile facendosi vittima del suo coraggio è vista da Tarkovskij come l'inevitabile prezzo da pagare per il raggiungimento di uno scopo, la sola condizione concessa alla realizzazione di alti e nobili obiettivi. In questo senso, il prologo di *Andrej Rublëv* è profeticamente il film sull'offerta di sé che girerà venti anni dopo¹⁴, l'intuizione artistico-filosofica del sacrificio individuale, già presente e chiara e però ancora – forse per ottimistici ed altruistici influssi sociali – proiettata all'esterno, verso la realtà del mondo e dell'uomo. È una sorta di dimostrazione anticipata della 'profezia' che, prima di divenire soggettiva (*Lo specchio*, *Stalker*, *Nostalghia*) ha bisogno di un oggetto di meditazione (*Andrej Rublëv* e *Solaris*) e di mediazione (il cinema) il cui punto di arrivo, *Sacrificio*, trova la sua ragion d'essere dall'acquisizione dell'esperienza del pittore di icone e della sua *via crucis* particolare.

Gli otto episodi del film¹⁵ si costituiscono senza dubbio sia come altrettante 'stazioni' della rivelazione etica e reli-

giosa presso cui sostare con sofferenza e amore, fede e angoscia o prove da superare con comprensione e paura, umiltà e determinazione, sia come esempi di rivelazioni patetiche, violente e umane di alcuni aspetti della vita del Medioevo russo. Una realtà che il monaco Rublëv comincerà a conoscere ed a provare subito, nella isba del buffone che deride i potenti¹⁶ dove lui e due confratelli anch'essi pittori, Daniil e Kirill, si rifugiano per ripararsi dal violento temporale. La capanna raccoglie un'umanità diversa dalla cella nella quale finora Andrej ha vissuto con Daniil al quale infatti, successivamente, confesserà i comprensibili timori uniti al senso di insicurezza provati alla idea di dover lasciare il monastero Andronikov¹⁷. Deve cominciare a vedere le cose per la prima volta e con i suoi occhi secondo quella duplice tipologia dello sguardo già indicata che opera in maniera non alternativa. Uno *registra* gli avvenimenti mentre l'altro li *crea*, il primo sembra assorbire le immagini attraverso l'apparente imperturbabile obbiettività, il secondo funziona quasi come la macchina da presa perché fa vivere uomini e cose, le rende all'esistenza di un movimento finalizzato, solo quando esse sono osservate, riprese, inquadrate¹⁸. L'importanza dell'episodio è essenzialmente data dalla contrapposizione tra l'elemento satirico rappresentato dalle parole e dai gesti osceni del buffone contro i simboli del potere e la sequenza del suo imprevisto arresto¹⁹.

Contrapposizione tematica evidenziata da una frase di Kirill – "Dio ci manda i pope, il diavolo i buffoni" – e simbolica – il tamburello e lo strumento musicale contro il fango e la testata contro la betulla – che si mostra nelle atmosfere delle rispettive ambientazioni. A quella vivace, allegra, popolare ed impertinente (i contadini circondati da attrezzi, bambini ed animali, bevono, mangiano e ridono ai salaci racconti sul boiardo deriso e senza barba rincorso dalle oche e scambiato dal pope per una donna) si oppongono sempre porzioni dell'aita melmosa dove,

sotto la pioggia scrosciante, litigano due ubriachi la cui funzione è essenzialmente quella di introdurre ed accompagnare il cambiamento di situazione che sta per verificarsi (Kirill in campo lunghissimo parla, non udito, con la guardia a cavallo). Sono infatti ripresi da dentro l'isba – è Andrej che guarda – attraverso una stretta finestrella rettangolare²⁰: è l'ultima immagine di una panoramica circolare da sinistra a destra in soggettiva – Andrej osserva la gente della capanna – il cui movimento spazio-temporale serve anche per sottrarre Kirill dall'interno della stanza per trasferirlo, senza stacchi, tra gli alberi sotto l'acqua per la sua prima azione negativa. Non tanto per rompere l'allegria dei contadini o per preservare la purezza di Rublëv quanto perché convinto che il male vada combattuto e stroncato (il buffone, svenuto, viene portato via dai soldati mentre i tre monaci riprendono nuovamente il cammino).

Ancora il personaggio di Kirill apre l'episodio di Teofane il Greco, centrato sulla conoscenza tra i due pittori e sulla seconda e terza azione negativa del primo. La funzione preparatoria della vicenda è evidenziata proprio dall'azione e reazione del confratello di Rublëv che in questo modo ne introduce il vero movimento all'interno del film, completando cioè la dualità della sua ricerca. Il comportamento di Kirill è determinato dall'invidia ch'egli non può impedirsi di provare per l'arte di Andrej del quale è costretto a riconoscere la bravura e la sensibilità dei toni e dei colori. Dapprima crede di poter rispettare se stesso e l'abito religioso che indossa riuscendo a convincere il vecchio Teofane a richiederlo per affrescare la chiesa dell'Annunciazione a Mosca²¹; poi, geloso e ferito nell'orgoglio e nella dignità di uomo e di artista – poiché Teofane gli preferisce Rublëv – abbandona il monastero dopo una violenza ed ipocrita scenata – preparata dalla notte insonne e dalle considerazioni sulla vanità (*Ecclesiaste*) – sull'innocenza e sul disinteresse a cui dovrebbe conformarsi l'espressione artistica²².

Se la figura di Kirill esce ora di scena per non rientrarvi, pentita, che prossima al finale dell'ultimo episodio, è in ogni caso una presenza indiretta ma costante che motiva l'operare e il vedere di Andrej perché proprio dall'essenziale indicazione che egli dà a Teofane, è possibile leggere in maniera appropriata le tracce profonde della dinamica di Rublëv all'interno della vicenda.

Parlando del lavoro di quest'ultimo con il vecchio maestro – mentre fuori dalla chiesa ci sono scene di torture e di sofferenze che continuano in fuoricampo visivo ma non sempre sonoro e tornano in chiusura dell'episodio stesso²³ – Kirill definisce le icone belle, con colori delicati e sottili, ma alle quali manca la *fede* e la *paura*. E cioè i due elementi, visivamente presenti nelle torture, che consentiranno ed obbligheranno l'esperienza ad assumere di volta in volta le forme della passione, dell'orrore, della colpa, del sacrificio prima di assurgere alla condizione di una fede più ampia e meno 'umana'. Ma anche più consapevole del divino e insieme sempre meno distante dal credere totalmente nella miracolosa condizione del talento e della creazione artistica. Ma questo non potrà che essere alla fine; prima Andrej Rublëv dovrà vivere e condividere col suo prossimo quelle crisi di fede e di paura da cui forse Kirill sarebbe esentato, ma improduttivamente giacché in lui la mancanza di talento, forgiata dalle dure prove terrene, renderà giustizia al pentimento attraverso l'umiltà e la sottomissione²⁴.

Allora anche per Andrej inizia la sofferenza della passione che si esprime nel terzo omonimo episodio, configurandosi però in maniera diversa e più complessa. Se Kirill fugge coerentemente dall'arte per andare nel mondo, Tarkovskij, altrettanto coerentemente riesce ad esprimere in una potente sintesi l'immaginazione, da parte del pittore, della Passione del Cristo con il reale patimento della sua natura costretta anche a combattere con la vita mondana e tra diverse concezioni e interpretazioni della raffi-

gurazione artistica cristiano-ortodossa: "l'icona bizantina, magnificata dal martirio del pittore, trova delle risonanze materiali che non ebbe in verità mai"²⁵.

Subito dopo il cartello del titolo che informa dell'anno trascorso dai fatti del monastero di Andronikov, il regista con poche indicazioni entra nel tema suggerendo come lo stato di apparente solitudine del pittore – di fatto, insieme al successivo silenzio, la grande compagnia dell'itinerario rublioviano – sia assai simile a quella di Gesù. Andrej passeggia nel bosco di betulle con l'apprendista Fomà, ma è praticamente già solo perché il giovane mente, non c'è quando servirebbe e soprattutto perché non è in grado di vedere e sentire la natura insieme a Rublëv.

Infatti, se i primi piani fissi o scanditi da impercettibili assestamenti di macchina e insistiti sulle radici dell'albero affondate nell'acqua, servono a sottolineare il tema armonico tra gli elementi – qui in rapporto con le menzogne e la preghiera²⁶ – sono anche accentuazione di un *di più di visione* posseduto dal monaco²⁷. Ad un tempo, e se ve ne fosse bisogno, giustificazione piena della validità della scelta di Teofane e indeterminata ma efficace 'previsione' della memoria della Passione.

Il conflitto tra l'arte e la religione nell'uomo Rublëv precedono la morte dell'uomo-Dio che è quindi provocata dal dubbio e dall'incertezza, dall'ignoranza della luce e dallo sconcerto per l'incomprensione. Se *Andrej Rublëv* è una visione del mondo attraverso gli occhi del protagonista, questi per poterlo comprendere e descrivere deve vederlo sprofondare nel buio e nel dolore della crocifissione che Tarkovskij fa fluire, come reinvenzione visualizzata dei pensieri e dei sentimenti di Rublëv, alla fine della prima discussione con Teofane il Greco²⁸.

La solitudine e l'acqua di Andrej sono analogamente presenti nell'apertura delle sequenze della Passione: il Cristo beve al fiume poi mangerà la neve ed isolato si costruisce la propria sofferenza disumana trascinando la

croce sul Golgota – i fianchi insanguinati del costone di montagna innevato – e ascendendo in parallelo alla croce che viene issata sulla cima, verso il sacrificio finale. Intorno, le immagini, rese drammatiche dal contrasto tra la malinconica dolcezza degli sguardi (la madre, Maria Madalena, il bambino all'inizio e soprattutto il suo sorriso poco prima della fine), il loro gioco di campo-controcampo (in particolare la seconda volta che il bambino del corteo si volta a guardare Gesù o quando quest'ultimo rivolge i decisivi istanti di vita alle donne) avverso l'atmosfera di non ostentata indifferenza della gente che sembra tranquillamente continuare ad occuparsi delle proprie faccende quotidiane²⁹. Il lavoro dei contadini, il passaggio di persone a piedi o a cavallo che attraversano in vari sensi lo schermo, provocano uno stridore rispetto alla fatalità e fissa immobilità dell'inquadratura della crocifissione: così come la loro 'noncurante' disposizione in campi lunghi all'interno di una stessa porzione di spazio – resa drammatica anche dai primi piani e dalle panoramiche ravvicinate – produce un effetto di disagio accresciuto sia dalla tensione partecipativa determinata dai frequenti sguardi di coordinazione narrativa rivolti alle immediatissime vicinanze della macchina da presa, sia dall'attrito sonoro che accompagna lo sviluppo delle sequenze³⁰.

Una sorta di prosecuzione del motivo della croce e della sofferenza di se stesso attraverso la realtà del mondo è quella che Rublëv, volontariamente, sceglie di vivere nell'episodio della festa. Qui il monaco-pittore e il simbolo della fede cristiana, ancorché contrapponibili alla rappresentazione della celebrazione pagana delle stagioni – i corpi nudi che si uniscono nell'amore come l'acqua e il fuoco nel fiume, il funerale acqueo del pupazzo col cero nella bara-barca – fungono da elemento introduttivo alla difficoltà del superamento della tentazione e del desiderio – i bordi della tonaca che prendono fuoco – ad un'ulteriore barriera che Andrej deve superare.

“Il vostro amore è spudorato, bestiale. È carne senza anima, mentre l'amore deve essere fraterno” dice a Mārfa, la ragazza incontrata prima di essere preso e legato, giacché egli ha conosciuto solo l'affetto per i compagni monaci. Posto direttamente di fronte alla libera istintualità di un amore completo e diverso – lei lascia cadere la giacca che ricopre il suo corpo nudo, si appoggia contro di lui e lo bacia – diventa preda di contrastanti sentimenti che oscillano tra il mistero e il rifiuto, lo stupore e la vergogna. Forse più di paura di accettare idealmente il proprio sentire che non per la ‘cattiva oscenità’ della donna che, tra i due, si dimostra la più vera ed umana. Infatti, mentre Mārfa lo aiuta liberandolo dalla croce e dalle corde consentendogli così di raggiungere sconvolto i confratelli, altrettanto non farà Andrej quando, a festa consumata – il pupazzo di paglia è bruciato e il cero fuma, ma non arde – rimane a capo chino nella barca vicino alla quale, a nuoto, la giovane sfuggirà all'inseguimento delle guardie e dei religiosi. Assiste cioè immobile, impotente e senza parole, anticipando già per alcuni aspetti la dialettica muta degli episodi successivi, all'esplosione della violenza e della sopraffazione dei monaci e dei soldati del Principe, “esponenti di un potere che, qui nella sua doppia veste laica e religiosa, interviene a salvaguardia dell'ordine del proprio mondo organizzato, reprimendo ciò che trasgredisce le sue regole e le sue dottrine”³¹.

Le esemplificazioni del turbamento, già introdotte nei precedenti episodi, trovano una maggiore definizione e complessità nel *Giudizio universale* e nel *Saccheggio*. Nel primo Tarkovskij tratteggia lo stato di timore e di crisi artistica di Rublëv e con il secondo, facendo esplodere lo spettacolo della paura e della violenza che quel turbamento presagiva, ne porta a compimento tematico ed espressivo le linee di sviluppo, stringe definitivamente il senso del film verso la radicale posizione del binomio silenzio/azione creativa che soltanto la vicenda della campana potrà ultimativamente condurre a scioglimento.

Andrej non vuole dipingere il *Giudizio* nella cattedrale dell'Assunzione di Vladimir malgrado sia tutto pronto (i muri bianchissimi, stuccati e preparati, gli apprendisti aspettano) e il suo amico Daniil cerchi in tutti i modi di convincerlo che gli impegni presi con il Principe devono essere rispettati. Ma i due sono su posizioni differenti – e non a caso Tarkovskij ne mostra le diversità ponendoli ai bordi opposti della strada che taglia il campo di grano – dal momento che per il primo, un po' come per Teofane, si tratta di un lavoro da fare e per il quale ha già delle idee, mentre per Rublëv il problema è che gli ripugna dipingere perché non vuole “spaventare la gente” con immagini terrificanti.

Crede di non aver saputo educare in se stesso la purezza ma in realtà la sua condizione di inquieto pellegrino della verità e della fede³² non gli consente più di seguire la tradizionale raffigurazione della bellezza come specchio della somiglianza col divino. Non vede chiaro dentro di sé perché comincia a vedere l'abnorme che avviene nella sua Russia e di cui non aveva mai provato l'esistenza, come l'accecamento dell'invidia del potere³³ – gli artisti-operai privati della vista affinché non costruiscano per il fratello del Gran Principe un palazzo più bello – al quale Rublëv risponde con il suo vero e unico esemplare gesto di ribellione del film, di sfogo, di liberazione ideale dall'oneroso fardello che la disciplina artistica gli costringe a portare. Spiaccica con violenza delle macchie di vernice sulla parete bianca, e questo atto intollerante delimita, nel passato, il flashback dell'abbacinante palazzo principesco e dell'agguato sulla strada di Zvenigorod; e per il futuro, alternato al visibile tremore nervoso della mano e alle parole delle Sacre Scritture (sulla peccaminosità della donna che non si copre il capo in chiesa), introduce il personaggio della ‘Scema’ che attraverso il suo mutismo giustifica la sopraggiunta inutilità, per Andrej, di dare e cercare spiegazioni a parole. Infatti, è praticamente già entrato nella concezione

del silenzio come espiazione e arma di difesa, come simbolo simpatetico³⁴ ed espressione di un tormento ora non superabile. L'episodio del saccheggio della città di Vladimir e soprattutto il secondo colloquio con Teofane il Greco non costituiscono, in proposito, un accrescimento della motivazione relativamente al voto del silenzio di Rublëv (come peraltro, sotto questo profilo, la fusione della campana non esprime – alla radice – qualcosa di aggiuntivo e di diverso rispetto al coraggio della creazione del prologo).

Tutto è già premesso. Andrej Rublëv non vive quindici anni in solitudine e nel silenzio perché non parla ma perché, mentre non parla, vede e assorbe immagini che non restituisce all'arte a causa del suo rifiuto di dipingere. E questo secondo rifiuto, tutto interno al tema del vedere, si caratterizza come atto di coraggio verso se stesso e verso gli altri perché l'impedimento alla vista del gruppo di artisti, vale a dire l'impossibilità di creare³⁵, provoca la violenta azione di ripulsa delle chiazze di colore sulle quali, in una sorta di completamento insignificante di una voluta non-opera, l'infelice ragazza passerà più volte le mani prima di scoppiare a piangere. La sensibilità dell'essere diverso³⁶ provocherà l'adesione del pittore al suo universo impenetrabile ma disarmante nella sua evidenza simbolica. Dunque l'uccisione del soldato se è il peccato-pretesto della colpa o la difesa tardiva di una donna (non peccatrice come, per Andrej, era invece Mārfa) commossa alla esibizione del dolore del monaco, è anche, unitamente alle scene di cruda violenza dell'attacco alla città, un sovrappiù drammatico e narrativo – la rappresentazione cinematografica dilatata dell'orrore da 'accecaimento' del popolo massacrato, torturato, dell'arte e della religione calpestata ed offesa (lo sfondamento del portale, i soldati a cavallo in chiesa, le rapine, le colonne di fumo, l'iconostasi dipinta da Andrej incendiata) – da inserire nella tensione decisamente spettacolare che caratterizza l'intero sesto episodio insieme al dialogo di chiusura.

Rublëv immagina di parlare con Teofane (già morto) al quale dice: "Ho trascorso metà della mia vita come cieco! [...] Ho lavorato per loro, per gli uomini, il giorno e la notte... Ma son forse uomini costoro?..." e confessa la sua scelta di vita futura. La descrizione visiva del dialogo tra i due è – soprattutto per la parte finale – una originale soluzione di regia che, salvo errore, Tarkovskij utilizza qui per la prima volta ma di cui poi si servirà in altre occasioni³⁷.

La dimensione irreal e sognante del colloquio è affidata principalmente ai movimenti di macchina e alla posizione fatta assumere a Teofane³⁸ che si costituisce sia come elemento di trasgressione rispetto alla pratica cinematografica ed ai codici usuali di racconto, sia come dilatazione spaziale e profilmica, allargamento verso l' 'intorno' dello schermo – tutti i 'luoghi' possibili a destra, sinistra e *dietro* la macchina da presa – giacché è verosimilmente alle spalle dell'obiettivo che Teofane compie un semicerchio che si iscrive nella continuità senza stacchi della ripresa. Se si tiene conto dell'estrema importanza che per Tarkovskij riveste la concezione non frantumata del tempo, il 'trucco' di cui s'è detto – e che in effetti più che a un 'gioco a rimpiattino' fa pensare ad un 'congegno di svelamento' – è un'apertura a maggiori porzioni di spazio filmabile (il movimento in linea, quasi appiattito degli attori avverso l'ambito fisico di un determinato e più ampio fuori campo). Un processo di scrittura con la m.d.p. che per certi aspetti nega la *caméra-stylo* di Astruc perché può tornare ad un'idea di *mise en scène* come operazione insieme comprensiva del 'tradurre' e del vedere inventivo.

Il penultimo episodio di *Andrej Rublëv* è quello denominato *Il silenzio. Anno 1412* ma in realtà, benché questo sia presente nell'agire del monaco tornato al monastero Andronikov, può essere inteso come episodio di transizione verso il successivo, di dinamica interna ai fini narrativi del *plot*, di preparazione alle due importanti conclusioni del film. *Il silenzio* è segnato dalla granitica immobi-

lità dell'espiazione di Rublëv sulla quale si innestano due direttrici di movimento che, funzionando da elementi di montaggio, spiegano sinteticamente il trascorrere del tempo e con esso la realtà della grande carestia del 1412. Una, il ritorno di Kirill, che dall'esterno arriva ad Andrej e l'altra, la partenza della 'Scema', evidenzia un distacco interiore sofferto ma forse non più procrastinabile.

Se il silenzio per l'offesa a Dio contro uomini che non si comportano più come tali si è nutrito della ferita dell'arte vilipesa dalla violenza, lo sputo della 'Scema' sul volto di Rublëv che cerca di impedirle di andare con i tartari, rompe un equilibrio – non solo sociale, ma ristretto nelle mura del monastero – che stava per diventare astrattamente edificante (si pensi ai commenti bisbigliati in cucina da parte di un campione di umanità derelitta). Ma il Tarkovskij di *Andrej Rublëv* e lo stesso personaggio-pittore non possono trovare esaurimento in uno pseudo 'aureo' solipsismo, anche se motivato da insofferenze più o meno metaforiche o riscontri della violenza di un'epoca storica e della brutalità umana. Quasi per una non spiegabile predestinazione esistenziale, come l'infanzia di Ivan immersa nella guerra sognava la madre e la spensieratezza della pace, così il ritiro eremitico e l'irreale silenzio umano (colpevole) e artistico (accusatorio) di Andrej spinge al desiderio del contatto, della partecipazione alla vita del mondo. Allora, mentre l'invidioso Kirill torna con in faccia il segno della sofferenza³⁹ e forse in compagnia di un nano che rimarrà al convento (portatore della stessa funzione svolta dalla 'Scema'), Andrej per non limitarsi a tornare quello che era all'inizio – un uomo-artista di fede solo 'intellettuale' escluso dalla visione d'audacia della creazione realizzata nella campana e con un ampio arco di esperienze incomplete – deve perdere un po' della sua santità, rinunciare a proteggere la 'debole Scema' per tornare ai non sopiti stimoli umani ed artistici (lo sfrigolio della pietra incandescente sulla neve

gelata) e riprendere ad osservare il mondo di pena e di gioia della sua gente russa.

Ciò avverrà nell'ultimo episodio che, in un certo senso, più degli altri precedenti segmenti narrativi può essere interpretato come un film nel film, un racconto 'secondario' che consente al 'principale' di essere esauriente.

Forse il più noto e certamente il più costruito dell'intera pellicola, l'episodio *La campana* è, quasi ad anticipare 'La Trinità', espressione di una triplice operazione di fusione: quella manuale di complessa fabbricazione della campana; quella corale di Boriška con il popolo colto nella piena manifestazione di forza storica e di civiltà, di continuazione dei valori tradizionali e di sintonia con la sincera espressione dei suoi figli artisti; e, infine, la più importante è quella data dalla sovrapposizione ideale tra pittore e fonditore nell'immagine di Rublëv come riflesso in un doppio rappresentato dal giovane artigiano.

Se uno dei nodi di *Andrej Rublëv* è individuabile nel *silenzio dell'occhio interiore* del monaco-pittore⁴⁰, il perno su cui ruota l'ultimo episodio può essere indicato nella dissolvenza incrociata di quel silenzio in una ritrovata simmetria tra la parola ed un ripristinato vedere attivo di Andrej, tra il definitivo silenzio dell'orrore delle guerre e la manifestazione esplicita della vitale forza dell'invenzione creativa, tra il suono della campana e le immagini insistenti dell'epilogo.

La carestia che ha spinto la 'Scema' ad abbandonare Rublëv ed ha ucciso tutti i bravi fonditori di campane, è la stessa che spinge Boriška ad inventarsi la conoscenza del segreto della fusione del bronzo. Più per istinto e 'casualità' che per conoscenza diretta ed esperienza delle cose – all'incirca come per tutto il film si è mosso il monaco – il giovane è aiutato nella sua impresa solo da se stesso, dal coraggio incosciente che dimostra e dagli elementi della natura che, come degli angeli protettori, saranno determinanti per il successo del lavoro⁴¹. Infatti è la radice di un

albero il filo che porterà a sollevarlo dal terreno della piatta esistenza fuori della sua isba per proiettarlo, come Ivan e il contadino con la 'mongolfiera' verso l'altezza eterea dell'invenzione⁴². È sotto la pioggia scrosciante che, nel fango, trova l'argilla buona⁴³ e quando si addormenta sfinito in una fase dei lavori, sono ancora la pioggia, una quercia e poi il vento a scandire un passaggio rapido ma importante e raccontato con estrema delicatezza.

Il giovane chiude gli occhi, Rublëv lo guarda, si gira più volte, come cercando nella memoria poi, voltato (con le spalle allo schermo, di tre quarti) mette in essere un flashback⁴⁴: il rapidissimo trasformarsi dell'acquazzone in stormire di fronde – attraverso un primo piano di profilo di *Rublëv* giovane che funge da ricordo – conferisce un'inaspettata atmosfera di compresenza, forse più sonora che visiva, tra il presente a cui Tarkovskij è intanto tornato (il monaco è sul bordo della fossa della campana) e una doppia citazione al passato su Boriška⁴⁵.

Ancora, relativamente alle manifestazioni della natura, la neve non arriva a rovinare il rivestimento d'argilla della campana, né ad ostacolare i lavori dell'immenso cantiere⁴⁶ ed anche il fuoco è amico del ragazzo perché la cottura va bene ed i forni per la colata sono tutti pronti contemporaneamente. C'è qui una sorta di quarta potenziale 'fusione' tra Boriška e Andrej, sottolineata peraltro dalla presenza di quest'ultimo durante le fasi della lavorazione e in particolare, significativamente, in quella finale dello scorrere del metallo fuso.

Boriška dà ordini, dispone, decide, organizza, punisce, gioca con le folli responsabilità che si assume verso il Principe e i suoi ospiti⁴⁷; in un certo senso, simbolicamente, come Tarkovskij, impersona la figura del regista che con l'audacia dell'incoscienza irrefrenabile, a rischio della vita o mettendo in discussione se stesso, deve seguire l'impulso interiore ed altruistico che ne muove le azioni. Solo quando ha donato al suo prossimo il coraggio

e la fede nel bello che aveva dentro di sé, può ricadere sulla terra⁴⁸ per farsi consolare da colui che quella fede e quel coraggio ha con dolore assorbito o scoperto avere anch'egli già nella propria anima. Dopo il primo miracoloso suono della campana che fa voltare Rublëv sciogliendolo dall'ostinato silenzio, ora Andrej e Boriška possono, insieme, regalare la felicità al mondo⁴⁹ perché, pur nella non omologabilità delle diverse esperienze ("grave è il peccato di rifiutare la scintilla divina" implora Kirill), sentendo e vedendo allo stesso modo, sono portatori di un messaggio di letizia e di fiducia nella vita e nell'arte che Tarkovskij consegna alle immagini dei quattro cavalli fermi sotto la pioggia fitta, circondati dall'acqua del fiume. La ripetitiva semplicità nell'impiego degli animali, dell'acqua e della terra – dopo l'impatto cromatico delle icone e della pioggia che le bagna⁵⁰ – produce in questo caso un eccesso di lirismo che si svincola dalla mera purezza dell'espressione formale di una condensazione emotiva conclusiva, per trasformarsi in vera poesia: destinata a riprodursi nelle opere future, e tuttavia sempre in maniera ambigualmente indicibile.

NOTE

¹ Si tratta di *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss nouvelle. Entretien avec Andrej Tarkovskij* (a cura di M. CIMENT, L. e J. SCHNITZER), "Positif", 109, ottobre 1969. L'intervista, tradotta in italiano, *Il mio Rublëv è la speranza di tutto il popolo russo*, è in "Il Dramma", 1, gennaio 1970.

² "Engels ha espresso un'idea meravigliosa: un'opera d'arte è di un livello tanto più alto quanto l'idea che essa esprime è più profondamente celata, anzi nascosta". *L'artiste*, cit.

³ "Ho il più profondo rispetto per Ejzenštejn ma mi pare che la sua estetica mi sia estranea e, francamente, controindicata. Ne *La corazzata Potëmkin* e nelle prime opere di Ejzenštejn, quel che mi avvicina a lui è il suo attaccamento al particolare e il 'patetico realista' delle sue inquadrature, ma in nessun modo i suoi principi di montaggio, la sua 'poetica di montaggio'. Nei suoi ultimi film come *Alexandr Nevskij* e *Ivan il Terribile*, girati in studio, non ha fatto altro che fissare sulla pellicola gli schizzi disegnati in anticipo e questo non è adatto a me perché io ho tutt'altra concezione del montaggio. Considero il cinema l'arte più realista nel senso che i suoi principi poggiano sull'identità con la realtà, sulla fissazione della realtà in ogni inquadratura presa separatamente, cosa che c'era nell'Ejzenštejn dei primi film [...]. Per ciò che riguarda i due principi del realismo dell'immagine da un lato e del montaggio dall'altro, mi sembra che Ejzenštejn ed io siamo divisi... La specificità del cinema consiste nel fissare il tempo ed il cinema opera con questo tempo catturato come con una unità di misura estetica che si può ripetere indefinitamente. Nessun'altra arte dispone di questo mezzo e più l'immagine è realista più è vicina alla vita, più il tempo diventa autentico, cioè non fabbricato, non ricreato... È chiaro che è ricreato e costruito, ma si avvicina a tal punto alla realtà che si confonde con essa. Quanto al montaggio, il mio principio è il seguente: il film è come un fiume, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura stessa, e ciò che mi obbliga a passare da un'inquadratura all'altra per mezzo del montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di obbligare lo spettatore ad affrettarsi introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, il che vuol dire, a mio avviso, che per vedere più da vicino non è indispensabile vedere in primo piano. E accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte. Infatti, il movimento stesso dell'avvenimento si può accelerare e creare una sorta di nuovo ritmo, così come un piano generale può dare l'impressione di essere un

dettaglio, dipende dal modo di comporlo. Ecco perché in questi due casi specifici io ed Ejzenštejn non siamo affatto vicini. Inoltre non credo che l'essenza del cinema sia il confronto tra due sequenze che – come diceva Ejzenštejn – deve far nascere un terzo concetto. Al contrario, l'ennesima inquadratura mi appare come la somma della prima, della seconda, della terza... della quinta, della decima... più 'n-1' inquadrature, vale a dire come la somma di tutte le inquadrature che precedono l'ennesima. E così si forma il senso di un'inquadratura in relazione a tutte quelle che l'hanno preceduta. Questo è il principio del mio montaggio. Secondo me l'inquadratura isolata allo stato puro non ha senso. Acquista pienezza soltanto perché è parte di un tutto, anzi contiene già quello che avverrà dopo. È spesso incompleta – la si gira così - perché si tiene conto di ciò che avverrà successivamente". *L'artiste*, cit. Anche se di più sicura evidenza per l'insieme dei film girati dopo Andrej Rublëv, conviene tuttavia notare che il carattere spiccatamente deciso e assertorio delle parole di Tarkovskij – in particolar modo là dove reitera la sottolineatura dell'estraneità all'estetica eisensteiniana - mentre esprime una visione originale, nasconde una sottile operazione di rimozione giacché, come si è rilevato a proposito del 'senso del tempo', l'influsso dell'autore de *La natura non indifferente* è certamente avvertibile in diverse espressioni dell'estetica tarkovskiana. Per Rublëv, principalmente il respiro epico, le articolazioni tra le inquadrature, la loro stessa costruzione e i tagli di alcuni dettagli che richiamano alla mente proprio i 'distanti' *Alexandr Nevskij* e *Ivan il Terribile*.

⁴ "[...] Sono convinto che non si possa fare nulla di serio senza la base delle tradizioni, e questo per due ragioni. La prima è che uno non può liberarsi della sua pelle di russo, dei legami che lo uniscono al proprio paese, a quello che ama, a ciò che nel passato il suo cinema e la sua arte hanno realizzato, insomma non può liberarsi della propria terra. Non ci si può liberare da tutto questo. È la ragione principale che mi permette di considerarmi un tradizionale, un regista tradizionale. La seconda ragione è che il cosiddetto cinema 'nuovo' – che nella sua ricerca di rinnovamento tenta per principio di rompere con le tradizioni – è essenzialmente sperimentale. Appare come il punto di partenza di un futuro sviluppo dell'arte. Io non mi ritengo in diritto di sperimentare perché ho un atteggiamento fondamentalmente serio nei confronti di quello che faccio; desidero ottenere subito un risultato e quando si fa un esperimento non lo si ottiene mai". *L'artiste*, cit.

⁵ "Tutto quello che ho realizzato e che ho intenzione di realizzare è sempre legato a personaggi che hanno qualcosa da superare, che devono vincere in nome di quell'ottimismo al quale tengo, di cui parlo continuamente. In altre parole, un uomo sostenuto da un'idea cerca appassionatamente la risposta ad una domanda e va fino in fondo nella sua comprensione della realtà. E comprende questa realtà grazie alla propria esperienza". *L'artiste*, cit.

⁶ Maturità acquisita in tempi decisamente rapidi e che con la complessità realizzativa di Andrej Rublëv è tanto più significativa se raffrontata alla scarsa abilità registica (tecnica, ma anche di linguaggio cinematografico) lamentata da Tarkovskij stesso soltanto qualche anno prima, all'epoca de *L'infanzia di Ivan*.

⁷ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 80.

⁸ L'esigenza tarkovskiana dell' 'avvenimento' e la sua successiva dilatazione allo *special event* spirituale che caratterizzerà ogni film, viene anche rilevata da Mino Argentieri quando "prendendo le mosse dalla metafora iniziale del Rublëv (...) disegna e recupera l'imponente progetto utopico-creativo di Andrej Tarkovskij proprio identificandolo come 'autore che deve creare eventi, film importanti'". Citato da S. B. in *Per Andrej Tarkovskij. Convegno al C.S.C., "Bianco e Nero"*, 1, gennaio-marzo 1987.

⁹ A questa impostazione si rifà Serena Vitale (*Il messaggio religioso-politico di Rublëv: rovesciare la prospettiva*, "Il Dramma", 1, gennaio 1970) che però 'rovescia' forse troppo l'angolazione del rapporto Ejzenštejn-Tarkovskij. Per giustificare il rimando alla "suggerzione della *Cronaca degli anni passati*, il libro costruito pazientemente, nel corso di secoli interi dai monaci del Monastero delle Grotte di Kiev, il libro nel quale si avvicendano, in uno stile spoglio e impersonale, scandito dalla storia e non dall'uomo, racconti epici ancora memorie di canti pagani, descrizioni geografiche, discorsi diretti (che inaugurano la tecnica dello *skaz*, teorizzata dai formalisti russi), leggende di santi e novelle d'ambiente claustrale avvolte in un'atmosfera degna del Beato Angelico, descrizioni di battaglie sanguinose...", la Vitale è portata ad affermare che non c'è "niente di rivoluzionario, dunque, nel montaggio e nella stessa concezione registica dell'Andrej Rublëv, ma anzi un segreto, forse incoscienza ritorno ai moduli della più antica tradizione russa, ai ritmi narrativi delle Cronache". È fuor di dubbio che Tarkovskij sia figlio dell'eredità culturale della tradizione russa e che il suo cinema – per sue stesse dichiarazioni - sia frutto di elaborazioni e influenze indirette e delle ascendenze artistiche dei grandi maestri della settima arte sovietica (dunque, anche di Ejzenštejn). Ciò però non vuol dire "indifferenza" alle teorie sul montaggio di Sergej Michailovich – Tarkovskij dice che esse gli erano "estrane e, francamente, controindicate" – bensì diversità di determinazioni intenzionali, difforni concezioni del linguaggio e del tempo cinematografico, differenze di posizioni critiche.

¹⁰ L'epilogo documenta i resti dell'attività pittorica di Andrej Rublëv e dunque visualizza e riassume il dramma e la poesia delle sue trascorse vicende. Ma sembra anche più proiettato verso il suo *incipit* che non solo dentro il corpo del film. Vedendo nell'ordine l'epilogo, il prologo e, come dire, il resto del testo, si potrebbe infatti intuire che il primo sembra essere

una conclusione-apertura dinamica per la cui piena comprensione – pena l'errata impressione di un significativo ma aggiuntivo inserto squisitamente estetico, di una spiegazione visiva – si impone l'immersione afinalizzata, una concentrazione diretta ed una partecipazione emotiva consone alle composizioni cromatiche e ai movimenti spaziali e dettagliati delle immagini e delle loro dissolvenze incrociate.

¹¹ La composizione della sequenza ideale Arte-Creazione-Natura/ Creazione-Natura-Arte si esprime, nelle due parti indicate, con: icone-pioggia-cavalli-acqua-terra/acqua-aria-cavalli-volo-Rublëv.

¹² Tutte le indicazioni relative agli elementi tecnici, dialogici e visivi sono tratte da una copia del film in versione originale con sottotitoli italiani, dalla sceneggiatura desunta e recentemente pubblicata (*Andrej Rublëv. Il resto*, a cura di F. VIGNI, "Quaderni della Mediateca", 1, Mediateca Regionale Toscana, Firenze settembre 1987) e dalla versione critica integrale presentata a conclusione della 'retrospettiva' sul cinema sovietico degli anni '60 al Festival "Cinema Giovani", Torino ottobre 1987.

¹³ Come per *L'infanzia di Ivan* la sfera del possibile e la realtà dell'immaginazione sono espresse dalla continuità sogno-volo, analogamente nel prologo di *Andrej Rublëv* la fiducia nel rischio e la vittoria nell'audacia – si pensi qui anche alla barca a vela sul ghiaccio di *Sibiriada* (*Siberiade*, 1978) di Andrej Michalkov-Končalovskij – sono affidate al linguaggio visivo (il cinema come uno dei luoghi privilegiati della fantasia onirica) che ad esempio coglie il distacco dal terreno e lo sganciamento dalle corde che trattengono la 'mongolfiera' e il temerario contadino con una vertigine da ripresa dall'alto e la cinepresa quasi parallela alla verticale della facciata della chiesa. Se nelle avventure dell'infanzia di Ivan Tarkovskij raccoglieva, faceva letteralmente fiorire dalla terra, il forte desiderio di staccarsi da essa – insieme a prendere le distanze, un'evasione e un'aspirazione alla maggiore comprensione – qui la m.d.p. è già libera in aria ad aspettare il suo profilmico, anch'esso in movimento. – Andrej Michalkov-Končalovskij (Mosca, 1937) figlio d'arte e fratello maggiore del regista Nikita Michalkov ha percorso per alcuni anni lo stesso cammino artistico di Tarkovskij: Scuola di Cinema al VGIK con Michail Romm, diploma del 1965 – anno del suo esordio nella regia con *Pervyi ucitel' (Il primo maestro)* e collaborazione per *Il rullo compressore e il violino* (sceneggiatura), *L'infanzia di Ivan* (breve apparizione) e soprattutto per il lavoro di coscrittura di *Andrej Rublëv*. Sul raffronto tra i diversi esiti delle due carriere si sofferma in particolare S. BORELLI, *Tarkovskij, le cifre della poesia*, cit. (un estratto – *Alle radici di Tarkovskij* – è in "Zuppa d'anatra", 54, gennaio 1987).

¹⁴ Nel 1969 il regista sovietico dichiara: "La sequenza dell'uomo che vola] era il simbolo dell'audacia nel senso che la creazione esige da un uomo il dono integrale del suo essere. Che voglia volare prima che la cosa sia divenuta possibile, o fondere una campana senza aver imparato a farlo, o dipingere un'icona – tutti questi atti esigono che come premio del suo lavoro di creazione, l'uomo muoia, si dissolva nella sua opera, si dia tutto intero. È questo il senso del prologo – l'uomo ha volato e per questo ha fatto il sacrificio della propria vita". *L'artiste*, cit. Se il significato 'sacrificale' del prologo è completamente tarkovskiano, è verosimile credere che il regista, in una sorta di continuazione tematico-culturale e per una ipotesi di sceneggiatura simile, si sia anche ricordato di un film muto sovietico, *Krylja chòlopa (Le ali del servo)*, 1926) di Juri Tarič centrato su un pressoché analogo episodio di volo: l'epoca è quella di Ivan il Terribile e un contadino che si è costruito un paio di ali viene fatto condurre in prigione, dove morirà, perché, dice lo Zar, l'uomo non è un uccello'.

La novità determinante che gioca in Tarkovskij è però data soprattutto dal fatto che la violenza causata dalla paura delle diversità (gli uomini che vorrebbero impedire al pallone di levarsi in aria) non proviene dalla tradizione del potere, ma dai membri della stessa classe sociale del contadino Efim.

¹⁵ Sono nell'ordine: *Il buffone. Anno 1400*, *Teofane il Greco. Anno 1405*, *La passione secondo Andrej. Anno 1406*, *La festa. Anno 1408*, *Il Giudizio Universale. Estate del 1408*, *Il saccheggio. Anno 1408*, *Il silenzio. Anno 1412*, *La campana. Anno 1423*. La cronologia degli episodi del film – dal 1400 al 1423 – così come alcuni personaggi e gli snodi delle descrizioni sono l'interpretazione cinematografica della vita e dell'opera del monaco-pittore Rublëv. Pur basandosi sulla copiosa documentazione storica esistente, su quella artistica e biografica (decisamente più scarsa), e nel rispetto delle linee culturali portanti, il film inevitabilmente si discosta dalla 'verità storica' che nel presente caso manifesta zone di ampia trasparenza. Lo scarto si è prodotto anche perché lo scopo dei due sceneggiatori – peraltro in fase di lavorazione confortati dall'accettazione incondizionata dei consiglieri che visionavano il girato – "non era di esporre minuziosamente tutti gli avvenimenti di quest'epoca. Quel che contava per noi – ricorda Tarkovskij (*L'artiste*, cit.) – era ripercorrere il cammino seguito da Rublëv durante gli anni terribili che aveva vissuto e mostrare come aveva sopravvanzato la sua stessa epoca. Ecco il perché di una certa condensazione degli avvenimenti o, meglio ancora, le accentuazioni che abbiamo introdotto, erano indispensabili per far emergere le difficoltà che Rublëv doveva superare, principalmente difficoltà di carattere morale".

Le non corrette accuse di inesattezze storiche (ad esempio la contemporaneità di Rublëv e di Teofane il Greco), di 'naturalismo' vale a dire, rileva il regista, per la critica sovietica "una deliberata estetizzazione di crudeltà" (A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 184), e dunque della insistenza su

troppo forti violenze (si pensi al saccheggio di Vladimir o all'accecamento), critiche utilizzate peraltro per fini strumentali, per un verso non tengono in alcun conto né l'impronta estremamente realistica della narrazione, né il suo contraddittorio apparato simbolico complessivo; e per altro verso dimenticano che, ancora con le parole del regista "ogni pagina della storia della Russia, prima della centralizzazione, trasuda letteralmente di sangue. Letteralmente!". E, da ultimo, forse è relativamente superfluo notare che la polemica consueta sulla fedeltà delle operazioni di traduzione o tradimento da spunti preesistenti (storia, letteratura, teatro, ecc.) è incomponibile perché, nei termini datati indicati, irrilevante; è altresì indispensabile che il raggiungimento dell'obiettivo storico-artistico del film si possa manifestare attraverso la veridicità dell'orrore delle invasioni tartaro-russe e che queste atrocità passino attraverso il 'verosimile' dell'esperienza visiva del Rublëv pittore. La parabola biografica non cinematografica della "prima voce nazionale nella storia della pittura russa" si sviluppa dal 1360, anno della probabile nascita, al 1430 a coprire l'esistenza di un uomo "circondato da un alone di leggenda, limpida, pura ed elevata come tutta la sua arte. Il popolo lo considerava santo, lo immaginava con l'aureola e l'aveva soprannominato 'reverendissimo'" (N. DEMINA, *Rublëv* "I maestri del colore", 234, Milano, Fabbri Editori 1966, p. 2). Nello stesso fascicolo I. IVANOVA ricorda che le prime indicazioni giovanili su Andrej Rublëv rimandano al teologo e maestro Sergej Radonežskij e al Monastero della Trinità di S. Sergio da dove, avendo acquisito una discreta fama di pittore di talento, partì nei primi anni del '400 per il Monastero di Andronikov, dove circa trent'anni dopo, morì. Nell'anno 1405 è rinvenibile il primo ricordo nelle cronache – dopo Teofane il Greco e lo starez Prochor di Gerodez – a motivo dell'incarico che gli fu affidato di collaborare, con i due artisti più anziani, alle decorazioni della Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca. È di questo periodo l'importante miniatura del *Vangelo di Chitrovo* dove, secondo la Demina "ritroviamo l'armonia a la tonalità un poco fredda dei colori che paiono attendere la luce, la tendenza alla composizione circolare, una grazia sciolta e un ritmo degno dell'arte degli antichi greci, la affettuosa soavità delle immagini e la commovente attenzione al mondo degli animali e delle piante: le qualità caratteristiche di Rublëv" (N. DEMINA, *Rublëv*, cit., p. 3).

Il 25 maggio 1408, per desiderio del principe Vasilij Dmitrievič, Rublëv, insieme al suo maestro Daniil Cjorny, viene mandato nella città di Vladimir per lavorare alla cattedrale. L'anno successivo i Tartari distruggono il Monastero della Trinità di S. Sergio e per i lunghi anni che seguirono Andrej è legato a questo convento. Almeno fino al 1422, anno della canonizzazione di Sergej Radonežskij al quale egli dedicò il suo lavoro più noto, la *Trinità* della Cattedrale della Trinità. Con le sue icone questo pittore che si contraddistingue per una grandissima espressione di fede per gli uomini "credè nuovi tesori, ignoti, fino ad allora, all'arte di Bisanzio e all'antica Russia. L'armo-

niosa fusione dei colori chiari, portati a perfetta unità e consonanza, la musicalità ritmica delle linee e delle tinte, la libertà, l'unità e la scioltezza del fatto rappresentato, l'equilibrio compositivo, la profondità di pensiero: tutte queste caratteristiche contribuirono a costituire il concetto di 'stile pittorico rubljoviano'" (N. DEMINA, *Rublëv*, cit., p. 5).

¹⁶ Per il testo completo della canzone del buffone cfr. *Andrej Rublëv. Il testo*, cit., p. 63.

¹⁷ "Non ce la farò, Daniil, dopo tanti anni passati nella stessa cella. All'infuori di te io... non ho nessuno. Io guardo il mondo attraverso i tuoi occhi e sento con le tue orecchie. Col tuo cuore...".

¹⁸ Il secondo tipo di sguardo comporta un tendenziale fenomeno di relativa immedesimazione, o quantomeno di partecipazione, di adesione ai fatti da parte dell'osservatore del film attraverso l'operazione di visione che compie l'occhio del monaco.

¹⁹ Sarà soltanto al termine dell'episodio della campana, vale a dire nel prefinale del film, che si apprenderà, per la stessa confessione di Kirill, della sua denuncia alle guardie.

²⁰ Alla forma di questa apertura – singolarmente simile alla feritoia di una cabina di proiezione – è legato il luogo dal quale significativamente comincia il 'viaggio iniziatico' dello sguardo di Rublëv. In questo caso uno sguardo di secondo tipo.

²¹ Kirill ammira sinceramente Teofane che considera un maestro ed è toccato quando questi accenna ad un premonitorio sogno di morte; forse è qui – nella paura che si perda l'arte del vecchio senza che possa trovare espressione la sua – la molla della vanità che gli fa affermare: "Lavorerò gratuitamente, ma solo se verrai al monastero a prendermi. Mi dovrai pregare davanti a tutta la comunità, al cospetto dello stesso Padre Priore, di seguirti come aiutante, davanti a tutti i fratelli, davanti ad Andrej Rublëv; e allora diverrò tuo schiavo, ti servirò come un cane fedele fino alla fine dei miei giorni". *Andrej Rublëv. Il testo*, cit., p. 30.

²² Uno dei temi più cari a Tarkovskij come il disinteresse dell'arte – su cui insisterà particolarmente in *Stalker* – egli lo mette in bocca significativamente, e a mo' di sfogo, proprio al Kirill di *Andrej Rublëv*, vale a dire al pittore mosso da sentimenti di rivalità e di gelosia invece che da tensione morale e da sincera aspirazione all'abnegazione artistica; all'uomo responsabile delle sofferenze del buffone (espressione in qualche modo dell'artisticità

spontanea) denunciato in quanto oggetto di transfert del suo cattivo sentire; infine al monaco che, non potendo uccidere se stesso, uccide selvaggiamente a bastonate il fedele cane che voleva seguirlo, idea dello stesso 'cane' che egli sarebbe stato disposto a divenire per Teofane se solo avesse potuto vendicare la sua mediocrità: "Sono stufo. Sono stufo di mentire! Me ne vado nel mondo! Perché siamo venuti via dalla Trinità, eh? Andrej? Daniil? Tacete?! Perché la confraternita aveva cominciato a porre il proprio tornaconto al di sopra della fede, dimentica del perché si era ritirata in convento! E qui? Pensavamo che avremmo seguito il Signore con la fede e il lavoro, e che ne è venuto fuori? Il Monastero si è trasformato in mercato. Tu, servo di Dio (rivolto ad un monaco), dimmi, quanto hai pagato per il tuo stato monacale? Venti anni o forse trenta. E tu che ti strofini sempre al Priore, che mercanteggi, che per due, o forse un solo campo, ti sei comprato l'eterna beatitudine! Ma voi sapete tutto benissimo, anche senza che sia io a dirvelo, ma state zitti! Fate finta di non vedere! Forse anch'io starei zitto e sopporterei tutto questo schifo se avessi del talento! Ma che talento, almeno un po' di capacità di dipingere le icone. Ma Dio il talento non me lo ha dato, rendiamo grazie al Signore! E io sono felice di non essere dotato, perché sono onesto e puro dinanzi a Dio!". *Andrej Rublëv. Il testo*, cit., pp. 33-34.

²³ Riguardano quelle inflitte al governatore Vaska che prima viene portato legato ai ceppi sopra un palco per essere esibito alla folla urlante; e poi – dopo il colloquio tra Teofane e Kirill, sullo stacco del primo piano dell'icona dipinta dal Greco – un intenso piano ravvicinato del suo corpo martoriato e sanguinante lo mostra depresso sopra una ruota girevole che continua la tortura prima della morte mentre le implorazioni pietose di Teofane risulteranno vane.

La regolarità della cadenza apertura-chiusura dei due episodi fin qui considerati – pioggia-buffone-pioggia e torture-colloquio-torture – introduce la continuazione di quanto già anticipato circa la caratteristica degli episodi stessi: ad un tempo, cioè, segmenti atti a costruire l'intero affresco del film e vicende autonome e chiuse nella loro pienezza di significato. In questo senso la circolarità ricorrente tra le aperture e le chiusure anticipa le osservazioni relative al prologo ed all'epilogo mentre quella di ricordo tra le sequenze – ciò che M. TUROVSKAJA definisce "stereotipo dinamico" (*Due film in un anno*, in G. BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà del disgelo*, cit., p. 86) – si costituisce come autorevole e coerente segno distintivo, realizzazione della retorica didattica con cui si esprime l'accumulazione dell'esperienza dei futuri film.

²⁴ Sei anni dopo il Priore gli consentirà di rimanere al Monastero di Andronikov ma dovrà trascrivere quindici volte la Sacra Scrittura.

²⁵ W.K. GUERIN, *Nostalghia*, "Cinéma 85", 319-320, luglio-agosto 1985.

²⁶ Per la seconda, in particolare, mentre la m.p.d. indugia sulle linee dell'intricato groviglio delle radici che la mano di Andrej tocca leggermente, la sua voce 'off' "solo con la preghiera l'anima può giungere dal visibile all'invisibile" richiama alla mente l'immediato raffronto, su cui si tornerà, tra il tema della solitudine e l'immagine simbolica della Natura.

²⁷ Seduto su un tronco, guarda le radici tra le quali, come indecisa tra la terra e il ruscello, quasi si confonde una serpe d'acqua. L'uomo chiama invano il giovane e intanto la macchina da presa esegue un breve e lento carrello-panoramica che incrocia in primissimo piano il tronco di un albero al quale Tarkovskij, si direbbe quasi per predestinazione naturalistica, affida il compito di ricordo narrativo e di agente straniante della rappresentazione visiva del suddetto momento di solitaria poesia. La serpe guizza nell'acqua ma l'inquadratura, rimanendo sulle radici, consentirà il terzo collegamento di saldatura con i pennelli, le erbe e la corrente che chiudono l'episodio.

²⁸ Le caratteristiche di profonda antitesi dei due personaggi sono l'evdenziamento delle fondamenta del film: il sentimento e l'ideale di corallità di un artista con il suo popolo, a contrasto con la individualità non russa né religiosa di un pittore che non lavora per gli uomini, ma che "canta quel che vede". In proposito Tarkovskij ha esposto alcune considerazioni che vale la pena di riportare per esteso: "Rublëv, proprio come Teofane, prova le difficoltà della sua epoca, le lotte intestine alla vigilia della centralizzazione, quando la guerra civile raddoppiava di intensità. Le scorrerie delle orde tartare e tutte le difficoltà che sorgevano intorno a lui, egli le sopportava come Teofane il Greco, ma con maggiore intensità. Teofane poteva adottare un atteggiamento più disinvolto, più filosofico di Rublëv perché era un pittore coperto di gloria, perché non era monaco, perché era più cinico e perché si comportava da straniero, da viaggiatore venuto da Bisanzio, carico di esperienza. La sua visione della vita beneficiava di un distacco di cui Rublëv era incapace. Rublëv vede e percepisce quest'universo con molto dolore, ma nonostante si astiene dal reagire nel modo di Teofane. Va più lontano. Non esprime il peso insopportabile della vita che è la sua, del mondo che lo circonda. Cerca il seme della speranza, dell'amore, della fede negli uomini del suo tempo. Lo esprime, attraverso il proprio conflitto con la realtà in modo non diretto, ma allusivo, e questo è geniale". *L'artiste*, cit.

Le particolarità dello scarto tra i due uomini sono ulteriormente espresse, oltre che dalla loro contingente rappresentazione – Andrej 'a colloquio' con le radici, il vecchio con le gambe piene di formiche – da alcuni passi del dialogo sulla riva del fiume centrati sul rifiuto del monaco di continuare a dipingere.

²⁹ La scena in cui la processione taglia da sinistra a destra in campo lungo il villaggio, in parte le successive sotto le mura della città quando Gesù si avvia verso la croce nel carrello-panoramica ad altezza del ginocchio, compresa l'ultima inquadratura, sono segnatamente inserite in un'ambientazione scenografica di clima bruegeliano. La 'citazione' da Petr Bruegel – o meglio il dispositivo compositivo (la compresenza di piani diversi nell'inquadratura, le persone) che avvicina i due artisti – tornerà ne *Lo Specchio* e in *Solaris* nel filmato di famiglia girato sulla Terra, vicino alla casa e sulle stampe, analizzate per dettagli, della biblioteca della stazione spaziale. A proposito del pittore fiammingo e in rapporto all'ambito poetico può risultare interessante considerare che è possibile che Tarkovskij non fosse a diretta conoscenza della raccolta di versi *Immagini da Bruegel* di William Carlos Williams dei primi anni '60 (ripubblicata da Guanda, Parma 1987), e tuttavia significativamente, alcuni dei dieci "Quadri da Bruegel" del 'poeta paesaggista' restituiscono per intero certe intense immagini 'panoramiche' tarkovskiane.

³⁰ Il livello non visivo del "commento corale, lento e dolente che, come un poetico lamento, accompagna le immagini della Passione" (*Andrej Rublëv. Il testo*, cit. p. 38) e quello della voce 'off' di Andrej che anticipa o asseconda le fasi del Mistero del Sacrificio si fondono con la delicata e struggente musica – i compressi colpi ritmati che cadenzano quelli muti dell'accetta sui chiodi – composta da Vjačeslav Ovčinnikov col quale Tarkovskij conclude la felice collaborazione avviata nelle due precedenti pellicole.

³¹ *Andrej Rublëv. Il testo*, cit., p. 48.

³² In questo senso il personaggio eponimo di *Stalker* non è che una variazione intellettualizzata del monaco pittore medievale.

³³ La gelosa rivalità del Gran Principe nei confronti del Principe minore, fratello gemello, viene indicata e poi segnatamente descritta in flashback (cioè non più influente nella modificazione concreta del presente) con la cerimonia dell'inutile conciliazione fraterna nella chiesa di S. Dmitrij a Mosca alla presenza del Metropolita.

³⁴ Il sentimento della simpatia può qui essere inteso come comunione del sentire – silenzio di Rublëv e alienazione della 'Scema' – analogamente alla intenzione del termine russo 'nostalgia' – comprensione-compassione di Gorčakov e alienazione di Domenico – che definisce qualcosa di più complesso della semplice nostalgia.

³⁵ La centralità e il carattere anticipatorio della sequenza dell'accecamento come il ricciolo interno del movimento circolare spesso a spirale che con-

nota gli attacchi e i finali degli episodi, o di sezioni interne di essi, è anche suggerita nell'ordine da: la desolazione del dopo (in riferimento all'analoga desolazione nella chiesa, i cavalli ed il cavallo scosso che torna); la 'pioggia' bianca degli ovattati fiocchi del pioppo già presente nel palazzo del Gran Principe, corrisponde alla neve che comincia a cadere nella chiesa e la frase di Rublëv "Non c'è niente di più terribile di quando nevica nel tempio" verrà alla memoria nell'inquadratura finale di *Nostalgia* dove, sotto la neve, troveranno una lacerante e 'solaristica' compresenza la Casa russa all'interno della Cattedrale italiana. Infine il latte che si diluisce nell'acqua richiama la macchia bianca che corre nel ruscello dove cade Fomà colpito dalla freccia.

³⁶ Le figure dei vari 'orfani' tarkovskiani esprimono spesso, oltre alla solitudine degli affetti e dell'esistenza, la luce della speranza, della carità istintiva, di una maggiore dose di fede originaria. Secondo questa impostazione la conferma della polireferenzialità di *Andrej Rublëv* trova nella 'Scema' una netta anticipazione del personaggio di Domenico in *Nostalgia*. Il riferimento alla posizione plurireferenziale del film è accennato anche da L. MITCICHÉ nella *Nota introduttiva a Andrej Rublëv. Il testo*, cit., pp. 9-11.

³⁷ Sicuramente in *Solaris* nello scambio tra madre e moglie di Kelvin e in *Nostalgia* per la doppia posizione del protagonista nella camera di Domenico.

³⁸ Più della sommaria descrizione può risultare utile il riferimento all'indicazione visiva dell'intero passaggio in questione: "M.P.P. [mezzo primo piano] frontale di Teofane che parla sommestamente con lo sguardo rivolto a sinistra da dove sopraggiunge Andrej. Passando davanti a Teofane, Andrej si porta a ridosso delle assi annerite e spaccate sottostanti l'iconostasi (dalle quali si sprigionano sottili volute di fumo bianco), accompagnato quasi di spalle da un carrello da sinistra a destra. Quindi si volta e ripercorre il tragitto inverso. Il carrello, seguendolo, inverte il movimento, adesso da sinistra a destra e si arresta sul M.P.P. di Teofane, mentre Andrej, proseguendo, esce di campo da sinistra. Ora il carrello cambia nuovamente direzione a seguire Teofane che si allontana (da Andrej) e si ferma sulla destra dell'inquadratura, di profilo, quasi in P.P. [primo piano] ridendo, mentre da sinistra rientra in campo Andrej. Con dei movimenti alternati di carrello (con molteplici correzioni e assestamenti panoramici), la m.d.p. segue gli spostamenti di Andrej che cammina adagio a ridosso della parete semiarsa e annerita dal fumo, in una sorta di 'gioco a rimpiattino' che include ed esclude Teofane (il quale rientra più volte in campo dalla parte opposta a quella da cui era precedentemente uscito, dando appunto l'impressione di muoversi come un'ombra, come uno spettro, suggerendo così l'assenza immaginifica ed onirica dell'intera sequenza). Il movimento di carrello si arresta poi sul M.P.P. di Teofane che, con aria contemplativa, offrendo la nuca alla m.d.p., osserva affascinato il muro sul quale

è rimasto, integro, un affresco, facendo un ampio gesto con le mani. Alla sua sinistra è Andrej. Lieve assestamento panoramico verso il basso e verso sinistra. Entrambi si voltano verso la m.d.p., girando la testa in alto. Il volto di Andrej si allarga in un tenue sorriso, mentre Teofane tende il braccio in avanti come se volesse catturare tra la mano supina i radi e leggeri fiocchi di neve che cadono lenti dal tetto incendiato". *Andrej Rublëv. Il testo*, cit., p. 82.

³⁹ Invecchiato, stanco e con l'occhio destro socchiuso, il monaco esibisce il marchio dell'invidia allo stesso modo del Principe che, accecato dallo stesso sentimento, fa cavare gli occhi agli artisti.

⁴⁰ Utilizzando una frase di J. DELMAS "Il centro del film non è la pittura di Rublëv, ma il silenzio di Rublëv – *Comme un fleuve*, "Jeune Cinéma", 42, novembre-dicembre 1969 – e operando un raffronto con Buñuel, non è né incompatibile né forzata l'analogia tra le immagini dell'occhio tagliato di *Un chien andalou* e quelle del colore fatto esplodere sul muro bianco. Nell'inequivocabile differenziazione di drammaticità, le prime aprivano e istigavano alla provocatoria sovversione surrealista per un nuovo modo di vedere e di fare cinema; le seconde esprimendo la stessa contraddizione, sottolineano che l'accecamento di qualsiasi arte non porta al suo silenzio solo se questo è sconfitto dalla fede nell'intuizione del talento.

⁴¹ Analogamente al viaggio iniziatico di Rublëv che risulterebbe totalmente privo di senso con l'esclusione delle diverse espressioni della natura, anche l'avventura di Boriška – in certa maniera una variazione interpretativa dello stesso personaggio di Andrej – è punteggiata, anzi guidata e promossa dall'azione positiva ed esclusivamente benefica degli elementi naturali. È anche qui chiaro – con la stessa lucidità Tarkovskij affronterà il problema successivamente e, se possibile, ulteriormente complicandolo – che il segnale del regista è quello di abbinare per analogia o per opposizione i sentimenti e le azioni umane con i sentimenti e le azioni delle forze della natura.

⁴² La sequenza mostra Boriška che scava per circoscrivere l'area di infossamento della futura campana. Facendo scorrere il filo nella radice e dissotterrandola, la macchina da presa rivela a sinistra un alto albero che il giovane guarda dalla base alla cima. Uno stacco e il controcampo dall'alto unito ad un movimento di gru ascensionale rivela la forma circolare già preparata dagli sterratori.

⁴³ Nella stessa occasione il regista inserisce anche Andrej Rublëv (in un primo piano di collegamento) che, sceso dal carretto, accarezza il muso del cavallo mentre, spostato sullo sfondo, il giovane urla dalla gioia. I suoi due precedenti rifiuti tendono a sottolineare l'idea tarkovskiana del risultato

ottenuto inteso come difficile percorso continuo di superamento e messa in discussione dell'accettazione immediata e superficiale della realtà.

⁴⁴ In campo lungo, la pioggia, una distesa di terra, un sentiero allagato e sullo sfondo la quercia isolata sotto la quale trovano riparo Andrej, Kirill e Daniil. La m.d.p. isola per stacco il primo piano di Kirill per poi passare, a seguire, sul profilo di Andrej e continuare, ancora in carrello da sinistra a destra, sulle foglie bagnate agitate dal vento.

⁴⁵ Si tratta di alcune note ripetute del commento sonoro de *L'infanzia di Ivan* che iniziano sulle immagini conclusive delle foglie scosse e continuano con Andrej che guarda Boriška – ovvero l'attore Nikolaj Burljaev, lo stesso interprete di Ivan – che, ancora addormentato (forse anch'egli sogna l'infanzia), viene portato in un luogo più tranquillo.

⁴⁶ Ci sono almeno due panoramiche aeree dall'alto con movimento di gru che, come analogica variante delle riprese sotterranee delle fucine, mostrano la grande quantità di persone, operai, contadini che attendono ai più diversi lavori. In particolare, la seconda, ascensionale, ha la stessa funzione – di sottolineatura della riuscita della fusione – che ha il distacco dalle funi (ripresa dall'alto a strapiombo sulla facciata della chiesa) della rudimentale mongolfiera. Inizia poco dopo i primissimi rintocchi di campana e lentamente svela l'impalcatura di legno, le lunghissime funi ed i paesaggi umani e geografici (la valle antistante le mura del Cremlino, il fiume, le pozze d'acqua) che, contrariamente a quelli più ridotti e statici delle suggestioni bruegeliane, esprimono vita, movimento e lavoro collettivo.

⁴⁷ Pretende e ottiene più argento per il fregio di S. Giorgio e il drago e assiste quasi controvoglia e come in trance ai commenti negativi che, tra i nobili del seguito, uno dei due ambasciatori forse italiani, fa circa l'estremamente improbabile, a suo dire, eventualità che un gruppo di straccioni, disorganizzati e confusionari possa riuscire a far suonare la campana.

⁴⁸ La scena in cui Andrej torna a parlare a Boriška confessa di non conoscere alcun segreto vede il monaco inginocchiato ed il giovane a terra, nel fango, che sfoga la tensione piangendo. Anche il giovane, come il monaco, sta conoscendo quel particolare senso della solitudine inevitabile in chi dona agli altri fiducia e talento.

⁴⁹ Andrej: "Lo hai visto anche tu, è andato tutto bene, su, che ti prende? Andremo via insieme, tu ed io. Tu fonderai le campane, io dipingerò icone. Andremo alla Trinità. Andremo insieme. Che festa per gli uomini! Hai creato una gioia così grande e piangi?"

⁵⁰ Agli inizi della sua carriera artistica, Tarkovskij così motiva l'epilogo a colori e la tecnica di quei personali 'podlinnik' di montaggio che sono le ripetizioni eccentriche di riprese, le 'copie didascaliche' dei particolari delle icone: "Per me la vita si traduce al cinema con immagini in bianco e nero [...] questo rapporto tra il finale a colori e un film in bianco e nero era per noi [lui e Končalovskij] l'espressione del rapporto tra l'arte di Rublëv e la sua vita. All'incirca si può riassumere così: da un lato la vita quotidiana, realistica, razionale e dall'altro la convenzione dell'espressione artistica di questa vita, tappa successiva di una serie logica. Col cinema è impossibile tradurre la pittura che ha le sue leggi dinamiche e statiche di composizione, abbiamo allora ingrandito alcuni dettagli facendo vedere allo spettatore, in brevi sequenze, quello che avrebbe visto restando delle ore intere a contemplare le icone di Andrej Rublëv. Non ci sono analogie ed è soltanto cin la presentazione di *dettagli* che abbiamo cercato di creare un'impressione di *insieme* della sua pittura". *L'Artiste*, cit.

Secondo le indicazioni riportate in *Andrej Rublëv. Il resto*, cit., e in *Rublëv*, "I maestri del colore", cit., le immagini delle icone, i particolari e le indicazioni sono nell'ordine: *Cristo in maestà* (il trono, la veste del Cristo, compresa nell'ordine del deesis della Cattedrale dell'Assunzione di Vladimir); *Gregorio Nazianzeno* (la veste del santo; nell'iconostasi di Vladimir. "Lo storico e critico di arti figurative V. LAZAREV - *Andrej Rublëv*, Edizioni per il Club del Libro, Milano 1966, pp. 41, 157, tav. 66b - attribuisce questa icona non a Rublëv, ma ad un suo discepolo"); *Annunciazione* (la manica della veste dell'angelo; iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca); *Gregorio Nazianzeno* (la veste del santo, panoramica e particolare); *L'entrata in Gerusalemme* (il gruppo degli edifici, il tempio del Santo Sepolcro, l'albero; iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca); *Natività di Cristo* (i re Magi a cavallo, il gruppo degli angeli, iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca); *Cristo in maestà* (particolare); *Trasfigurazione* (particolare, un apostolo); *Risurrezione di Lazzaro* (Marta e Maria in atto di inginocchiarsi; iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca); *Risurrezione di Lazzaro* (particolare); *Annunciazione* (particolare); *Il Battesimo* (iconostasi della Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca); *Risurrezione di Lazzaro* (Cristo coi discepoli, i monti); *Natività di Cristo* (La Vergine sdraiata, la mangiatoia, la lavanda del Cristo, il gruppo degli agnelli); *La Santa Trinità* (la veste dell'angelo centrale, l'angelo di sinistra, i piedi degli angeli, il calice, i tre angeli, l'albero, l'edificio, il calice, i tre angeli); *L'Arcangelo Michele* (il volto, Cattedrale della Trinità di Zagòrsk); *S. Paolo* (la veste; Cattedrale della Trinità di Zagòrsk); *Il Pantocrate* (il volto).

SOLARIS
(*SOLJARIS*, 1972)

"L'uomo che non ha paura dell'ignoto scientifico, ha paura dell'ignoto morale"¹. In quest'affermazione sono presenti i due grandi poli - la *paura* e l'*ignoto* - intorno ai quali è costruito *Solaris*, terzo film di Tarkovskij e prima incursione del regista nell'universo della fantascienza (la seconda ed ultima, sarà *Stalker*). Si impone preliminarmente un chiarimento circa l'atmosfera fantascientifica del film e più in generale la posizione di Tarkovskij sui generi cinematografici. Questi ultimi, a suo modo di vedere, non esistono², o meglio, ad essi egli non fa - e non farà successivamente - mai riferimento come elemento condizionante la propria ispirazione ed espressione artistica anche se fruibile da un pubblico indifferenziato, appunto, generico.

Certo la fantascienza è un genere forte, molto codificato e spiccatamente cinematografico e anche se, come si vedrà, egli la utilizzerà più come pre-testo che come rappresentazione spettacolare di fantastici futuri tecnologici, il peso tematico e l'impatto emotivo comparativo - l'immaginario collettivo di altri film del genere - ne hanno indubbiamente incrinato una più perfetta resa di coerenza realizzativa.

Non a caso il regista stesso nel 1981 rilevava come *Solaris* fosse il suo film "meno riuscito proprio perché non [aveva] potuto eliminare del tutto il rapporto con il genere fantascienza"³. Se nelle intenzioni c'era l'esigenza di evitare accuratamente i ben collaudati luoghi comuni del viaggio spaziale e delle immancabili varianti fanta-avventurose, se Tarkovskij ha anche inteso filtrare e rarefare altrimenti a livello spiccatamente visivo e narrativamente in maniera simbolicamente lontana (i genitori di Kelvin, l'infanzia, i riferimenti analogici agli oggetti), tutta la serra-

ta intelaiatura terminologica del testo letterario. Se la suggestione di cimentarsi con un genere che negli anni '60 e '70 era molto utilizzato, magari 'soltanto' per disarticolarne i congegni narrativi, guardare alla macchina-cinema per vedere come è fatto il 'giocattolo' o per compiere operazioni 'alte', d'autore, proprio iniziando da una struttura 'bassa', popolare; se questa suggestione dunque non appartiene alla sua sensibilità artistica; se cioè questo tipo di scommessa creativa a lui non interessava, a differenza di altre significative esperienze come quelle, ad esempio, di Godard o di Truffaut⁴, la giustificazione della scelta del soggetto, il romanzo *Solaris* dello scrittore polacco Stanislaw Lem⁵, sta esattamente nella contrapposizione tra l'ignoto morale e l'ignoto scientifico (fantascientifico), in quella sbilanciata dialettica tra il progresso tecnologico ed il più debole progresso dello spirito dell'uomo su cui ossessivamente e caparbiamente tornerà ad insistere.

Dunque, non complicate astronavi, ma la complessa dimensione dell'animo umano, non illusorie costruzioni di modellini di cartapesta colorati per raccontare di favolistiche realtà interstellari, ma viaggio metaforico verso l'inesplorata realtà interiore dell'uomo. Non una kubrickiana odissea nello spazio⁶, ma spietata immersione nei profondi labirinti della memoria, delle aspirazioni dell'uomo 'scientifico', dei ricordi subiti o inconfessabilmente pensati, dei desideri nascosti e della vergogna e della paura di vederli realizzati⁷.

Per effettuare questo spostamento di direzione verso l'ignoto di *Solaris*, Tarkovskij (secondo alcune modalità stilistiche già indicate per *L'infanzia di Ivan*) per inquadrare l'atmosfera del film, anziché operare sulla duplice leva del distacco e della partecipazione come usualmente la tecnica narrativa cinematografica tende a fare (specialmente quando già la *fabula* è ambigua), sceglie di privilegiare la evidenza del primo, ottenendo ugualmente – per la corrispondente sfera della partecipazione – un effetto di forte adesione psicologica. Avendo in più il vantaggio di poter

così fissare la simbologia relativa al distacco dalla Terra – e quindi anche quella relativa al distacco fisico, alla partenza e all'esperienza di Kelvin su *Solaris* – ad una serie di opposti analogici essenziali – ma non per questo necessariamente legati al momento partecipativo – come i temi del *contatto*, della *presenza*, del *tempo*⁸.

È un *distacco* molto vicino all'idea dell' 'esistenza psicologica' che qui comprende ad un tempo la *contemplazione* (la Natura, la Casa) e la tensione alla *ricerca* (la Conoscenza e i suoi limiti, l'Oceano) e che Tarkovskij affinerà progressivamente nei film successivi, in particolare con *No-stalghia*. Un distacco che è anche un effetto di straniamento e che Alberto Faenzi, riprendendo la teoria formalistica di Ejchenbaum⁹ applica al lavoro non empatico di Tarkovskij quando questi "proietta nel futuro i problemi, il linguaggio, le norme di un contesto scientifico e sociale presente, cosicché disautomatizzando il linguaggio concettuale attraverso un contesto paradossale quale quello di *Solaris*, il regista ottiene il risultato che si era proposto nell'idea del film, di poter percepire nella loro profonda struttura i problemi e le difficoltà che l'uomo, la società e la scienza stessa si trovano di fronte in un presente storico determinato e che in un contesto 'standard' non sarebbero pienamente percepibili; [...] ciò ci permette di dire che l'intenzione di Tarkovskij era proprio quella di spezzare gli automatismi percettivi e i meccanismi di identificazione dei processi fruitivi dello spettatore al fine di dirigerne l'attenzione su temi realmente costitutivi della struttura del film"¹⁰.

Questo scarto dalla convenzionalità contestuale mentre conferma il 'disimpegno' dell'autore rispetto alla 'partecipazione', introduce la doppia tematica del distacco e propone alla riflessione anche l'intelaiatura narrativa dell'andamento della vicenda.

Prima della partenza Kelvin, quasi con nostalgia presagita, nella casa del padre assapora la contemplazione della natura: lo stagno, le erbe mosse ritmicamente dalla

corrente, le piante, la terra sono immagini a colori che trasmettono una sensazione di ricerca di pace, di quiete dello spirito. A cui però fa subito da contappunto l'acqua violenta della fitta pioggia e una possibile metafora anticipatoria di natura modificata: la mela smozzicata, la tazza, il tappo di vetro della bottiglia che – si direbbe immotivatamente, ma è indicativo di una lateralità ritmica del movimento – oscilla sul tavolo sotto l'acqua. E poi, come per una galleria di immagini mentali che torneranno in tutto il film, la fotografia della madre (mentre Kris e suo padre parlano di Solaris), la scena del giardino. Qui – e Tarkovskij passa al bianco e nero per sottolineare la variazione psicologica del figlio – lo scienziato Kelvin è già quasi partito per lo spazio; gli ultimi gesti di collegamento con il suo presente che legano e motivano, anche visivamente, il distacco sono inevitabilmente proiettati al passato, unico possibile tentativo di ritardare il futuro ignoto: Kelvin sta bruciando vecchie carte dei tempi dell'università, primo piano di Harey in una fotografia per terra (come per quella appena vista della madre, si tratta di una realtà artificiale). Una panoramica ravvicinata da destra verso sinistra¹¹, a mostrare alcuni elementi naturali, foglie, terra, erba, carte e fuoco che comincia a bruciare un disegno.

Ormai il protagonista ha consumato la sua permanenza nella sicura casa paterna (ha anche già parlato con l'astronauta Berton, quello a cui la commissione non ha creduto) e analogamente il regista rende il distacco per stacco (non per dissolvenza) su un'idea volutamente appena accennata di viaggio interstellare¹². Quando Kelvin entra nella stazione orbitante del pianeta in un corridoio lungo e stretto, la m.d.p, gli si fa incontro con un rapido movimento in avanti e il primo segnale della situazione di disequilibrio e del silenzio che vi regna è affidato allo stridente rumore di un cavo elettrico che fa contatto provocando scintille. Non sarà però questo il solo elemento contrastante per la caratterizzazione, data per brevi mo-

menti significanti, della nuova situazione del protagonista: una figura si intravede per un attimo, una palla colorata rotola fino ai suoi piedi e, mentre si china per raccoglierla, fuori campo si sente una voce – è Snaut, il cibernetico – cantare una cantilena infantile; infine, durante il breve dialogo che segue tra i due, prima alcuni oggetti vibrano, un'amaca oscilla senza che nessuno l'abbia toccata e poi appare in primo piano un orecchio molto grande (qualcuno o qualcosa lì sta già ascoltando).

Non esiste una vera e propria soluzione di continuità nel Tarkovskij di *Solaris* tra il distacco e il contatto (e ritorno), come similmente non esisterà frattura profonda neanche nel movimento dello *Stalker* del film omonimo tra il 'fuori', il 'dentro' della 'Zona' e il ritorno alla posizione iniziale. È un'idea di passaggio da una realtà ad un'altra, ma in un certo senso si tratta sempre di un rimanere 'attraverso' se stesso da parte del personaggio, una finta mutazione di stato ché, in effetti, l'intera sua avventura su *Solaris* potrebbe anche essere letta come frutto di immaginazione¹³. Non è tanto una questione di tempo che trascorre – che esigerebbe, per la sua messa in immagini, di un eclatante apparato scenografico quale supporto esplicativo – quanto l'inizio di una nuova fase che Kelvin vive in un diverso fluire della coscienza sollecitata, possibilmente dagli strani fenomeni che nota all'arrivo, dalle parole dell'amico scienziato Gibarjan e dalla inimmaginabile improvvisa apparizione di Harey al risveglio. Ma potrebbe anche essere lecita un'interpretazione diversa. Quando Kelvin, nel giardino antistante la casa del padre, brucia documenti e cose ormai dimenticate, la foto della donna lo riporta a dieci anni prima, al suicidio di lei e il fumo che annebbia lo schermo apre al ritorno del passato, alla coscienza del presente con la 'materializzazione' che si manifesterà come lo sviluppo dell' 'intreccio'. Con una inversione totale, perché in questo caso la materializzazione non è più sui pensieri degli uomini ad opera di Solaris (Harey, la ragazza

con i campanelli, quella di Gibarjan, il nano) che prendono appunto queste forme: ma sarebbe l'immaginario di Kelvin a rendere 'concreta' una storia che egli vive vedendo quelle figure come puro elemento di difesa di cui ha bisogno per spiegarsi la 'vera' esistenza dell'oceano. Ma poi, quando prende realmente contatto con la situazione esistente sul pianeta, la vita vera del film è ben diversa da quella oniricamente prefigurata. C'è infatti subito in bianco e nero il messaggio pre-registrato in video di Gibarjan: "Quello che mi è successo non te lo posso raccontare [...] l'unica cosa che ora temo è che possa essere solo l'inizio. Ti ho voluto avvertire perché se capitasse anche a te tu sappia che non si tratta di follia, che non sei pazzo... è questa la cosa più importante¹⁴."

Solo a questo punto Tarkovskij presenta l'oceano, il protagonista apparentemente passivo del film che sarà sempre una minaccia suggerita, imminente, ossessionante, ma pochissimo vista in rapporto al suo determinante potere condizionante (cosa che secondo la tradizione del genere, non fa che aumentarne l'effetto di mistero e di pericolosità). E nuovamente non solo rifugge da complicati effetti speciali¹⁵ ma dà per assorbita al livello psicologico dello spettatore la realtà-assenza dell'oceano: quando ci si aspetterebbe di vederlo per cercare di poterne individuare la natura e la sostanza, è notte e Kelvin non può far altro che affacciarsi ad uno dei tanti oblò neri dei corridoi. E lo spettatore con lui, per due volte – la m.d.p. avanza 'a stringere' sullo stesso oblò da cui guardava l'uomo, lasciandoselo alle spalle – è come se uscisse forzatamente dalla stazione spaziale per entrare in un buio impenetrabile che però è l'oceano.

Sarà solo dopo l'incontro con il fisico Sartorius¹⁶ che la densa massa schiumosa grigio-scura e senza confini dell'oceano in perenne movimento sarà visibile¹⁷; occupando sempre l'intero campo di presa dilaga ben oltre i limiti dell'inquadratura¹⁸ trasmettendo una sensazione di immensa temibile potenza.

Solo allora il personaggio di Kelvin trova una vera realtà perché rende manifesta alla coscienza e alla realtà della fantascienza la figura di Harey.

Si addormenta e al risveglio nella stanza, in piedi, vicino ad un oblò, quasi uscita da esso, c'è la donna che inizialmente si vede in dettaglio: la bocca e il lato sinistro del volto (l'orecchio, forse quello di prima, coperto dai capelli). Nel sonno, meglio, nel sogno del passato, Kris ha materializzato Harey, sua moglie, suicidatasi per lui dieci anni prima: Kelvin ora non può non ricordare quello che Gibarjan gli aveva lasciato detto: "Sono il giudice di me stesso. Kris, l'hai vista? [Si riferisce ad una ragazza che si avvicina alla poltrona dove Gibarjan è seduto] Kris, non sono pazzo. Cerca di capirmi, è qualcosa che è nata dalla mia coscienza"¹⁹.

Il personaggio di Harey funziona come elemento duplice e perciò stesso ambiguo. Su questa figura Tarkovskij imposta il corrispondente motivo legato al protagonista, in definitiva ciò che più gli sta a cuore: "Era possibile per un uomo vivere in condizioni disumane e rimanere uomo?"; vale a dire le implicazioni derivanti dall'opposizione umano/inumano, il conflitto non tanto con il problema del sapere, lo scontro "dell'intelletto dell'uomo sulla via della conoscenza", ma in questo uomo del progresso con il suo mondo interiore. Verso la fine Kelvin, in preda al delirio, pronuncerà una vera e propria confessione, la confessione di Tarkovskij: "Ma perché andiamo a frugare l'universo quando non sappiamo niente di noi stessi?" alla quale però arriverà solo dopo essere passato all'interno dei propri sentimenti, dei ricordi, del presente fuso con il passato del film.

Dunque da una parte l'ambiguità della 'cosa' Harey e dall'altra una paura speciale, quella della memoria dell'uomo Kelvin. In mezzo, anzi tutto intorno, l'oceano pensante di Solaris, causa di ogni cosa.

Secondo i canoni della fantascienza sul cammino dell'uomo alla scoperta di altri universi – ma anche quando esseri 'altri' invadono a vario titolo la Terra – si viene a

trovare il Mostro. Definita così perché diversa, non conosciuta e quindi potenzialmente cattiva, la mostruosità cinematografica molto spesso è *tout court* sinonimo di rappresentazione fantascientifica, o quanto meno ne è l'elemento determinante. Gli opportuni aggiustamenti di tiro in senso orripilante piuttosto che psicologico (o ironico-pauroso in molti anni a noi più vicini) come il cinema americano in particolare negli ultimi anni '60 sta tendenzialmente a dimostrare, non sono che modificazioni inedite o riciclate imposte dal consumo e dettate dalla necessità, vitale per il genere, di continue integrazioni tematiche e visive. Certo, più istintivamente che per considerazioni 'strategiche' – quest'ultimo aspetto nella personalità del regista sovietico esprime, per così dire, la stessa distanza possibile tra la Terra e Solaris – Tarkovskij non prende assolutamente in considerazione l'eventualità di utilizzare Harey come personaggio-chiave per far leva sullo stupore, sulla imprevedibilità comportamentale nella sua 'creatura'. Anche perché, se forse è inizialmente un prodotto inviato dall'oceano per comunicare, in definitiva è poi una creazione di Kelvin. Tarkovskij cioè non conferisce alla donna nessuna di quelle caratteristiche proprie del genere che servono per accattivarsi le aspettative che il pubblico predilige.

Qui, parafrasando il titolo di un noto film di fantascienza²⁰, la donna venuta da un'altra dimensione è bella, dolce, confusa, e il contatto tra l'uomo e l'extraterrestre è tra i più rarefatti e stranianti possibili e questo perché all'interno dell'operazione di spoliatura dell'accessorio cui s'è già fatto cenno – lo spunto fantascientifico, se occorre ribadirlo, serve a Tarkovskij solo come cornice, scenario ideale, palcoscenico privilegiato per parlare d'altro – l'autore annulla completamente l'effetto sorpresa del tema del contatto. Potrebbe peraltro esserci (anche se Kelvin conosce Harey, questa è pur sempre morta da anni) e le avvisaglie dell'anormalità si erano manifestate. Ma proprio per questo lo psicologo sembra affrontare bene la sua

nuova situazione: l'impatto emotivo visivamente nullo, il mancato auto-riconoscimento di Harey, il suo vestito dai lacci soltanto decorativi, giacché il tessuto sulle cuciture è intero. Una situazione confusa tra realtà e illusione, come in un sogno, quasi al rallentatore – tutto *Solaris* sembra muoversi sull'onda di un onirico *ralenti* – come i gesti, gli sguardi e i primi dialoghi tra i due: legati, apparentemente importanti come se anch'essi, come i loro soggetti, emergessero a fatica da un fantastico oceano del profondo²¹.

Tarkovskij nelle fasi salienti procede senza raccordi "come se l'ellisse dei tempi forti implicasse una staticità simmetrica dei tempi deboli"²² e senza spiegare né a parole né con immagini preparatorie molte delle scene successive. Harey e la capsula, il suo scialle sullo schienale della poltrona, la sua seconda materializzazione, il passaggio al bianco e nero, i due scialli, il ritorno al colore, la violenza della sequenza della porta squarciata dove l'ambiguità della figura della donna è sottolineata dalla rarefazione dell'azione che sembrerebbe non procedere, dalla scarsità di informazioni che Tarkovskij (non) fornisce né a Kelvin né allo spettatore mentre la spiegazione di Snaut sull'origine del fenomeno rimane in definitiva nell'indeterminato della fantascienza e non serve molto ad aiutare Kris²³. In più, l'attaccamento morboso che la donna manifesta nei suoi confronti, intrecciandosi appunto con la dimensione assurda della situazione, spinge il film verso l'introspettivo umano, mentre Harey continua a ridurre progressivamente la mancanza di consapevolezza della sua esistenza; in altri termini ad esprimere una forte ambiguità à Kelvin – indeciso se produrre memoria o razionalità scientifica – piuttosto che Harey la quale, se si vuole, è vittima di una ambiguità involontaria, di riflesso, rispetto alle contraddizioni dell'uomo che ha assorbito la volontà non determinata ma forte dell'oceano pensante.

È vero che l'ospite' sta cominciando ad umanizzarsi, prova affetto, una strana e incomprensibile forma di ge-

losia (non può non stare sempre con lui, vederlo). Arriverà ad amarlo, a tentare, ingoiando gas liquido, un altro suicidio, ad accettare di scomparire per tornare nel vuoto dell'oceano e rientrare come ricordo tranquillo nella sua inesplorata memoria²⁴. Ma Harey non è umana, il suo sangue è fatto di neutrini e si rigenera, potrebbe vivere per sempre²⁵. Se solo Kelvin potesse volerlo.

L'uomo crede di farle del bene, e in questo modo cerca di capire cosa avviene dentro se stesso difendendola da Sartorius, dimostrandole amore e facendole vedere un filmato familiare girato sulla Terra, quasi a tentare di colmare il buco di sentimenti e di tempo che esiste tra di loro. Però il passato non può essere rievocato senza conseguenze (gli equivoci sulla prima moglie, il suo trasferimento in un'altra città e il rifiuto di lei a seguirlo), non può ritornare per essere immobile, per rivivere come copia nel presente. Già Harey è una "copia, un doppione, una matrice"²⁶, come spietatamente afferma Sartorius e il loro rapporto esiste e può esistere solo lì, nella stazione, in una impossibile proiezione della casa lontana, con l'oceano diametralmente e simbolicamente opposto allo stagno domestico; cioè in una realtà estranea a Kelvin profondamente e indissolubilmente legato alla Terra e all'acqua buona.

Infatti i tempi dei sentimenti reciproci non saranno mai sincronici, e soprattutto le immagini del breve film provocheranno dei contraccolpi rispetto ad un fallace futuro comune. Quando la donna 'resuscita' dal tentato suicidio, pressato nella memoria dell'amore che vince finalmente sul senso di colpa per il primo vero suicidio, Kelvin crede di poter proporre, anche come alternativa alla solitudine, una nuova vita: "Può darsi che la tua apparizione sia una tortura, o forse un favore dell'oceano. Non mi importa saperlo, quello che conta è che tu sei qui. Non voglio tornare sulla Terra. Vivremo qui nella stazione".

Occorre però tenere anche presente la morte di Gibarjan. Una seconda azione sacrificale (cronologicamente, la pri-

ma) che permette, qui, il viaggio nell'inconscio di Kelvin ("non è follia, ma la coscienza"), e successivamente nell'ultimo *Sacrificio*, la più compiuta espressione di questi due impulsi nel personaggio di Alexander. E quando Kris comprende che la causa della morte dell'amico non è la paura ma la vergogna per se stessi, è virtualmente già fuori dalla sfera d'influenza di Harey-Oceano. "La vergogna – dice più per sé che a Snaut – ecco il sentimento che salva l'uomo". Dove però per Kelvin la salvezza non significa esclusivamente il distacco di ritorno e la Terra, ma un'uscita di sicurezza psicologica, anche se di segno negativo. Il riconoscimento di una sconfitta morale – certo attenuata dalla materializzazione di una presenza amica – ma sempre caratterizzata come una perdita, giacché l'uomo Kelvin è stato capace di ingannare una Harey di finzione (ancora la sua coscienza), un oggetto inesistente.

Il punto chiave di *Solaris* può essere individuato nella sequenza della biblioteca. Tutti riuniti per il compleanno di Snaut, lì esploderanno le tensioni non più dilazionabili e si visualizzeranno i momenti irripetibili del sogno reso per un attimo non dissimile dalla realtà.

Alle affermazioni giustificatorie di Kelvin²⁷, Sartorius reagisce violentemente²⁸ e il regista sottolinea la sua totale non adesione alla funzione conoscitiva dell'uomo riprendendo in primo piano una ironica sfumatura di incongruità tra la sicurezza delle parole dello scienziato e una lente dei suoi occhiali che si stacca dalla montatura, quasi a sottolineare come la scienza che vuole scoprire, conoscere, osservare, non ha vista per poterlo fare. Poi l'uomo abbandona la stanza quando Kelvin si inginocchia di fronte ad Harey ed in una toccante immagine i due con il sottofondo della musica di Bach²⁹, leggermente levitano al di sopra della tavola. Il riferimento al significato poetico che qui e altrove (*Lo specchio* e *Sacrificio*) la levitazione riveste per Tarkovskij, nota, in questo caso, la chiara sottolineatura di una parentesi sospensiva non metaforica del-

l'amore tra Kelvin e Harey. Il regista la utilizza anche come elemento fantastico di cosciente confusione spazio-temporale tra la Terra e Solaris, tra la nostalgia di rapide schegge di passato, in particolare il quadro di Bruegel³⁰ ma soprattutto il flashback degli inserti del film³¹ e l'oceano che ora si muove più velocemente, a vortice. Il montaggio a stacco di queste due realtà in movimento si costituisce come tensione metacinematografica, come concezione estetica che Tarkovskij pone in essere. Se forse è un po' ampio il giudizio secondo cui "*Solaris* più che un film sulla fantascienza è un film sul cinema"³² è però vero che la circolarità delle immagini (si pensi alla biblioteca, nella stanza Kelvin con la madre e Harey) racconta e spiega la circolarità memore dell'oceano e dell'intero finale e che "sono proprio le immagini della vita reale e della mimesi della vita reale, a riportare il discorso di Tarkovskij su un piano rigorosamente culturale, di una sperimentazione diversa, che tende a 'distruggere' una concezione imitativa e portare avanti il discorso dell'invenzione. La dimensione fantastica del meccanismo ripetitivo di agenti non umani, che dà vita sensoriale ad immagini disperse e trasforma sentimenti astratti in esseri presenziali è tradotta da Tarkovskij nella suggestione ottica della memoria che, *diviene cosa*".

Una cosa, l'oceano, che muove i comportamenti di Kelvin e di Harey ed è la memoria dell'uomo a tracciarne il percorso sulla base di uno scambio implicito. Alla sua disponibilità all'amore, all'impossibile, alla condizione di sapersi (far) guardare in fondo all'anima, l'oceano pensante risponde garantendogli un arricchimento spirituale non indolore e il ritorno a casa. Segnandone le tappe attraverso i sacrifici degli altri: il padre rimane il solo custode della Tradizione (la pioggia calda che gli cade sulle spalle, appunto come il peso dello scorrere del tempo e dei libri di cui è guardiano), dell'Autorità e della Cultura (la dacia, i libri, le discussioni dell'inizio che esigono il perdono finale

del figlio in ginocchio); Harey e Gibarjan scelgono di scomparire; la madre simbolicamente lo lava, lo conforta e lo protegge come da bambino per dissolversi nel buio di un irreale bianco e nero; l'oceano stesso, poi, scandisce la lentezza, il tempo del film: alle poche immagini di un essere che "ci ruba i pensieri, ci mangia vivi per sputarci in faccia le nostre ossessioni fatte carne" corrisponde una sofferta dilatazione delle riprese e dell'angoscia di sentimenti contrastanti, della solitudine, l'unica che consenta a Kelvin – come in parte aveva consentito ad Andrej Rublëv – di seguire il suo destino di purificazione.

Destino che lo riporta sulla Terra: Harey si è sottoposta al raggio annichilatore, "un lampo di luce, un soffio d'aria" dice Snaut, rassegnato dal suo ruolo più che desideroso di vivere su Solaris. Sartorius raccoglie la palla colorata dell'inizio e se ne va in dissolvenza dal colore al bianco e nero, mentre fuori campo si sente Snaut dire a Kris: "Secondo me abbiamo perso il senso del cosmico. Per gli antichi era più accessibile, lo accettavano come mito e lo vivevano come tale. Ricordi il mito di Sisifo?". Ma per Kelvin non ci sono più pietre di inconscio da spingere sempre più in alto, non può che precipitare lui stesso verso il basso, verso la Terra dove ritorna realmente ma da dove potrebbe, se tutto fosse solo un'onirica immaginazione filosofico-fantascientifica, anche non essere mai partito³³. In questo senso *Solaris* o è un film ancora da girare, oppure quell'allargamento progressivo aereo sulla casa-stagno-oceano è l'anticipazione di una 'Zona' – non più solo isola della memoria, ma anche della condizione dell'intellettuale contemporaneo – ancora non completa ma in formazione. Tarkovskij coerentemente sente di dover continuare il discorso etico, il monito sull'errato progresso dell'uomo iniziato con *Andrej Rublëv*. Allora *Solaris* è solo la conclusione di una parte, l'altra sarà *Stalker*.

NOTE

¹ L'affermazione di Michelangelo Antonioni è riportata da M. MARTIN, *Andrej Tarkovskij. Itinéraire d'un démiurge*, "La Revue du Cinéma", 366, novembre 1981.

² Non credo che il cinema comporti dei generi; è esso stesso un genere. Se ci mettiamo a discutere di generi entriamo in un sistema che viene inteso come impresa commerciale [...]. Il cinema è un'arte complessa, un'arte profondamente poetica: non ha bisogno di alcuno schema che violenti le sue potenzialità". *Dichianazione*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 40.

³ *Ibid.* "Tarkovskij non è contro la conquista dello spazio, vi è indifferente" rileva E. COMUZIO ("Filmcritica", 146, agosto 1975) e questa posizione si ricollega all'assenza di "ottimismo" politico, di 'rigore' storico e anche fantascientifico-letterario del regista (sono gli anni delle ricerche sovietiche nello spazio che creavano interessi e ampi dibattiti ideologici). Per la circoscritta questione relativa a *Solaris* cfr. *Tavola rotonda sul film Solaris*, "Rassegna sovietica", 3, maggio-giugno 1973 che riporta il convegno tenutosi presso la rivista "Voprosy literatury" (1, 1972, pp. 69-106) con la partecipazione del sociologo Edward Arab-Ogly, di Ju. Smelkov, di Ja. Golovanov, di V. Sirova, dello scrittore G. Baklanov e dello stesso regista.

⁴ Del primo si ricordi *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* (1965) rivisitazione ironica, metacinematografica ed intellettuale della serie popolare dei film di Lemmy Caution, il personaggio di Peter Cheyney; François Truffaut è invece il regista di *Fahrenheit 451* dal romanzo *Gli anni della fenice* di Ray Bradbury.

⁵ Per le diversità tra romanzo e film cfr. in particolare A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 61-66. Analoga fonte è utile per la dettagliata descrizione dei due finali (pp. 63-64).

⁶ Contrariamente a quanto dichiarato nel 1972 dalla pubblicità del film - "*Solaris* è la risposta sovietica a *2001*" - l'opera di Stanley Kubrick (*2001: Odissea nello spazio*, 1968) ha in realtà pochi punti di contatto (la tematica generale, il motivo della circolarità) con la vicenda dello psicologo Kelvin. L' esibizione degli artifici meccanico-tecnologici e cinematografici fa da supporto, per un verso ad una apertura originale sulla fantascienza favolistica ed ipersofisticata dei due decenni successivi (come superamento di quella ideo-

logico-politica dell'alieno 'pericolo rosso' degli anni cinquanta); e per altro verso funziona da contenitore del presente (il computer 'umano' Hal 9000) e del meraviglioso nel quale trovano posto – pur senza le esaltazioni dell'enfasi – le aspettative per il Progetto del Futuro, insieme alla paura cosmica e prenatale dell'Uomo. Qui, in questo Tarkovskij, la riflessione è meno sulla evoluzione della Scienza che non sulle creazioni del Ricordo, è più tesa alle angosce non orrifiche di un circoscritto ambito interiore della coscienza, che non proiettata dentro le ossessive 'materializzazioni' kubrickiane – l'intenso finale – del suo orrore a venire (*Arancia meccanica*, 1971 e *Shining*, 1980).

⁷ Alla definizione di Tarkovskij di "western nel cervello" per *Stalker*, rispettandone l'intenzionalità complessiva, potremmo indicare *Solaris* come un film di *fantascienza della coscienza*, proprio a sottolineare il carattere totalmente implosivo e riflessivo della sua ispirazione sull'Ignoto.

⁸ La frantumazione delle coordinate spazio-temporali che *Solaris* vive in particolare nella figura aliena di Harey e dei protagonisti del breve filmato che Kris proietta, ad esempio, non è destinata ad un sicuro e meccanico maggior intervento attivo da parte del pubblico.

⁹ B. EJCHENBAUM, *La teoria del "metodo formale"*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, cit., pp. 42-45. Cfr. anche W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia*, Torino, Einaudi 1975.

¹⁰ A. FAENZI, *Solaris: "un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo"*, "Filmcritica", 244, aprile 1974.

¹¹ La convenzione cronologica e spaziale – certo anche per il linguaggio e la tecnica del cinema – suggerisce la dimensione dell'avanzamento (il futuro) verso destra. La direzione inversa, come per la breve panoramica indicata, può servire al completamento visivo di una sensazione del passato.

¹² Un trasferimento, dalla Terra al pianeta di Solaris (distanza 16 mesi), che è tutto concentrato in pochi secondi e sinteticamente e simbolicamente soltanto mostrato con una forma circolare che emerge dal centro lontano dello schermo e velocemente passa in primissimo piano per sparire in avanti: come un obiettivo di macchina da presa che diventa subito dopo – ancora per stacco – gli occhi di Kelvin in astronave.

¹³ In questo ambito torneranno utili le considerazioni relative alle diverse interpretazioni della sequenza del finale, ma anche, fin da ora, ciò che rileva Andrée Tournès: "Quando Kelvin, alla fine del film, ritrova la sua casa, lo stagno gelato e la pioggia che scroscia, comprendiamo che il film non è

costruito ad anello ma a spirale e che il contatto con l'Oceano pensante lo ha riportato al suo passato proprio prima o appena dopo la partenza dalla casa del padre". A. TOURNÈS, "Jeune Cinéma", 78, maggio 1975.

¹⁴ In realtà la condizione di fragile inferiorità, la pochezza dell'uomo di fronte a Solaris – anticipata da Snaut quando dice: "ricordati che qui non siamo sulla Terra" – sta anche nel disegno appeso alla porta dello studio di Gibarjan, una figura umana appena abbozzata e infantile.

¹⁵ Gli esterni del film sono stati girati a Zvenigorod, periferia di Mosca. Le luci e il lungo viaggio in autostrada sono stati filmati a Tokyo. L'Oceano è semplicemente un plasma mosso e fotografato in maniera molto ravvicinata.

¹⁶ Sartorius: "L'unica cosa che conta è il dovere". Kelvin: "Verso chi?". S.: "Verso la verità". K.: "Cioè verso l'umanità". S.: "La verità scientifica. La sola". Nelle figure degli scienziati sono espresse modalità di comportamento-tipo: Snaut vive da dieci anni sulla stazione, cerca di capire e di studiare il fenomeno ma farà, per molti aspetti, da mediatore tra Kelvin e Sartorius. Quest'ultimo è il simbolo del vero studioso, uno scienziato sovietico degli anni '60 votato alla ricerca, con dei principi solidi che non gli consentono le 'deviazioni', le incertezze e i dubbi che caratterizzano invece Kelvin. Che non a caso è uno psicologo inviato su Solaris proprio per capire che cosa succede. Vi arriva con le sue sicurezze, da tipico antieroe del quotidiano, di uomo moderno, "un borghesuccio fatto e finito" lo definisce Tarkovskij; uno di quei personaggi 'deboli' della casistica tarkovskiana che però si salva, "supera il suo ostacolo" proprio grazie alla disponibilità, all'umiltà e all'umanità della sua natura. Gibarjan, infine. È lo scienziato che prima degli altri ha compreso la Verità. È amico di Kelvin e si suicida alla paura e alla vergogna perché crede non ci sia altra soluzione. Per lui non c'è il sentimento dell'amore come salvezza. Eccetto Gibarjan, gli altri tre sono un'anticipazione dei protagonisti di *Stalker* (lo Scrittore, il Professore, lo Stalker) e del tema del Desiderio.

¹⁷ In questo senso, la verità delle inquadrature dell'oceano di Solaris è colta bene da M.C. TIGOULET quando rileva che "questi [primi] piani dell'oceano, che ritmano il racconto, ci inquietano sì per la loro frequenza, ma anche perché questo 'campo cieco' ci spaventa perché ogni fuori-campo è minaccioso". *La solitude du cosmonaute*, in AA. VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études" cit., 1983, p. 59. Per un raffronto tra la impresentabilità visiva dell'oceano pensante e la dialettica del campo-fuori campo (citata anche dalla Tigoulet), cfr. P. BONITZER, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard 1982.

¹⁸ Nel romanzo, prima che Kelvin decida di rimanere su Solaris nella speranza "che l'epoca dei miracoli crudeli non [sia] trascorsa" quella vicinan-

za uomo/oceano raccontata nell'ultima pagina (ed. Oscar Mondadori, Fantascienza, 36, 1982, p. 199) è decisamente rivelatrice; anche al fine di dar conto dello stile dell'autore, se ne riporta la descrizione: "Sedetevi sulla superficie ruvida e screpolata; dietro di me, a una decina di passi, l'elicottero. Un'onda nera venne a coprire pesantemente la riva, spianandosi e contemporaneamente scolorando; quando si ritirò, dei fili di mucosa scivolarono via sul bordo della massa. Scesi ancora più in giù e tesi la mano verso la seguente. Si ripeté fedelmente il fenomeno sperimentato dalla gente un secolo prima: l'onda esitò, retrocesse, sommerse la mia mano, senza comunque toccarla, cosicché tra la superficie del guanto e l'interno della cavità, che di colpo cambiò consistenza diventando da liquida quasi solida, rimase come un filo d'aria. Alzai allora lentamente il braccio, l'onda, o meglio, la sua esigua propaggine, lo seguì in su, continuando a coprire la mia mano come un sacco sempre più trasparente, verdastro. Dovetti alzarmi per poter sollevare il braccio più in su; la sostanza gelatinosa si allungò come un cordone teso, ma non si spezzò; la base dell'onda completamente appiattita sulla riva mi avvolgeva i piedi (senza nemmeno toccarli) come un essere in paziente attesa della fine dell'esperimento. Sembrava che dall'oceano fosse nato un fiore, il cui calice mi circondava le dita, diventandone l'esatto negativo. Retrocessi. Il gambo vibrò, vacillò e come controvoglia ricadde; l'onda lo riassorbì, e sparì dietro il bordo della riva. Ripetei questo gioco finché non accadde, come cento anni fa, che un'onda arrivò e se ne andò indifferente, come sazia di questa nuova impressione, e sapevo che per ridestare la sua 'curiosità' avrei dovuto aspettare delle ore."

La prima edizione italiana del romanzo *Solaris* è stata pubblicata dalla Editrice Nord, Milano 1974.

¹⁹ Tutte le citazioni dei dialoghi di *Solaris* sono tratte da una copia televisiva della versione circolante in Italia. A questo proposito, occorre notare che questa versione, della durata di 105' non è né quella originale (165'), né quella francese – a Cannes Tarkovskij ha presentato una versione integrale di 195' – che dura 144'. Quest'ultima, a differenza dell'edizione italiana, accorciata per ottuse esigenze distributive e biechi calcoli commerciali e alterata da un doppiaggio a dir poco incongruo, comprende le già citate parti relative all'esperienza solaristica dell'astronauta Berton, la discussione con Kelvin e suo padre e il viaggio con le luci di una Mosca notturna e fantastica.

²⁰ Si tratta di *La cosa da un altro mondo* (1951) di Christian Nyby e Howard Hawks.

²¹ Harey si avvicina a Kris che sta sul letto. Si baciano. *Lui*: "Come hai saputo?". *Lei*: "Sto bene con te". *Kris*: "Ma non è possibile, come hai saputo davvero?". *Lei*: "Come l'ho saputo?". E mentre Kelvin fa per prendere la pistola vici-

no ai piedi di lei, "mi fai il solletico" dice Harey, mentre subito dopo, guardando la sua fotografia "Questa chi è?" ed ha bisogno di uno specchio per riconoscersi.

²² J. GOIMARD, *Poétique de la science-fiction*, "Positif", 162, ottobre 1974. E, poco prima, in senso generale aveva notato che "l'azione del film è decostruita a vantaggio degli istanti privilegiati dove i personaggi sono in preda al loro inconscio".

²³ "Gli ospiti sono apparsi un mese fa quando abbiamo cominciato gli esperimenti con i raggi x. Volevamo controllare le reazioni dell'oceano, così lo abbiamo sottoposto a delle radiazioni di alta intensità. Comunque sei stato fortunato, in fondo quella donna è parte di te, del tuo passato. Pensa se invece ti fosse apparso qualcuno che non hai mai conosciuto, ma solo pensato, immaginato [è il caso di Sartorius che ha materializzato un nano]. Evidentemente l'oceano ha risposto al nostro sondaggio con una sua radiazione e l'ha diretta ai nostri cervelli, dopo aver estratto da noi qualcosa di simile... a delle isole della memoria". La sottolineatura della 'reazione' dell'oceano con le "isole della memoria" alla provocazione scientifica potrà tornare utile per rilevare una più ampia ambiguità, un errore fatale che Tarkovskij addebita alla sproporzione esistente tra scienza e morale.

²⁴ C'è qui, *in nuce*, l'idea tarkovskiana di *vittima volontaria* per il bene altrui (di quel *sacrificio* che sarà poi alla base del suo ultimo film), la "vittima emissaria" di cui parla René Girard (in F. BUACHE, *Andrej Tarkovskij et le sacrifice*, in B.A. KOVÁCS, A. SZILAGYI, *Les mondes*, cit., p. 177).

²⁵ "Rigenerazione, ecco il mistero. In pratica l'immortalità, il problema di Faust" commenta Sartorius e forse sta già pensando all'annichilatore, una macchina che funzioni solo su strutture neutriniche.

²⁶ Si pensi in proposito a *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, una variazione da SF metropolitana, post-moderna e centrata sulla figura dei 'replicanti', cattive copie genetiche dell'uomo.

²⁷ "No, Gibarjan non ha avuto paura. Era disperato, non sapeva che fare".

²⁸ "Ma che cosa stai dicendo? Queste strazianti dichiarazioni si ispirano alla più deteriore filosofia dostoevskiana. Al contrario di voi io sono qui per lavorare".

²⁹ Le musiche del film sono di Eduard Artemjev, ma Tarkovskij utilizza spesso, in maniera quasi ossessiva ora in dissonanza ora a supporto delle cadenze immagini dell'oceano, il *Preludio* per organo in fa minore di Bach.

³⁰ Lo stesso quadro c'è anche nella dacia di famiglia insieme a stampe di mongolfiere (come quella dell'inizio di *Andrej Rublëv*). Ma qui viene riproposto in dettaglio e mostrato insieme con i rumori di musica elettronica, grida di uccelli, l'abbaiare del cane. Ed anche ad un libro di Don Chisciotte che levitando attraverserà lo schermo, ad un busto di Platone, alla maschera di un musicista (Beethoven), alla Venere di Milo. Alla nostalgia si richiamano anche le striscioline di carta incollate sulla prese d'aria che ricordano lo stormire delle foglie degli alberi, la stampa di un cavallo (quello vero, dell'armonia tarkovskiana, appartiene al paesaggio della casa lontana, da cui significativamente, il figlio del precedente astronauta Berton, scappa impaurito).

³¹ Le immagini del filmato, come quelle del video di Gibarjan non ci sono in Lem ma sono introdotte da Tarkovskij affinché anch'egli, come il suo Kelvin, possa (ri)trovare un rapporto di fiducia con la natura e con il tempo dell'infanzia. "Quando l'uomo pensa al passato diventa più buono" dirà lo Stalker allo Scrittore davanti alla Stanza dei Desideri. E allora passano sullo schermo i colori di un sereno quadro familiare girato anni prima dal padre di Kelvin (e un po' anche da lui stesso, regista così di un più diretto spezzone di ricordo): Kris bambino porta dei rami per ravvivare un fuoco acceso non lontano dall'acqua, sulla neve (e il rosso che stacca sul bianco fonde il senso profondo degli elementi della terra); il padre molto giovane sorride, la madre è in riva all'acqua (dove Kelvin passeggia all'inizio del film e dove arriverà nel suo possibile ritorno, alla fine), l'immagine di Harey che saluta, con la casa sullo sfondo. Una sovrapposizione-confusione, casa/ stazione spaziale e Madre/ Harey-figlio che si ricollega alla scena degli scialli e ancor più a quella del delirio perché la brocca del simbolico lavaggio del braccio – "il catino, la brocca, l'acquai che sta fra noi come sentinella" (versi di Arsenij Tarkovskij, *Lo specchio*) – attraverserà il tempo e al risveglio di Kris sarà vicina al suo letto di Solaris. Altre utili notazioni critiche relative al filmato in questione sono riportate anche da A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 72-73.

³² E. BRUNO, *Tarkovskij o il cinema dell'immagine*, "Filmcritica", 244, aprile 1974.

³³ Lo spazio è quello presso la riva dello stagno. Sempre lo stesso preciso luogo mentale che consente di essere vicino, vedere e assorbire sia l'Acqua (la Madre) che la Casa (qui, forzatamente, il Padre) e che – come nel sogno – può aprirsi a quello che si vorrebbe che accadesse: esattamente lo svolgimento (a spirale, come propone la Tournès) di *Solaris*.

LO SPECCHIO (ZERKALO, 1974)

"Ritengo che siano le sensazioni dell'infanzia ad avermi abbandonato – ha detto Tarkovskij – ma che lei, l'infanzia stessa, sia ancora accanto a me come base prima che sostiene la mia attività creativa, e anche come spinta alla creazione"¹. Una condizione questa relativa agli anni della purezza, che si qualifica come processo determinante per l'intero sviluppo dell'individuo² alla quale l'autore, per dar vita alla vicenda de *Lo specchio* unisce un semplice ma determinante "io posso parlare"³.

Si può muovere da queste due complementari affermazioni per cercare di trovare una formula di condensazione critica per il quarto film del regista, certamente uno dei più intensi e strutturati.

La disarmante elementarietà delle parole di Juri è un proponimento di prologo indiretto ed anche una dichiarazione d'intenti perfettamente in sintonia con gli inizi delle storie tarkovskiane. Se altrove l'esperienza del volo trova la sua esemplificazione immediata nella continuità del distacco come condizione preliminare ed indispensabile alla variazione proficua dell'autonomia e della libertà della percezione, ne *Lo specchio* l'"elevazione" dell'immagine, del punto di vista registico o del punto di vista del protagonista (*L'infanzia di Ivan*, *Andrej Rublëv*, *Solaris*), risiedendo contemporaneamente dentro ed intorno ad esso, si esplica anche attraverso una sorta di volo sensazionale, per assorbimento, e non solo per espansione esterna, di assunzione verso un grande interno – personale, storico e artistico – che ne contiene anche le premesse liberatorie, le intenzioni rivelatrici.

La capacità del film di parlare, allora, come successiva, decisa prova d'appello dell'individuo alla società, di Tarkovskij

alla società contemporanea, come opzione quasi ottimistica dei "dubiosi del linguaggio" – così definisce i balbuzienti lo studioso tedesco Wyneken – alla caduta dei veli impeding la propria e altrui introversione (la presenza della malattia del narratore ne impone la non visibilità), una richiesta non solo cinematografica – si pensi allo sconosciuto e alle sue parole sulle piante e sull'uomo – di attenzione all'ascolto auditivo e visivo delle particolari esperienze dei personaggi e delle modalità espressive delle istanze narrative.

L'andamento della 'storia' del film è solo superficialmente disarticolato, non omogeneo, difficile ed ermetico⁴ e solo se a questi termini si conferisce una valenza prossima alla consuetudine della semplificazione tematica, dell'appiattimento immaginativo, della univocità relazionale dell'intreccio principale, dell'aspettativa pre-determinata, alla pigrizia spettatoriale. Se insomma la predisposizione a *Lo specchio* non volesse sforzarsi di andare criticamente ed esteticamente oltre (forse prima, ma certo diversamente) rispetto al poema spettacolare di *Andrej Rublëv*, alla riflessione ben poco futuribile di *Solaris* o anche allo smontamento 'onirico' dell'etica bellica de *L'infanzia di Ivan*.

Nel presente caso si dovrebbe semplicemente dire che *Lo specchio* è un film autobiografico e questa definizione dovrebbe essere esaurientemente accettabile se la spiegazione non fosse insufficiente e inadatta, forse anche reticente. Nello opere di un regista come Tarkovskij l'attribuzione schematica di autobiografismo, ancorché genericamente non errata, comoda e non impegnativa, è complessivamente non applicabile (salvo che, di necessità e con gli appropriati 'distinguo' per *Nostalghia* e alcuni motivi di *Stalker*) dal momento che le tematiche che lo caratterizzano partono dall'uomo per ritornarvi depurate del tempo creativo, dalla catarsi dell'arte (ogni artista coinvolge ma non sempre proietta se stesso) e arricchite dal segno della ricerca dell'Assoluto.

A maggior ragione un limite siffatto sarebbe più evidente qui dove l'autobiografismo non è "spettacolo esibizionistico, trucco narrativo, astuzia divistica, miopia di un mondo espressivo che non sa staccarsi dal privato narcisisticamente rivisitato"⁵ ma concezione di una scelta – "tutto quello che c'è nel film è vero, non c'è un solo episodio inventato", ha dichiarato l'autore – e di uno stile che vuole creare "l'immagine immutabile e concreta di una vita umana, sforzandosi di riprodurre in ogni episodio quello che racchiude in sé di unico e di irripetibile [...] con l'ambizione di rappresentare non solo 'un' avvenimento che può verificarsi in un certo momento tra certe persone ma proprio 'quello' avvenimento che si è verificato in 'quel' momento tra 'quelle' persone"⁶.

Recuperare la parola vuol dire dunque per il regista mettere in 'immagini allo specchio' livelli multipli ma esatti di racconto – la stessa attrice è sia la madre che la moglie del Tarkovskij del film, il quale, bambino, diventa anche il suo bambino – strati di storie reciprocamente incastrate: le sensazioni dell'infanzia, i ricordi dell'età irripetibile e gli eventi che ne hanno accompagnato la fissazione nella memoria; le impressioni più profonde fatte riaffiorare attraverso eterogenee fonti mnemoniche credute perdute per sempre o cancellate dal presente non pertinente; la suggestione di persone, gesti e movimenti evanescenti di corpi e della natura, di istantanee cromatiche del particolare, macroscopie immaginative di semplici e simbolici oggetti che ricostruiscono pezzi di un passato nascosto nell'oblio del dolore; comportamenti reali e sogni dell'emozione di 'quadri' familiari incastonati nel turbamento che richiama alla 'irrealtà' del presente. Smarrimenti di un Tarkovskij ora bambino che vede – che rivede – specularmente se stesso fra le meraviglie del suo universo fatto di piccole cose; ora figlio dodicenne che vive la triste assenza della figura paterna, che osserva la madre per ricomporre alcune stagioni di quella parte di vita che non

lo comprendeva al suo interno; ora, ancora figlio, ma insieme regista quarantenne che, nei panni di un mai visibile narratore, traccia un nuovo solco nei ricordi dei genitori, dell'ex moglie e del figlio Ignat; ora spingendo la immaginazione della memoria verso la vecchiaia della vera madre, oppure molto più indietro, nell'intenzione della nascita, nel suo concepimento.

Lo specchio è come quel campo di grano saraceno che si stende davanti alla Casa della Memoria di Tarkovskij: immobile e tranquillo come un mare stabile⁷ viene imprevedibilmente percorso e attraversato dai 'riflessi' di due improvvisi colpi di vento, ondate di sentimenti che alterano le coordinate dell'inizio, preannunciano qualcosa di non ancora visto (nella mente certo, ma non con gli occhi della cinepresa), portano con sé un elemento strano che 'riempie' di vuoto avvertibile l'inquadratura, suggerisce un inesperto messaggio al quale non si può non chiedere conto.

Inverosimilmente estraneo sia alla donna⁸ che al medico sconosciuto – lei, la madre è l'elemento di apertura e di presentazione della solitudine della famiglia disunita, l'uomo ha già esaurito la sua presenza citazionistica⁹ e tutti e due conosciutisi casualmente e non legati da alcun rapporto successivo – il vento scompone il sia pur minimale sospetto di consueta logica del raccontare e disequilibra l'apparente stato di quiete della donna (sta fumando una sigaretta ma l'uomo comprende che non ha marito, la staccionata si spezza). Interrompe una provvisoria pausa esteriore (si è fuori della casa, i due bambini vale a dire il personaggio del regista bambino e la sorella, dormono nell'amaca), sospinge nell'aria il ricordo dell'incontro¹⁰ e prepara il lavoro della memoria che inizialmente non può che fare riferimento ispirativo alla casa ed ai suoi spazi interni ed interiori.

Casa dove, sebbene la mancanza del padre sia assicurata dalla continuazione e dalla fine dei versi, l'ambiente è ambivalente: da una parte la cinepresa coglie la madre,

sola, negli angoli o seduta commossa davanti alla finestra mentre il gocciolio dal tetto segna il tempo della difficoltà della solitudine. Dall'altra la colazione dei bambini (il latte sparso sulla tavola, il gattino nero che lo beve e il doppio richiamo al bianco con lo zucchero versato sulla testina) dà l'idea di giorni sereni trascorsi da Tarkovskij in campagna, magari con fatti straordinari come l'incendio del fienile, insieme alla madre, alla sorella e alla nonna¹¹. Ma poi con un salto di molti anni, risvegliato dal passato del sogno, dalla telefonata della madre, l'autore/narratore adulto ricorda che nello stesso anno dell'incendio, il 1935, i genitori si separarono.

La figura della madre oltreché essenziale per la formazione personale ed artistica del regista è centrale nella memoria de *Lo Specchio* a causa delle sincere motivazioni di base del film al di là delle pur interessanti idee di partenza¹², che non risiedono nell'intenzione e tantomeno nel tentativo non riuscito di Tarkovskij di parlare di se stesso, ma nell'idea di riconoscenza del figlio e della altrettanto forte coscienza della sofferenza per l'incapacità di ripagare la famiglia, coscienza unita alla colpevole sensazione di non averla amata a sufficienza.

Il sogno interrotto dal telefono, così come il successivo ricordo-ricostruzione della tipografia, e in genere gli episodi più affettuosi sia a colori che in bianco e nero seppia¹³, aprono chiaramente lo spazio all'osservazione descrittiva commossa e sentimentale della madre.

Se *Solaris* si chiudeva con il ritorno alla Casa e l'abbraccio del Padre, qui nel primo sogno di Alëša la nostalgia per l'immagine paterna sembra uscire dall'acqua del catino dal quale l'uomo, a torso nudo, emerge in primo piano, di profilo, per scomparire subito – giacché è soltanto l'elemento che fa sognare il bambino – lasciando il posto ai lunghi capelli della madre immersi, anch'essi, nell'acqua. Il rallentamento onirico e visivo e i movimenti della donna per sollevare il viso nascosto sono proiettati

nella caduta dell'intonaco e dall'acqua che cade dal soffitto. Non è però un crollo di segno negativo ma piuttosto una forma di sofferenza piacevole (la donna sorride), una struggente malinconia per il focolare, la stilizzazione di una pratica femminile amata e identificata, forse, con l'immagine stessa della relazione affettiva con la moglie. Stilizzazione che Tarkovskij addirittura riesce a triplicare nel tempo del ricordo cinematografico quando al *ralenti* dell'intero sogno unisce il non nuovo procedimento di spostamento rotatorio messo in moto solo allorché la donna si trova riflessa nello specchio bagnato dall'acqua¹⁴. Questo "non ha memoria, solo lo sguardo che lo interroga conserva il ricordo dei suoi riflessi"¹⁵ e funziona appunto come riflessione – in questo caso e in quello degli esuli spagnoli non più onirica ma reale, non più poetica ma di cronaca e di storia – di una eco il cui segnale di partenza, per l'episodio della tipografia è dato dall'asincronico sferagliare del tram mentre la m.d.p. esplora lo spazio della casa di città, alternativo a quello della dacia e dalla precedente notizia della morte di Lisa, la compagna di lavoro di Maria, sua madre¹⁶.

La ricostruzione del passato per *Lo specchio* non si esprime solamente con il montaggio dei brani esemplificativi della memoria delle diverse età dell'autore/narratore, trova completamento nella combinazione autentica con la cronaca di avvenimenti reali mostrati con spezzoni di filmati documentari. Anche se non è presente in Tarkovskij, come peraltro già in *Andrej Rublëv* e ne *L'infanzia di Ivan* l'intenzione di approfondire a livello saggistico e in maniera esaurientemente scientifica alcune delle problematiche storiche del film, tuttavia le indicazioni suggerite si collocano nell'attività dell'autore come testimonianza della necessità di un approccio complessivamente articolato rispetto alle molteplici linee di sviluppo del suo cinema. La preoccupazione del regista è qui non tanto di fornire un contesto a vario titolo giustificatorio e documentativo

degli anni vissuti dalle diverse figure della sua memoria, quanto – secondo una variazione più sintetica e disincantata del ribaltamento operato con *L'infanzia di Ivan* – di leggere alcuni, pochi, salienti fatti drammatici come incisioni profonde del proprio modo di sentire. Se, come ha dichiarato, tutto *Lo specchio* "tratta il problema del legame spirituale e morale delle generazioni"¹⁷, il ricorso alla documentazione storica non è né integrato contestualmente al superfluo alibi dello sganciamento dei temi del film da una supposta eccessiva connotazione troppo individualistica, né automaticamente elemento di modificazione del comportamento dei personaggi (dei ricordi di finzione circa i personaggi), ma puntuali riferimenti e precise radici culturali e a diretti fatti della storia dell'uomo.

Per buona parte raggruppati al centro dell'opera, i filmati¹⁸ sono estrapolati dal livello della fantasia immaginativa attraverso una delicata ma rapida diminuzione della pressione magica del ricordo, facendo leva su due modificazioni interagenti. La madre (dopo la doccia) diviene – per la prima volta – la moglie e uno dei tanti specchi esistenti nel film non è più ambiguo volano per fuori campo poetici (ora si è in città e la madre e la casa di campagna sono solo un bel tramonto), ma si configura come semplice superficie riflettente unicamente il quotidiano. Vale a dire il volto della moglie Natalja, indurito da una luce meno morbida di quella della dacia, mentre discute con la voce del marito/narratore – un fuori campo di assenza e non di creazione – a proposito della crisi del loro matrimonio, del futuro di Ignat e la scena con i profughi spagnoli che pensano nostalgicamente alla patria lontana ma vivono in Russia (per tutti, la ragazza che prende lo schiaffo perché sa ballare ma si vergogna della sua ibericità e finge il contrario).

Il quotidiano de *Lo specchio* è però anche quello dell'artista Tarkovskij che nei panni di Ignat trova il modo di esprimere i riferimenti della propria concezione del mondo,

quelli artistici – il libro su Leonardo e la sua pittura che il ragazzo sfoglia¹⁹ o che sta sulla tavola in campagna quando il padre torna in licenza, finalmente inquadrato – e quelli storico-culturali dell'‘eredità’ della Russia con la citazione di un ampio passo della lettera di Puškin a Čaadaev²⁰.

Il quotidiano del regista è soprattutto la memoria *scritta* nell'attimo racchiuso nel tempo – “la memoria” ha detto non contraddicendo nulla delle precedenti affermazioni, “è lo stato del secondo in cui parlo e non uno sguardo verso il passato”²¹ – quella dell'invenzione del cerchietto di vapore che svanisce gradualmente dal tavolo sul quale era appoggiata la tazza di thé fumante della ‘donna del secolo scorso’. La creazione di un segno impercettibile, peraltro amplificato dal sonoro che si interrompe solo un momento prima della sua definitiva cancellazione sulla chiusura della scena, all'interno di una situazione già ‘irreale’ o quantomeno stonata – la signora apparsa dal nulla con la sua cameriera, la donna che sbaglia porta, il campanello che non si sente suonare, la scossa che poco prima Ignat avverte raccogliendo i soldi, i due testi errati che comincia a leggere, la ripresa di tipo semicircolare ma stranamente, per Tarkovskij, ottenuta con stacchi successivi. Quel segno di leggero vapore inconsistente assume un peso non simbolico ma di evidenza vera, come sarà la candela di Gorčakov, meglio, come saranno il modellino, l'uovo e il bicchiere di *Sacrificio*: oggetti *unici* che lo sguardo non condizionato e ‘infantile’ del regista è riuscito a cogliere. Poco prima che Natalja, la moglie del presente reale portata al passato ora solo dal riflesso indifferenziato del ricordo generico, a conclusione delle sue apparizioni davanti a specchi anonimi, aveva inutilmente cercato di imprimervi un alito. E per gli stessi intenti ‘realistici’, ma con risultati meno inconsistenti, il pulsare del cervello dell'istruttore di tiro sulla superficie della testa priva della scatola cranica, rimane una suggestione da prima idea di partenza, un affluente dell'ispirazione non facilmente sacrificabile all'incessante riflessione dei ricordi.

L'assenza di un punto centrale di drammaticità, o se si vuole di una linea di evoluzione non tesa al raggiungimento di determinati vertici di tensione, unita al costante autoprodursi di sensazioni del dubbio, percezioni inesprese, impressioni che tornano solo apparentemente e relativamente su se stesse in maniera meramente ripetitiva, spostano decisamente l'asse del film. Specialmente dopo il primo piano del *Ritratto di Ginevra Benci*, una donna che “ha qualcosa di un bello inesprimibile e di ripugnante, di ‘diabolico’, l'implicita “dualità antagonista” della figura²² sembra spostarsi dal quadro alle immagini: riflette fuori di sé le sue linee contraddittorie e conduce *Lo specchio* verso un andamento di contrasti, incontro all'accumulazione del ricordo che la manifesta. La complessa simbologia speculare si rende sotto forma di doppia immagine della coscienza, più proiettata in direzione della bellezza della madre che della ‘diabolicità’ della moglie, sotto forma di rappresentazione bivalente del tempo nei personaggi.

L'unità tematica appare d'ora in avanti procedere su un binario di contrapposizioni tematiche e cromatico-stilistiche (per l'alternanza di sentimenti e di atmosfere, per i consueti cangiamenti di seppia, bianco e nero e colore, per i piani ravvicinati e fissi controcampi più lunghi e mobili) scavato per la non lontana saturazione liberatoria conclusiva. Un doppio tracciato esattamente come il simbolo dello specchio, lungo il quale si continuano a consumare le memorie delle paure banali o profonde e delle sicurezze del cuore: il colloquio tra Natalja e il marito sul possibile nuovo matrimonio di lei; ancora il senso di colpa dell' ‘io narrante’ nei confronti della madre, Ignat stretto tra le indecisioni dei genitori soffre e non studia, però accende un ‘rovetto ardente’ rimpianto dalla donna; le considerazioni critiche dell'uomo sull'imborghesimento della società, quelle positive sulla funzione della poesia²³ e poi la gelosa ironia su quella “nullità di Dostoevskij” che “a quarant'anni non ha scritto un accidente” e che Natalja

vorrebbe sposare, la somiglianza inizialmente negata (lo specchio) e poi affermata (le foto) e tra le due donne della vita del narratore; di nuovo le luci violente, forti e dirette sul viso a volte quasi crudele della moglie e poi il ritrovare di colpo l'atmosfera calda, estiva e luminosa della casa di legno in campagna²⁴.

L'incompatibilità dell'instabile quiete del sogno della casa è fusa con l'irrefrenabile urgenza della registrazione di un tempo interiore attraverso il montaggio di dettagli eterogenei del ricordo sollecitato²⁵. Così Tarkovskij riesce a passare dalla flebile lucina di un fiammifero acceso nell'ombra della stanza ai riflessi decolorati di un vaso di vetro sul tavolo del giardino sul quale coglie la piccola ombra capovolta di sé bambino in cammino verso casa. Ma prima di raggiungerla in *ralenti* per aprire una porta e una mano lo precede per poi fargliela trovare sbarrata (la non colmabile distanza che lo separa dalla madre), un grosso uccello – forse l'idea di un'oppressione del vero da spezzare – che infrange con la testa il vetro di una finestra, porta dal fondo dello schermo, come all'inizio del film, le onde di un vento improvviso che rompe l'armonia sul tavolo (la tovaglia sollevata, la parte metallica di un lume che cade a terra), scuote le piante da cui, come in una sorta di nevicata, cadono a terra fiori bianchi.

E ancora, nel successivo episodio degli orecchini di turchese che la madre voleva impegnare con Larisa, una donna avida ed egoista, la frastornante staticità del nulla da fare di Ignat, la pulizia della casa (lo straccio per pulirsi i piedi dal fango), la quiete del riposo (il bambino che dorme), il benessere (il galletto, malgrado la guerra), anche lo specchiarsi 'in macchina' della donna col fazzoletto²⁶, perdono importanza sugli sguardi di Ignat stesso. Dalla duplicazione dell'attesa – lo specchio sulla parete che funziona da "doppio assoluto del campo stimolante" mentre crea lo spostamento della successiva "messa in scena procatottrica"²⁷, il controcampo della 'soggettiva'

dalla superficie riflettente dopo il campo di 'entrata' nel riflesso – libera altre immagini del ricordo (la ragazza rossa di capelli con le labbra sempre spaccate di cui il padre adolescente avrebbe voluto innamorarsi, non ha più ferite; la ripresa costruita – una mano da destra e l'uomo-schermo – ancora a specchio del rosso del fuoco che non brucia, un altro specchio 'opaco' e la mano che fa velo sul ramo che arde).

Immagini che, sempre a contrasto, sono causate dalla non interruzione dello scorrere degli intervalli (certamente la coesione rispecchiamento-sguardi, ma anche e più di tutto gli estremi del lume acceso, del doppio gocciolio del latte e del medesimo lume che lampeggia più volte prima di spegnersi definitivamente)²⁸. Così come per contrasto – di morte – si manifesta il 'diabolico' primo piano di Natalja (più carico dei precedenti) dopo aver colpito il gallo con l'accetta, rispetto all'indivisa parentesi rallentata del pensiero per il marito in guerra e del suo amore per lui (il chiaro bianco e nero della levitazione sopra il letto, "senza corpo l'anima si vergogna", il volo della colomba). Oppure la calma delle acque e della natura che accompagna il ritorno a casa di madre e figlio²⁹ avverso la foga dell'ultimo perturbante vento che riesce ad entrare nella casa, superare tende, veli, sipari e guidare la m.d.p. oltre le porte del rimorso e dentro il definitivo piccolo e nudo specchio della memoria nascosta. Oltre, una ripresa in nero che insiste sulla esile ma inquietante figura di un Tarkovskij bambino visivamente già quasi uno Stalker ancora avvolto dalle ombre di un'esperienza da realizzare (la metà del corpo scura) ma già in sintonia con la natura e con le acque (i movimenti veloci del bagno). Uno Stalker che guida e custodisce il passato dell'idea della Casa.

Poi il colore ritorna per aggregare sul prato e tra gli alberi le varie età della sua storia incompiuta: la nonna, i due fratelli, l'inquadratura del padre e della madre stesi, il provvisorio richiamo buio alla malattia e alla vecchiaia del

primo (il silenzio dell'uccellino inerme lanciato in aria è vinto dal grido di Tarkovskij bambino). Le ultime immagini colgono la m.d.p. che sembra ritrarsi tra il nero del bosco lasciando nella luce della natura le persone che il cinema del ricordo ha saputo riportare all'apparenza. La memoria del viaggio familiare si è espressa completamente. Rimane per Tarkovskij quella dei percorsi spirituali, ma la cinepresa è già rientrata nella Casa dell'Anima, quella dello Stalker: "Se nella casa vivrete - essa non crollerà/ Un secolo qualsiasi richiederò/ penetrandovi, e una casa vi costruirò".

NOTE

¹ Dichiarazione contenuta in D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit.

² "La mia infanzia" - afferma il regista nella citata intervista - "la ricordo molto bene perché è stato il periodo più importante della mia vita, quello che ha fissato le impressioni che hanno poi preso corpo successivamente, nel periodo adulto. È quel momento nella vita dell'uomo che ne determina tutto il suo futuro, specialmente se è un futuro legato all'attività creativa, all'arte, ai problemi interiori, psicologici. Già Anna Achmatova, la grande poetessa russa, parlava dell'importanza dell'infanzia. Quell'infanzia che la sostenne per tutta la vita, nella sua opera. In una parola, l'uomo con l'infanzia nutre tutta l'attività creativa del periodo adulto".

³ La manifestazione della guarigione ipnotica del giovane dalla balbuzie ad opera della dottoressa è scavalamento dei lunghi silenzi dell'astronauta Kris Kelvin, riproposta tenace delle motivazioni del mutismo del monaco Rublëv e costante insistenza sulla possibilità della fede in se stessi come forza della creazione e dell'azione (le mani aperte e rigide di Juri) quale effetto della volontà del pensiero (le dita della donna sulle tempie, il palmo della mano dietro la nuca).

⁴ Sulle critiche di vario genere mosse al film e a proposito della 'fortuna' de *Lo specchio* a Mosca, cfr. N. CAPRIOGLIO, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, cit., e A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp. 7-13. Riguardo il possibile sospetto di una sua ardua comprensibilità e decifrazione, lo stesso Tarkovskij usava citare le parole di una donna delle pulizie della capitale sovietica: "Per quale ragione si sta tanto a discutere? Il film è chiarissimo. Si tratta di un uomo che, sul punto di morire, fa il bilancio della propria vita, e si rende conto che non è riuscito a dare agli altri quanto doveva. Per questo motivo, egli prova un senso di colpa e di vergogna". Riportato da D. GRIECO, *Andrej Tarkovskij*, in AA.VV., *Film Urss '70*, Venezia, Marsilio 1980, p. 50.

⁵ L. MICCICHÉ - *Elegia autobiografica*, "Avanti!", 15.4.1979 (anche in "Cinemasessanta", 126, marzo-aprile 1979) - rileva come l'autobiografismo de *Lo specchio* sia "diretto, totale e non intermediario (verso lo spettatore) che dalla 'forma' che lo rende biografia del mondo e non soltanto privata avventura del soggetto narrante".

⁶ F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 49-50.

⁷ Il regista stesso racconta che il grano fu appositamente piantato per le esigenze di quella scena, dal momento che nei primi anni '70, contrariamente agli anni della sua infanzia, i contadini dei *kolkoz* non utilizzavano più il terreno con quella semina. La precisione della ricostruzione della dacia o dei dettagli 'irrilevanti' mentre aiuta a spiegare l'estrema attenzione per il particolare del lavoro di Tarkovskij, denota il taglio coerentemente e rigorosamente personale del film. In proposito cfr. A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp.132-133.

⁸ Secondo M. ESTÈVE (*Le Temps du souvenir: note sur 'le Miroir'*, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, "Etudes cit.", p. 72, nota 2) la diversità dei ruoli tra la madre Maria e la moglie Natalja, altrimenti non sempre agevolmente riconoscibile, può essere individuata nell'acconciatura dei capelli biondi dell'attrice: raccolti sulla nuca quelli della madre e sciolti sulle spalle quelli della moglie.

⁹ Si tratta di Anatolij Solonicijn (Rublëv, Sartorius in *Solaris*, lo Scrittore in *Stalker*), avrebbe dovuto interpretare Domenico in *Nostalghia* e Alexander in *Sacrificio*, l'attore preferito dal regista – "siamo così abituati l'uno all'altro che non abbiamo neppure bisogno di parlare del film. Credo che sia il più alto livello di comprensione reciproca" (A. TARKOVSKIJ in *Intervista a Tarkovskij*, Scheda XVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, giugno 1980) – che, utilizzato qui in una breve parte introduttiva, - e malgrado l'apparentemente fuorviante riferimento a *La corsia n. 6* di Čechov – suggerisce allo spettatore la riflessione sulla natura.

¹⁰ Il riferimento è ai versi iniziali "Dei nostri incontri ogni istante festeggiavamo come un'epifania" della composizione poetica di Arsenij Tarkovskij (*Primi incontri*) che si sente a questo punto del film. Nella copia italiana Rai, alla quale si fa riferimento per tutte le indicazioni citate, la voce è di Romolo Valli mentre nell'edizione originale è quella dello stesso regista.

*Dei nostri incontri ogni istante festeggiavamo come un'epifania.
Soli nell'universo tutto.
Più ardita e lieve d'un battito d'ala per le scale correvi,
come un capogiro, precedendomi tra cortine d'umido lillà,
nel tuo regno dall'altra parte dello specchio.
Quando la notte venne, ebbi da te la grazia.
Si spalancarono le porte dell'altare e le tenebre illuminò
chinandosi lenta la tua nudità.
E io destandomi 'Sii benedetta' dissi, pur sapendo
che oltraggio era la mia benedizione.*

*Tu dormivi e a sfiorarti le palpebre col suo violetto
a te tendeva dal tavolo il lillà.*

*E le tue palpebre sfiorate di violetto
erano quiete e calda la tua mano.*

*E nel cristallo pulsavano i fiumi,
Fumavano le montagne,
lucava il mare.*

*E tu tenevi in mano la sfera di cristallo,
e tu in trono dormivi e, Dio!, tu eri mia.*

*Poi ti destasti e trasfigurando un quotidiano
vocabolario umano,*

*a piena voce pronunciasti 'tu'
e la parola svelò il vero suo significato*

*e 'zar' divenne. Nel mondo
tutto fu trasfigurato, anche le cose semplici:*

*il catino, la brocca, l'acqua
che sta fra noi come sentinella,*

*inerte e dura. Chissà dove fummo spinti.
Dinnanzi a noi si stesero,*

*come miraggi,
città nate da un prodigio.*

*La menta sola si stendeva sotto i nostri piedi
e gli uccelli c'erano compagni di viaggio*

*e i pesci balzavano dal fiume
e il cielo si spalancava ai nostri occhi...*

*quando il destino seguiva i nostri passi
come un pazzo col rasoio in mano.*

Il testo italiano è in AA.VV., *Lo specchio*, Cartella informativa dell'Ufficio Stampa Italoalegging 1979, mentre l'originale russo e la traduzione inglese sono in A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., rispettivamente a p. 232 e 101.

¹¹ "Sono cresciuto in una famiglia senza uomini – rileva il regista – sono stato allevato da mia madre. Forse questo ha avuto una grande influenza sulla formazione del mio carattere[...] e tutto quello che ho avuto nella vita, tutte le cose più belle che ho – ammesso che le abbia – essere regista, lavorare nel cinema, lo devo a mia madre, ai suoi sacrifici per farmi diventare quello che sono adesso". D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit.

¹² Inizialmente lo spunto era per una storia mai scritta sullo sfollamento in tempo di guerra e sulla figura dell'istruttore militare della scuola del regista (conservata, pur con notevoli cambiamenti). Poi Tarkovskij redasse una prima stesura de *Lo specchio* che aveva il titolo di una poesia del padre, *Una*

bianca, bianca giornata, alla quale fece seguito una seconda sceneggiatura che voleva integrare con alcune interviste fatte alla madre. Progetto questo che non fu attuato ma che tuttavia gli consentì di riflettere sui diversi tempi delle azioni delle vicende private e di quelle storiche per le quali saranno successivamente utilizzati materiali documentari. Un estratto della sceneggiatura *Una bianca, bianca giornata* è in A. TARKOVSKIJ, *Bilyden (Un giorno bianco)*, "Film a doba", 9, settembre 1974.

¹³ Limitatamente a *Lo specchio*, M. ESTÈVE in *Le Temps du souvenir*, in AA. VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études" cit., pp. 67-68, propone per il rapporto tra tempo e colore l'abbinamento del presente con le parti a colori, mentre per il passato, operando una bipartizione tra ricordo e sogno, attribuisce al primo – "come se fosse stato registrato nella realtà di un tempo" – i colori dominanti verdi e bianchi oppure, nell'immaginazione del bambino Alëša, il colore assume la gradazione seppia; quando poi questo particolare colore monocromatico è usato sul bianco e nero si è nella dimensione del sogno.

¹⁴ Modello stilistico introdotto in *Andrej Rublëv* nel corso del dialogo impossibile tra il monaco e Teofane dopo il saccheggio di Vladimir e successivamente riutilizzato in *Solaris*, *Nostalghia* e in *Sacrificio*. Qui il senso della continuità dell'azione del sogno è possibile perché la donna, abbandonata sulla destra dell'inquadratura dalla cinepresa nel suo movimento di lenta panoramica verso sinistra sul muro scuro e intriso d'acqua, viene nuovamente rivelata sul bordo opposto dell'immagine con i capelli più raccolti ed uno scialle sulle spalle. Lo stesso che, subito dopo per stacco tecnico e cronologico, ha la vera madre del regista di fronte ad uno specchio-finestra formato da giochi di riflessi sovrapposti (c'è un arco, un albero, la natura, il fuoco): la mano passata sulla sua superficie annulla il sipario del tempo ma conclude anche il sogno con la sintesi (a colori) di un'altra mano che fa da schermo penetrabile ai riflessi di un fuoco che si consuma.

¹⁵ S. VEGETTI FINZI, *Il sapere dello specchio*, in G. MACCHI, M. VITALE (a cura di), *Lo specchio e il doppio*, Milano, Fabbri Editori 1987, pp.83-84.

¹⁶ TARKOVSKIJ ricostruisce l'angoscia di sua madre a proposito di un inesistente errore nelle bozze che crede di aver lasciato nel testo di un'edizione speciale. L'atmosfera di sospetto nel periodo staliniano – il terrore del rifiuto è forse proprio tra 'stalin' e 'sralin' (merda) – è resa dal colore virato in seppia, dall'acqua che apre e chiude le sequenze (violenta quando è la pioggia fitta, calma nella doccia), dai lunghi corridoi nei quali la cinepresa segue la ricerca affannosa della donna. A proposito di questo episodio e delle fonti più generali cfr. A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 84.

¹⁷ Affermazione riportata da G.C. CASTELLO, *Tra due infanzie*, in AA. VV., *Lo specchio*, Cartella informativa cit.

¹⁸ Preparata dal colore seppia del ricordo come se si trattasse di foto d'epoca, dal folklore e dalla cultura (la corrida, i rifugiati della guerra di Spagna e il racconto del famoso torero Molinares) la guerra irrompe con le immagini di Madrid in cui la gente corre nei rifugi, gli aerei bombardano, i bambini ebrei vengono portati via e gli altri vedono il terrore. Alle riprese aeree dei disastri delle bombe Tarkovskij fa seguire quelle tranquille (con commento sonoro) del lancio della mongolfiera sovietica e dei piccoli uomini intorno, sospesi su alti palloni come il *mužik* di *Andrej Rublëv*, e la gioia per la fine della guerra. Pur non sequenziali gli altri inserti sono nell'ordine il cinegiornale dei soldati dell'Armata Rossa che attraversano il lago Sivash (con il sottofondo della poesia *Vita, vita* il cui testo è a conclusione di nota); scene di guerra e dei festeggiamenti per la sua fine con stridenti connotazioni di segno contrario appena accennate: le luci dei fuochi d'artificio non dissimili da quelle degli spari delle cannonate, l'immagine di Hitler morto e sul petto la sua foto di bambino, gli scampati, vivi, ma con le stampelle (Arsenij Tarkovskij ha perso una gamba in guerra); il fungo atomico di Hiroshima contrapposto (con le riprese dal 'vero' de *Lo specchio*) all'aura bruegeliana del bambino sul cui capo vola un uccellino, un brano di cinegiornale con grandi scene di massa di cinesi che agitano il libretto rosso di Mao e fotografie, cartelli e tanti busti del 'Grande Timoniere' a cui fanno cronologicamente seguito oceaniche manifestazioni e le tensioni tra russi e cinesi sul confine lungo il fiume Ussuri.

*Nei presentimenti non credo e i presagi non temo.
Non fuggo la calunnia, né il veleno.
Non esiste la morte.
Immortali siamo tutti e tutto è immortale.
Non si deve temere la morte né a diciassette
Né a settant'anni.
Esistono solo realtà e luce... le tenebre... e la morte non vi sono.
Siamo tutti del mare sulla riva
e io sono tra quelli che traggono le reti
mentre l'immortalità passa di sghebo.
Se nella casa vivrete – essa non crollerà.
Un secolo qualsiasi richiamerò,
Penetrandovi, e una casa vi costruirò.
Ecco perché con me i vostri figli
e le donne vostre siederanno
alla stessa tavola,
la stessa per l'avo e pel nipote:
si compie ora il futuro*

e se io una mano levo,
i cinque raggi suoi rimarranno a voi.
Dal passato ogni giorno
come una fortezza, io con le spalle ho retto,
da agrimensore ho misurato il tempo
e attraversato io l'ho come gli Urali.
Il mio secolo l'ho scelto a mia misura.
Andavamo a sud,
sostenendo la polvere delle steppe,
il fumo delle erbacce. Scherzavano i grilli
sfiorando i ferri dei cavalli con le loro antenne,
come monaci profeti di sventura.
Ma io il mio destino fissato avevo alla mia sella;
e ancora adesso, nei tempi futuri,
come un fanciullo sulle staffe io mi sollevo.
La mia immortalità mi basta,
Che da secolo in secolo scorra il sangue mio.
Per un angolo sicuro di tepore
darei la vita di mia volontà,
qualora la sua cruna alata
non mi svolgesse più, come un filo,
per le strade del mondo.

Per il testo italiano AA.VV., *Lo specchio*, Cartella informativa, cit.; per l'originale russo e la traduzione inglese A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., rispettivamente a p. 234 e 143.

¹⁹ Si tratta dei dipinti *Madonna col Bambino e Sant'Anna, L'ultima cena, La Gioconda, La Vergine delle rocce*. Agli influssi leonardeschi sul cinema di Tarkovskij si è fatto cenno in *Sacrificio* e nella parte generale (*Giovane donna con ginepro – Ginevra Benci* e la figura cinematografica).

²⁰ Datato S. Pietroburgo 19 ottobre 1836, il testo parziale della missiva scritta dal poeta Alexander Puškin a Pyotr Čaadaev – come replica alla prima delle sue *Lettere filosofiche* – intende, secondo il regista, riportare all'attenzione dell'Occidente i perché della predestinazione che le leggi della Storia hanno deciso di tributare alla immensa Russia e al suo popolo: “Non c'è dubbio che la separazione delle Chiese ci abbia staccato dall'Europa e che quindi non abbiamo preso parte a nessuno dei grandi eventi che la hanno scossa. Ma noi avevamo una nostra particolare predestinazione: la Russia, i suoi spazi sconfinati hanno assorbito l'invasione mongola; i Tartari non hanno osato varcare i nostri confini occidentali e lasciarci alle loro spalle. Si ritirarono nei loro deserti e la civiltà cristiana fu salva. Per raggiungere questo

scopo abbiamo dovuto condurre un'esistenza del tutto particolare che pur lasciandoci cristiani ci ha tuttavia resi assolutamente estranei al mondo cristiano. Per quanto riguarda la nostra nullità storica decisamente non posso essere d'accordo con Voi. Non trovate forse qualcosa di significativo nella situazione attuale della Russia, un qualcosa che sbalordirà gli storici futuri? Sebbene io sia personalmente e sinceramente attaccato al nostro sovrano non sono certo entusiasta di tutto ciò che vedo intorno a me. Come letterato ne sono irritato, come uomo pieno di dubbi ne sono offeso, Ciononostante io giuro sul mio onore che per nessuna cosa al mondo sarei disposto a mutar patria o ad avere una storia diversa da quella dei nostri avi, quella storia che Dio ci ha dato”.

²¹ Anche il presente rispetto al futuro, preme verso la memoria del passato. Per l'affermazione del regista A. TARKOVSKIJ, *Interview*, “Le Monde”, 20.1.1978, riportata da B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle, non-conformisme ou restauration?*, cit.

²² A. TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 19.

²³ “Un libro non fa diventare scrittori, non è una fonte di guadagno ma un'azione. Scopo del poeta è suscitare emozioni nell'animo non radunare ammiratori”.

²⁴ Sulle considerazioni riguardo il significato del legno e degli oggetti in rapporto all'arte e alle sensazioni della ‘cultura del Nord’ cfr. J.P. JEANCOLAS, *Notes sur 'le miroir'*, “Positif”, 206, maggio 1978.

Sullo stacco delle due opposte atmosfere la voce del narratore aggiunge elementi per una maggiore comprensione della logica del sogno del film, quasi una presentazione: “Con straordinaria costanza mi capita di fare sempre lo stesso sogno. È come se volesse costringermi a tornare inesorabilmente in quei luoghi a me così dolorosamente cari, dove un tempo c'era la casa di mio nonno e nella quale vidi la luce più di quarant'anni fa proprio sulla tavola da pranzo ricoperta da una bella tovaglia inamidata. E ogni volta che cerco di rientrare nella casa, qualcosa me lo impedisce. Faccio spesso questo sogno, ci sono abituato e non appena vedo le pareti di legno scurite dal tempo e la porta socchiusa che si apre nel buio dell'ingresso so già, pur nel sonno, che si tratta solo di un sogno e la mia incontenibile gioia si spegne, nell'attesa del risveglio, Talvolta succede qualcosa per cui smetto di sognare la casa e... e i pini della mia infanzia. Allora mi assale la nostalgia ed io comincio ad aspettare con ansia il ritorno del sogno nel quale mi vedrò di nuovo bambino e tornerò ad essere felice perché tutto è davanti a me e tutto è ancora possibile”.

²⁵ A proposito delle interazioni ricorrenti di scene interrotte e poi riprese in altre parti, sul suo 'disordine' espositivo o sui problemi di montaggio legati ad un film costituito di sole duecento inquadrature – tutte garanzie dell'espressione del sogno cinematografico tarkovskiano – il regista ne ha ricordato le fasi di crisi: *Lo specchio* è stato montato con grandi difficoltà: esistevano più di venti varianti del montaggio del film. Non mi riferisco al cambiamento di certi 'collages', ma alle modificazioni radicali della costruzione, dell'ordine stesso degli episodi. A volte si aveva l'impressione che il film non avrebbe mai potuto essere montato e questo significa che durante le riprese erano stati commessi errori imperdonabili. Il film non stava in piedi, cadeva a pezzi, era privo di unità, di un qualsiasi legame interno, non possedeva alcuna implicazione logica. Quando un bel giorno, all'improvviso, abbiamo trovato il modo di fare un'ultima disperata inversione, il film è nato. Il materiale è diventato vivo, le parti interagivano, quasi fossero legate dallo stesso gruppo sanguigno; il film nasceva sotto i nostri occhi mentre visionavamo l'ultima, definitiva variante di montaggio. Per molto tempo, in seguito, stentavo a credere che il miracolo si fosse potuto compiere e che il film fosse stato alla fine montato. Era una verifica seria dell'esattezza di quanto avevamo fatto sul set. Era chiaro che l'assemblaggio delle parti dipendeva dallo *stato interiore* del materiale. E se questa condizione si era prodotta in fase di ripresa, se non ci ingannavamo sul fatto che questo si fosse realmente verificato, se questo stato interiore era veramente emerso, il fatto *non poteva* non essere montato: sarebbe stato anormale. Ma perché questo potesse prodursi occorreva *cogliere* il senso, il principio della vita interiore dei brani filmati". A. TARKOVSKIJ, *Sulla figura cinematografica*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., pp. 25-26.

²⁶ Per la citazione-omaggio a Bergman di questa scena, cfr. l'intervista di T. GUERRA, *Tarkovskij allo specchio*, "Panorama", 676, 3 aprile 1979.

²⁷ U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani 1987 p. 18 e 19.

²⁸ Si può cogliere in questo una continuità con i frequenti cambiamenti di luce e in particolare con le similari immagini in *Stalker* e *Nostalghia* anche se qui il termine del segmento temporale è esattamente come per il cerchietto di vapore della tazza di thé.

²⁹ 'Viaggio' che è contrappuntato dai versi della poesia *Euridice*:

*L'uomo ha un corpo solo,
Solo come la solitudine.
L'anima è stanca
di questo involucro senza connessioni,*

*fatto d'orecchi e d'occhi,
quattro soldi di grandezza,
e di pelle – cicatrice su cicatrice,
tirata sulle ossa.*

*Dalla cornea vola dunque via
nel pozzo spalancato del cielo,
sulla rotta di ghiaccio,
sulle ali d'un uccello,
e sente dalle inferriate
della sua vivente prigione
il sussurrar dei boschi e dei campi,
il rombo dei sette mari.*

*Senza corpo l'anima si vergogna,
come un corpo svestito,
né pensiero, né azione,
né progetti, né scritti.*

*Un enigma senza soluzione:
chi ritorna sui suoi passi,
dopo aver ballato sul palco,
dove nessuno balla?*

*E sogno io un'anima
diversa, in una nuova veste:
che arde, passando
dal timore alla speranza.*

*Come fiamma che s'alimenta nell'alcool,
priva d'ombra che vaghi per la terra,
lasciando a suo ricordo sul tavolo
un tralcio di lillà.*

*Corri, bambino, non piangere
sulla misera Euridice
e con la tua piccola asta per le vie del mondo
sospingi ancora il tuo cerchio di rame;
anche se udibile solo per un piccolo quarto,
in risposta ad ogni tuo passo,
allegra ed asciutta,
la terra ti mormora negli orecchi.*

Per il testo in russo A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 235 e per la traduzione inglese p. 159, mentre il testo italiano è in AA.VV., *Lo specchio*, Cartella informativa, cit.

STALKER
(*Stalker*, 1979)

“Questa storia è la crisi di uno degli ultimi idealisti” ha dichiarato Tarkovskij¹, e se spesso nel suo cinema il dato ‘critico’, parossistico coglie personaggi e situazioni inizialmente lontane dalla loro acme risolutoria, il caso di *Stalker* è forse il più emblematico.

Qui infatti il regista costruisce un delicato dispositivo progressivo di associazioni conoscitive, di accenni concentrici di significati che, nello sviluppo della narrazione, rendono all’evidenza una realtà di crisi fondamentale: quella disperata del ‘sognatore’ Stalker ferito dalla altrui mancanza di ideali. Altro esempio di film-interrogazione, di opera-viaggio poetica, parzialmente e mediamente autobiografica, sospesa tra lucidità e allucinazione, *Stalker* poggia sul binario della rappresentazione logico-stilistica della dimostrazione filmica del punto di vista della realtà dell’autore² sulla processualità descrittiva – una metafora del viaggio – di affermazioni e confutazioni filosofico-estetiche dei tre personaggi sui temi del Desiderio, del Credo morale, dell’Arte.

Si è già fatto cenno alla complessa e serrata articolazione del film (anche se al livello superficiale della sinossi potrebbe sembrare diversamente), alla serrata strumentazione tematica e stilistica che Tarkovskij pone in essere. Alla straordinaria atmosfera evocativa che le immagini suggeriscono e trasmettono rispetto alla mutevolezza delle problematiche affrontate.

Una complessità, quella di *Stalker* che, annullando la ‘monotonia’ di una non-storia, si manifesta in quanto non integrazione della poetica e dello stile dei film precedenti. Come se nella ‘Zona’ e nella Stanza che vi è contenuta

fossero racchiuse le proiezioni dei desideri cinematografici vitali di Tarkovskij, alcuni degli elementi caratterizzanti, o comunque significativamente presenti, ne *L'infanzia di Ivan* (la guerra), *Andrej Rublëv* (Arte e Potere nella Storia russa), *Solaris* (confini della Scienza e Sentimenti della Memoria), *Lo specchio* (il lirismo dell'autobiografia). E tutti insieme insistenti sui temi costanti dell'elevazione spirituale dell'uomo, della creazione artistica, della dialettica forza/debolezza.

Ma in *Stalker*, film della 'debolezza' fideistica dell'idealismo, ci sono anche i *topoi* tarkovskiani futuri: il sentimento della *nostalgia* e quello della purificazione attraverso il *sacrificio*. Il primo in un'amara presa di coscienza dell'assenza, di una mancanza di *armonia*³; per il secondo la sofferenza spirituale dello Stalker – un portato delle precedenti figure del monaco Rublëv e dell'astronauta psicologo Kelvin – la cui speranza purificata potrà preparare quella sublimata dell'intellettuale Alexander.

Il viaggio-pellegrinaggio, un' "erranza iniziatica", come la chiama Amengual⁴, si sviluppa anche qui lungo alcune 'stazioni' che si identificano con i tre personaggi ma anche con il 'fuori' e il 'dentro' della 'Zona', con la moglie e la figlia dello Stalker. Vediamole per ordine cominciando dai personaggi.

Il percorso del film è quello compiuto dallo Stalker⁵: è lui la guida, il regista – una sorta di *alter ego* di Tarkovskij ("in lui ritrovo il meglio di me stesso, la parte più segreta della mia persona", "sento in maniera straziante i suoi momenti di conflittualità con il mondo che così facilmente lo ferisce"⁶) – l'artefice dell'itinerario verso la 'Zona', dei modi e dei tempi che lo Scrittore e il Professore devono rispettare. La sua condizione non esprime un privilegio, un qualsivoglia vantaggio derivante dal mestiere, egli è, anzi, un "condannato a morte, un eterno carcerato" come lo definirà nel finale la moglie⁷: la sua condanna esistenziale consiste nel condurre le persone nella 'Zona'; e poi,

al termine del viaggio – dove, come per la sua esistenza, "la via diretta non è mai la più breve" – nella Stanza dove si avverano i Desideri.

Il suo personaggio non esprime dominanti di carattere sociale o psicologico, ma è piuttosto – come lo Scrittore e il Professore – il "simbolo di un sistema di valori, di un modo di porsi nel mondo"⁸; manifesta una personale concezione etico-filosofica dell'esistenza – è l'esempio dei *jurodivye*, i 'santi pazzi' dell'antica Rus'⁹ – che si relaziona subito a quelle degli altri. Quando arriva al bar, luogo surreale di confessioni provocate, Tarkovskij lo ha già sinteticamente ma incisivamente presentato. Si leva prima dell'alba da un letto sul quale uno scaffale disordinato, pieno di libri, suggerirà che egli "è molto più colto, educato, intelligente [...] dello scrittore e dello scienziato, che pure, come personaggi, esprimono l'idea stessa di intelligenza, scienza, educazione"⁹. Anche perché intelligente, non può accettare di fare un lavoro normale – "per me dovunque è una prigione" – né di farsi ostacolare nel suo disegno dalla moglie o dalla ricca ammiratrice che lo Scrittore, senza convinzione, vorrebbe portare con sé e che lui liquida bruscamente. Poi, in piedi, intorno al tavolino la sua secca divisione dei ruoli per i due personaggi-discepoli innesca immediatamente una prima scaramuccia sull'utilità e sull'irrelevanza dello scrivere e della scienza¹⁰. Le carte sono sul tavolo: uno vuole raggiungere la Stanza per la ricerca, forse per il Nobel, l'altro per l'ispirazione perduta e lo Stalker non gioca con loro, partecipa passivamente. Ascolta, quasi rivivendola, una fase interlocutoria dove è già passato e che *ogni volta*, prima dell'inizio, si ripete come un rito, forse illudendosi di avere l'ultima, definitiva occasione per tornare nella 'Zona' e la Scienza e l'Arte – dopo *Solaris* e *Andrej Rublëv* – rappresentano l'ultima spiaggia per un disadattato sociale come lui, per uno che deve continuare ad avere ed infondere negli altri la speranza per il futuro. Gli è rimasto solo questo spazio salvifi-

co reale o fantastico¹¹ in cui proiettare la sua vita, da attraversare fisicamente, da ripercorrere simbolicamente o, più ancora, da inventare, da *materializzare* come in *Solaris* per una sorta di battaglia mentale¹² la cui posta è la ricerca della felicità. Il rapporto con la 'Zona' è per lo Stalker totalizzante, esclusivo, di carattere a volte perfino feticistico, mistico-religioso. Non dai suoi due compagni potrà trarre il coraggio e l'energia vitale che gli occorre – li lascia soli vicino ai binari a parlare per appartarsi – ma dal contatto epidermico con il terreno, l'erba e gli umori che quella presenza contiene ed emana.

Provoca artificialmente un'aura di mistero, di invisibili pericoli, di inquietanti evanescenti trabocchetti che aggira seguendo un percorso del tutto apparentemente incoerente. Si fa cautamente guidare dalle segnalazioni affidate ai dadi di ferro con le strisce bianche di stoffa, vaghe comete materiche che indicano il cammino verso il Centro. Quando il senso impalpabile del rischio mortale fa ormai parte del gruppo – il cadavere sull'auto, i ruderi di carri armati invasi dai cespugli, il violento scrosciare dell'acqua nel tunnel 'asciutto', l'inspiegabile sorpasso dello scienziato (sono condizioni metaforiche – forse le leggi di mercato, le strategie di laboratorio, le invidie dei colleghi, il terrore della mediocrità professionale – però necessarie ad una personalità che voglia scalare le tappe di un successo non effimero, ma profondo e vero) – quando cioè psicologicamente un eventuale impossibile ritorno non avrebbe più senso, il suo ruolo di guida si ridimensiona (lo Scrittore che va avanti, il sorteggio truccato con i fiammiferi, ancora lo Scrittore che si infila per primo nel cosiddetto 'tritacarne'), perché ora, nei pressi della Stanza, è anch'egli un iniziato, una piccola cosa in balia delle sincere o reticenti aspirazioni altrui. Deve ancora tenacemente continuare a mediare con il pesante fardello delle due diverse concezioni che si porta appresso, con le implicite manifestazioni di violenza paurosa o precauzionale evi-

denziate dalla pistola dello Scrittore e dalla fiala di veleno del Professore. Infine, con la sequenza a metà tra l'assurdo e il più ingannevole realismo dell'anticamera della Stanza, un ultimo espediente sospensivo della narrazione e del movimento verso il nucleo del film, concepito ed allestito da Tarkovskij come un definitivo, furibondo ultimo luogo della Verità quotidiana¹³.

Egli affida ai soprannomi dello Scrittore e del Professore il compito simbolico di esporre le sue convinzioni, il suo intenso appello artistico. Lo fa muovendo da opposizioni di valori, per linee di forza antitetiche, per restringimenti tematici progressivi, senza trascurare però il segnale diretto (il criticato ed obsoleto 'messaggio'), la sottolineatura di delicati passaggi, la richiesta chiara e manifesta che rivolge allo spettatore di ascoltare e comprendere il senso reale delle parole, di condividere – anche attraverso la voce dello Stalker – la sua esperienza creativa e catartica. In questo contesto possono allora valere gli interventi della guida che, di volta in volta, assume le caratteristiche di ammonimenti-spiegazioni¹⁴, auspici e preghiere¹⁵, premonizioni e avvertimenti¹⁶, meditazioni evangeliche¹⁷; convincimenti artistici¹⁸; rivelatrici ammissioni di limitatezza; spiegazioni tardive¹⁹ ma indispensabili²⁰; decisive confessioni e speranze per gli altri o per sé²¹; sofferenze della delusione²² e, infine, la coscienza della sconfitta²³. In particolare le ultime due citazioni sono un reiterato monito alle sole vie del progresso materiale, uno sfogo liberatorio che giustifica l'intero film e chi, come lo Stalker, non può non continuare a credere, malgrado l'evidenza di un tradimento che sente tragico, uno che "vive la sua fede nella ricerca per guidare i suoi clienti nella loro ricerca della fede"²⁴. Quelle citazioni sono anche un'accusa precisa, l'attacco deciso di un autore isolato come Tarkovskij, estraneo alle caratterizzazioni negative delle consorterie intellettuali, alle soluzioni compromissorie che spesso si rivestono di alibi psicologici o culturali. Proprio come quelli che adducono

l'Arte e la Scienza per non ammettere la loro indisponibilità tendenziale al possibile: "La verità è che" – ha detto Tarkovskij – "nel mondo contemporaneo, gli uomini vogliono essere pagati per tutto. Non necessariamente in senso letterale, in denaro. Ma un individuo che si comporta in modo morale desidera essere riconosciuto come uno che ha un comportamento morale"²⁵.

La non accettazione dello Stalker è tutta espressa nella sua figura²⁶ e nella qualità della sua aspirazione, contemporaneamente tesa al divino (le suppliche) ed alla sfera artistica (la sensibilità musicale e la sua esaltazione sacrale della creazione). Tanto il personaggio dello Stalker è sincero, disarmato, idealista ed intenso, così quello del Professore è ambiguo, pericoloso, duro.

Puntuale, organizzato e metodico (il bar, il sacco con le provviste, la capote e la tanica della jeep), non manifesta né l'inquietudine dello Scrittore né la febbrile ed implorosa ansia dello Stalker semplicemente perché come scienziato bada ai fatti e non ai sentimenti, ai ragionamenti astratti. Vuole raggiungere la 'Zona' per fare una ricerca sul campo, per rendere razionale un fenomeno oscuro, studiare gli effetti di un mistero su cui anche i suoi colleghi si sono impegnati. Per questo segue lo Stalker e le sue disposizioni come se questi fosse un semplice esecutore ("lei è soltanto ridicolo"), l'anello basso ma indispensabile della catena del lavoro scientifico d'équipe (gli avvistamenti per forzare il blocco, i dadi di ferro), anche se riconosce come "essere uno stalker, in un certo senso [...], sia una vocazione". Di certo non si espone completamente all'avventura: sa tutto della vita della sua guida e delle disgrazie familiari che lo riguardano²⁷, così come è perfettamente documentato sull'origine e sulla realtà della 'Zona'²⁸.

Durante il viaggio il suo comportamento conferma la sua ambizione: osserva, domanda, sollecita spiegazioni che, se il caso, inventa come per l'allucinazione dello Scrittore vicino alla Casa²⁹.

È infatti interessato a che nessuno arrivi prima di lui nella Stanza dei Desideri perché ha una missione da compiere: deve farla saltare con la bomba che porta nel suo prezioso sacco, e per ricuperarlo, torna indietro ed è disposto a rischiare il percorso a ritroso, tassativamente fatale nella 'Zona'. Il Professore non mette mai in discussione l'esistenza della Stanza, né la sua capacità di donare la felicità, anzi, ne teme il potenziale fascino superstizioso ed è per questo interessato solo ad impedire che la gente comune o, peggio, qualche potere negativo se ne possa appropriare³⁰. Tuttavia, almeno due episodi intaccano il suo apparente spirito di servizio alla scienza, la sua malcelata imparzialità. Il primo, tra le varie discussioni con lo Scrittore si riferisce all'inadeguatezza con cui controbatte alle affermazioni sulla mera caratteristica di "protesi, di stampelle" che il progresso tecnologico in realtà significa per l'uomo; mentre il secondo, più importante, si svolge nella camera col telefono dove il Professore non sa resistere alla consumazione di una vendetta scientifica e privata freddamente covata da tempo.

Il surreale funzionamento del telefono³¹, in un non-luogo come quello, gli consente di chiamare il suo rivale professionale per informarlo dell'individuazione della Stanza, ma la cruda reazione del collega vanifica la portata della sua "carognata"³². Questo intacca a tal punto la sicurezza del "Professor Professore" che la rinuncia ad usare la bomba gli provoca addirittura un temporaneo conflitto di coscienza e l'idea che, dopo tutto, non bisogna mai "compiere gesti irreparabili".

La connotazione di uomo in bilico tra *fare* e *far fare* dello Scienziato contrasta fortemente sia con quella dello Stalker – pur avendo dubbi e paure questi ha deciso, ha operato la scelta irreversibile di chi, eterno pellegrino³³ vive ai margini di una civiltà in cui non crede – sia con la figura intermedia dello Scrittore.

Intermedia perché espressione della *ricerca* artistica non contigua alle certezze della scienza, né alla pura mistica e quindi relativamente più prossima allo Stalker piuttosto che al Professore. Ma a livello mediano anche perché – manifestazione del Dubbio – lo Scrittore funge da ponte tra Fede e Ragione e, per così dire, toglie a ciascuna delle due un po' di assolutismo non però per assumerlo in sé (lo scetticismo trasformato in sicurezza) ma per perseverare nel proprio cinismo. Infatti lo Scrittore apparentemente sembra non prendere sul serio il viaggio (gli abiti da città, l'alcool, l'ammiratrice) che considera un'esperienza in più per cercare di ritrovare motivazioni allo scrivere. "Vado lì a mendicare l'ispirazione perduta"³⁴ dice nel bar al Professore perché ormai è diventato un autore alla moda che "scrive dei lettori"; ha il rimpianto di epoche storiche passate ed è pervaso da un'insopportabile noia³⁵. Solo apparentemente disponibile, non controllato e vigile come il fisico, è contraddittorio, parla molto e dice quello che pensa; si guarda spesso in giro al solo scopo di assorbire sensazioni da ritrasmettere; è polemico (la discussione sul "vaso antico"), insofferente verso se stesso – "se tra cent'anni nessuno mi leggerà più perché diavolo dovrei scrivere" – e verso lo Stalker quando gli impedisce di bere e di fischiare. Vuole procedere nella 'Zona' da solo ma torna indietro spaventato dai suoi stessi fantasmi; finge di non accorgersi che per sorteggiare chi debba entrare per primo nel tunnel (ci andrà lui, ma avrà una pistola), lo Stalker gli presenta due fiammiferi lunghi, ironizza sulle definizioni che il Professore dà di lui³⁶, ma poi, quando il discorso torna sull'ispirazione artistica, la dimensione del dubbio comincia a trasformarsi, prima di diventare evidenza dell'inutilità delle illusioni che, a suo dire, lo Stalker e la 'Zona' sono in grado di elargire.

Il suo procedere per primo può indicare che il suo personaggio non ha bisogno né della fede (l'ironia delle parole pronunciate con la corona di spine sul capo, ma

perché accetta di immergersi nell'acqua-purificatrice?) né della scienza (la lampadina accesa e spenta più volte, il telefono) ma neanche della Stanza o di aggrapparsi alla angosciosa memoria della sua condizione di artista affermato che vorrebbe rifiutare la sottomissione, l'adorazione al dio-lettore³⁷.

Lo Stalker crede nello Scrittore più di quanto non tema il pericolo del Professore perché quest'ultimo recederà dal suo proposito sulla base del *suo* cambiamento di un programma possibilmente solo teorico-cautelativo (come la fiala di veleno). Anche lo Scrittore non entra nella Stanza, ma sulla base di *altrui* sollecitazioni e perché – alla fine di una esperienza sinceramente e profondamente sofferta che lo arriccherà anche se non al punto voluto dallo Stalker – comprende che quel luogo è solo un Mito dove non c'è assolutamente niente, che i suoi desideri più segreti sono come "lo schifo che [lui ha] dentro" e che non vuole "vomitare in faccia a nessuno".

Nessuno dei due è riuscito a rinunciare all'abitudine condizionante della ragione, ad avere il coraggio di rischiare la purezza o la bassezza del proprio profondo sentire.

Se la ricerca dello Stalker è stata vana, non lo sarà però quella di Tarkovskij che fonderà alcune connotazioni dello Scrittore – la memoria della creazione artistica, il rifiuto – e dello Stalker³⁸ – il destino dell'offerta di sé – nella figura di Alexander in *Sacrificio*. Appunto, una contraddittoria sintesi di comportamenti irrazionali e di una concreta e non egoistica espressione di fede laica.

La fisionomia dei tre personaggi³⁹ e la loro determinazione sono date anche dall'approccio visivo con cui essi si riferiscono alla terra ed ai suoi elementi naturali e trova collocazione e spessore tematico nel contesto metaforico della 'Zona' e nella capacità evocativa della tecnica che Tarkovskij usa per filmarla. Diversamente da *Lo specchio*, dove le variazioni e l'alternanza cromatica si iscrivono nella dimensione del ricordo, qui il bianco e nero virato

dell'inizio e della fine si costituiscono come gli ambiti della realtà e del vivere quotidiano *prima* e *dopo* la 'Zona' (ma sempre comunque *fuori* di essa); della preparazione, della forza dell'ideale a contrasto con la frustrazione della speranza quando ogni cosa, ogni volta, è ormai finita o in procinto di ricominciare e la tensione si scioglie in angoscia. Al centro, il *dentro* della 'Zona', la concretizzazione dell'idealità immaginaria dello Stalker, con i suoi colori.

Tutto è misura dell'improbabile (teso al possibile), del viaggio irreali e della fine del dramma resa dal regista con un'operazione, anche formale, che da un lato non si unifica, qui come altrove, alla tendenziale linea della rappresentazione bicolore del racconto per immagini che può preferire meccanicamente il sogno e/o il passato in bianco e nero e la realtà della storia in atto a colori. Dall'altro, e secondo le particolarità della sua cifra stilistica, Tarkovskij opera una sorta di alienazione d'immagine, uno scarto di orientamento percettivo, un'inversione di attesa logica. Le parti non a colori, mentre compongono la cornice visiva introduttiva (gli interni della casa dello Stalker, il bar, i luoghi fino alla partenza del carrello) con quelle prima della conclusione (di nuovo il bar, il congedo amaro dello Stalker e il monologo della moglie, ma non le due parti con la bambina perché, in quanto prodotto emanato dalla 'Zona', lei riporta il colore, il giallo dello scialle e gli scialbi orizzonti delle fabbriche) sono due parti che congelano, rendono fredde le contrastanti impressioni di una realtà non ancora o non più fantascientifica per tema – in ogni caso 'aliena' rispetto all'intenzionalità 'descrittiva' della 'Zona' – e invece tipica della rarefazione tarkovskiana della durata del tempo cinematografico che altera il senso della realtà esterna, per trasformarla in una realtà ed in un tempo essenzialmente psicologici. L'effetto è allora una tonalità quasi espressionista della fotografia che gioca in particolare sui poli ombre/luci in relazione alla coppia staticità-movimento – il mai effettivo 'andar altrove' dei tre

uomini e il dislocamento nel 'moto' dei punti fissi della natura e dell'architettura – e silenzio-voce – le molte spiegazioni intuitive e l'estensione dei segnali sonori – per assegnare al contesto scenografico tarkovskiano (qui creato e curato personalmente) la traduzione materica di un paesaggio mentale. Una raffigurazione interiore, un "cristallo nell'anima"⁴⁰ che, come l'acqua della vasca della 'Zona', riflette alla superficie i simboli (dai 'pezzi' del Mondo ai 'pezzi' dell'Arte)⁴¹ degli oggetti eterogenei della vita – se la 'Zona' è interamente identificabile con la Vita – e dei tre personaggi.

Per purificare l'acqua della fede e della memoria dalla disperazione (la pistola dello Scrittore) e dalla presunzione (la bomba del Professore) uno dei tre dovrà ripercorrere il viaggio del dubbio, traversare la 'Zona' della *nostalghia* per l'ideale e credere nella nuova Stanza dell'Abnegazione. La rinuncia al 'luogo' del credere si duplica nella forma di un'altra insofferente attesa.

NOTE

¹ *Entretien avec Andrej Tarkovskij* (a cura di A. TASSONE), "Positif", 247, ottobre 1981.

² Ad una struttura binaria (immaginazione-razionalità) – linea e dimensione di transito dinamico *reale* verso la 'Zona' – anche se con diverse fondamenta e provvisorie conclusioni fa opportuno riferimento R. ROSETTI (*Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, "Filmcritica", 373, aprile 1987): "[...] una delle varianti dei film di Tarkovskij, almeno da *Solaris* in poi, che condiziona sia il piano dell'espressione sia quello del contenuto, va messa in relazione con un procedimento mentale bi-logico e, o, bimodale – così definito dalla teoria di Ignacio Matte Blanco – *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, G. Duckworth 1975 (tr. it, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di PBria, Torino, Einaudi 1981) in grado di interessare nella stessa misura i campi di relazione logica alla realtà della produzione e della comprensione del significare".

³ Ricorda P. D'AGOSTINI: "Invitato a dare un titolo complessivo al suo cinema, Andrej Tarkovskij sceglieva 'la nostalgia dell'armonia'", in *Tarkovskij poeta del futuro*, "La Repubblica", 30.12.1986.

⁴ B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?* "Positif", cit. Riferendosi alla spedizione nella Zona in critico parla anche di "ascensione del Monte Analogo" perché fa riferimento a *Solaris* e al fatto che "un frammento di quell'oceano divino [cadrà] sulla terra come l'Arca di Noè sul monte Ararat"; quindi con una chiara angolazione religiosa: oceano pensante/Zona.

⁵ *Stalker* è colui che insegue furtivamente (la selvaggina), il cacciatore in agguato, anche chi aiuta qualcuno a passare di nascosto il confine o le linee nemiche.

⁶ È un profeta e si traveste per mettere a nudo le anime, *Intervista* (a cura di A. TASSONE), "La Repubblica", 9.1.1981 e *Tarkovskij allo specchio, Intervista* (a cura di T. GUERRA), "Panorama", 676, 3 aprile 1979. La connotazione autobiografica vi è sicuramente presente ma ad un livello diverso da quello, ad esempio, de *Lo specchio* e di *Nostalghia*. In *Stalker* l'ambito della soggettività è fortemente intellettuale, si espande in un'ampia riflessione sulla gene-

rale condizione dell'uomo contemporaneo in rapporto alle grandi categorie dello spirito e dell'arte.

⁷ Le citazioni dei film sono tratte da *Fogli di montaggio* di *Stalker*, XVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro giugno 1980 e integrate dalla colonna sonora dell'edizione italiana. In riferimento alle parole della donna, la loro citazione anticipata può consentire un utile elemento aggiuntivo di riflessione circa le motivazioni dello *Stalker* e quelle dello stesso personaggio femminile. La moglie, guardando in macchina, si rivolge esplicitamente agli spettatori: "Sapete, mamma era contraria. Forse l'avrete già capito, non è normale! La gente rideva di lui e lui era così smarrito, poverino. Mamma mi diceva: 'È uno *Stalker*, un condannato a morte, un eterno carcerato. E i bambini? Pensa ai bambini degli *Stalker*!' E io non volevo... non volevo nemmeno discutere. Ma lo sapevo benissimo che era un condannato a morte, un eterno carcerato. E anche dei bambini. Ma che cosa potevo farci? Ero sicura che insieme a lui sarei stata... bene. Sapevo che avrei avuto tante amarezze, ma è meglio una felicità amara che una vita grigia e noiosa. Beh, questo devo essermelo immaginato dopo. Allora egli si avvicinò a me e disse semplicemente queste parole: 'Ti prego, vieni con me'. Andai e non me ne sono pentita e non ho mai invidiato nessuno, mai, in nessun momento della mia esistenza. Il destino è fatto così. Così è la vita e così siamo noi. E se nella nostra vita non ci fosse dolore non sarebbe meglio, sarebbe peggio perché allora non ci sarebbe la felicità e la speranza".

⁸ J. GERSTENKORN, S. STRUDEL, *La quête et la foi*, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, "Études", cit., p. 76.

⁹ Dichiarazione del regista in T. GUERRA, *Tarkovskij allo specchio*, cit. La stessa immagine dello scaffale c'è anche nel finale "in una scenografia del tutto impropria per un simile oggetto. Vorrei avere a casa mia una libreria simile. Non ho mai avuto una libreria così. E mi piacerebbe averla nello stesso disordine in cui la tiene lo *Stalker*". A questo proposito, l'indicazione disordine dei libri uguale delusione, insufficienza reale della cultura, sua inadeguatezza per il vivere "alla *Stalker*" appare forzata?

¹⁰ *Professore*: "E mi dica, cosa scrive?". *Scrittore*: "Oh, scrivo dei lettori...". *Professore*: "Evidentemente non vale la pena di scrivere. Di niente". E poco dopo lo Scrittore rivolto al fisico: "Noioso anche questo. La ricerca della verità! Si nasconde. E voi scienziati la cercate ovunque. Per me è molto diverso. Anch'io scavo cercando la verità ma nel frattempo le succede qualcosa, si modifica. E così io, al posto della verità, trovo un gran mucchio di...pardon, non dirò di che".

¹¹ Sarebbe superfluo fare di nuovo riferimento al carattere squisitamente pretestuale, di fonte ispirativa, che anche per *Stalker* riveste il genere fantascienza e il racconto da cui il film prende le mosse, *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Arkadij e Boris Strugatskij. Il racconto è stato pubblicato a Leningrado ("Aurora", 7-10, 1972) nel 1981 col titolo *Le Stalker*, in Francia (Editions Denoël, Collection Présence du Futur) e in italiano, *Stalker*, Milano, Mondadori (Urania) 1988. Tra le molte e sostanziali modifiche apportate basterà ricordare che nel racconto la Stanza ospita una sfera d'oro che effettivamente realizza i Desideri, mentre in Tarkovskij la questione è lasciata aperta all'ambiguo, se si vuole alla libertà dell'interpretazione. Per quanto riguarda il tema fantascienza può comunque essere utile rilevare che a livello diffuso, alcune specifiche particolarità di applicazione del Fantastico come l'intreccio giallo, il meccanismo della *suspense*, o anche alcune varianti del tema della *detection* classica, sono congegni che trovano nella rappresentazione cinematografica un contesto idoneo all'idea di coerenza interna del racconto, di atmosfera immaginativa, di partecipe curiosità e attrazione da parte dello spettatore. In un certo senso, anche la vicenda di *Stalker* può tangenzialmente leggersi con un approccio simile: l'indagine, la ricerca di un sacerdote-detective che segue contraddittorie e pericolose tracce per rivelare alla fine – su richiesta dei rappresentanti di consuete vittime (artistiche e scientifiche) – la scoperta della causa responsabile della Verità più segreta.

¹² Si è già ricordata, a proposito della fantascienza di *Solaris*, la definizione di "western nel cervello" che Tarkovskij ha dato di *Stalker*.

¹³ Più simile al bar dell'inizio e della fine che a una 'Casa' della 'Zona', si tratta di un angolo chiuso dove il destino non ha futuro ma in cui può avvenire la liberazione dalle ultime paure terrene e dalle meschine piccolezze del presente. Indicazioni più ampie dovrebbero poter emergere dai comportamenti dello Scrittore e soprattutto del Professore e tuttavia la realtà dello *Stalker* – dopo il passaggio nel 'tritacarne' – è mutata. Ora è più sereno perché vede il miraggio della Stanza a portata di mano e si illude di poter modificare il suo giudizio negativo. "Lei [allo Scrittore] non immagina come sia contento! Mica succede spesso che arrivino tutti e lei si è comportato proprio bene. Siete persone brave ed oneste. Sono contento di non essermi sbagliato". In questo senso anche i versi che pronuncia poco prima sono un intermezzo poetico appropriato, un omaggio che lo *Stalker* rivolge al suo maestro morto suicida, il Porcospino e che Tarkovskij restituisce idealmente a suo padre. La poesia, *Anche l'estate è trascorsa*, indicata nel film come scritta dal fratello del maestro dello *Stalker*, è infatti di Arsenij Tarkovskij:

*Anche l'estate è trascorsa,
come se non ci fosse stata.*

*È tiepido al sole.
Ma questo non basta.
Tutto quello che poteva avverarsi,
a me, come una foglia a cinque lobi,
è caduto nella mano.
Ma questo non basta.
Né il male né il bene
sono andati a vuoto,
tutto è bruciato dando luce.
Ma questo non basta.
La vita mi ha preso sotto l'ala,
protetto e salvato,
a me davvero è andata bene.
Ma questo non basta.
Le foglie non hanno preso fuoco,
i rami non si sono spezzati.
Il giorno è terso come un vetro.
Ma questo non basta.*

La traduzione italiana è nella breve raccolta *Giorno invernale*, "Nuovi Argomenti", 22, aprile-giugno 1987, mentre per la versione originale russa e inglese, A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 237 e 191.

¹⁴ Quando lo scrittore, alla conquista personale della Stanza, fermato da una voce misteriosa (la sua alterata?) torna indietro: "Basta! È un ordine stavolta. La Zona è forse un sistema molto complesso di trabocchetti. E sono tutti mortali. Non so cosa succede qui in assenza dell'uomo, ma non appena arriva qualcuno, tutto si comincia a muovere. Le vecchie trappole scompaiono e ne appaiono di nuove. Posti prima sicuri diventano impraticabili e il cammino si fa... ora semplice e facile, ora intricato fino all'inverosimile. È la Zona. Forse a certi potrà sembrare capricciosa ma in ogni momento è proprio come l'abbiamo creata noi, come il nostro stato d'animo. Non vi nascondo che ci sono stati casi in cui la gente è dovuta tornare indietro a mani vuote. Alcuni sono anche morti, proprio sulla porta della Stanza. Ma quello che succede non dipende dalla Zona, dipende da noi [...]. A me sembra che faccia passare solo quelli che... che non hanno più nessuna speranza. Non i cattivi o i buoni ma... gli infelici. Ma anche il più infelice morirebbe subito se non si comportasse come si deve".

¹⁵ Nella pausa di riposo sottolineata da un'immagine visiva – un sasso lanciato in uno specchio d'acqua circolare la cui superficie bianca si ricompone prima della voce fuoricampo – quella che potremmo chiamare la 'preghiera' dello Stalker: "Che si avverino i loro desideri. Che possano creder-

ci e che possano ridere delle loro passioni. Infatti ciò che chiamiamo passione in realtà non è energia spirituale ma solo attrito tra l'animo ed il mondo esterno. E soprattutto che possano credere in se stessi. E che diventino indifesi come bambini perché la debolezza è potenza e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido. Così come l'albero, mentre cresce è tenero e flessibile e quando è duro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagni della morte. Debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza. Ciò che si è irrigidito non vincerà".

¹⁶ Dopo il passaggio del primo tunnel (l'acqua scrosciante) e l'inspiegabile percorso del Professore (il dado del Porcospino): "Ero sicuro che il Professore non se la sarebbe cavata. Del resto io non so mai prima come sono le persone che devo guidare qui... tutto diventa chiaro quando ormai è tardi". E poi, più avanti, nella stanza col telefono, in risposta allo Scrittore sui desideri delle disgrazie del prossimo: "Ma no, non ci può essere felicità nell'infelicità altrui". Come dire, finché ci saranno degli infelici e delle figure come i suoi due ospiti, l'altruista Stalker non potrà mai avere pace né esimersi dall'andare nella 'Zona'.

¹⁷ Si tratta dell'episodio di Gesù che compare, risorto, ai viandanti di Emmaus per sostenerli nel loro cammino. L'analogia – dopo il precedente passo dall'*Apocalisse* di S. Giovanni letto con voce fuori campo dalla moglie dello Stalker – è di chiara evidenza: "In quello stesso giorno... stavano andando verso un villaggio distante circa sessanta stadi da Gerusalemme. Lungo la via parlavano tra di loro di quel che era accaduto in quei giorni. Mentre parlavano e discutevano Egli si avvicinò e si mise a camminare con loro. Essi però non lo riconobbero perché i loro occhi erano come accecati. Ed Egli domandò loro: "Di che cosa andate discutendo tra di voi mentre camminate? E perché siete tristi? Essi allora si fermarono. Uno di loro, un certo...".

¹⁸ "Prima parlavate [lo Scrittore e il Professore] del senso della nostra vita, del disinteresse dell'Arte. Ecco, per esempio, la musica. La musica è legata ben poco alla realtà; o meglio, anche se è legata, lo è senza ideologie, meccanicamente, come un suono vuoto, senza associazioni [la macchina da presa, che prima riprendeva in panoramica il paesaggio della 'Zona', il muschio, le pietre, l'acqua ferma del fiume, va rispettosamente a riprodurre contestualmente uno spazio neutro, quasi bianco]. E tuttavia la musica, per un qualche miracolo, penetra l'animo umano. Cosa risuona in noi in risposta al rumore elevato ad armonia? E come si trasforma per noi nella forma di immenso piacere? E unisce... e commuove. A cosa serve questo? E soprattutto a chi? Rispondete, a nessuno e a nulla. Così, disinteressatamente. No, è improbabile... perché tutto, in fin dei conti ha un senso, un senso e una ragione". Musica, qui, come tramite necessario alla elevazione spirituale.

¹⁹ "Io non scelgo mai da solo, ho paura! Lei [al Professore] non immagina quanto sia spaventoso sbagliare, ma qualcuno deve passare per primo".

²⁰ Appena prima della Stanza, rivolto ai due: "So già che vi arrabberete, ma devo dirvelo lo stesso. Siamo arrivati alla soglia. È il momento più importante della vostra vita. Come già vi ho detto qui si compirà il vostro desiderio più segreto, quello più sincero, quello più sofferto. Non bisogna dire niente, basterà concentrarsi e cercare di ricordare tutta la vita. Quando l'uomo pensa al passato diventa più buono. Ma l'importante... l'importante è solo credere. Ora potete andare".

²¹ Quando si accorge che né il Professore né lo Scrittore entreranno nella Stanza: "Non è restato nient'altro alla gente su questa Terra! Questo è l'unico posto dove si può venire quando non c'è niente in cui sperare. Siete venuti anche voi... Perché? Volete distruggere la fede?". E all'accusa dello Scrittore di voler speculare sull'angoscia degli altri: "No, non è vero! Lei si sbaglia. Uno Stalker non può entrare nella Stanza. Uno Stalker per se stesso non può chiedere niente. Ricordatevi del Porcospino [diventato incredibilmente ricco perché uccise il fratello per denaro, si era poi impiccato]. Si sono un verme, ma non ho combinato niente e nemmeno qui posso fare niente. Ma non toglietemi quello che è mio, mi hanno già tolto tutto là, dietro quel filo spinato. Quello che ho è qui, nella Zona. La mia felicità, la mia libertà, la mia dignità, tutto qui... Io porto qui solo quelli come me, infelici, disperati che non hanno più niente in cui sperare. E io posso aiutarli, nessuno può farlo, ma io, il verme, sì che posso. Ecco è tutto qui quello che ho, nient'altro. Non desidero niente altro".

²² Ora è tornato a casa, nel letto: "[...] e pretendono pure di essere intellettuali questi scrittori... scienziati! Non credono più a niente. L'organo con il quale crediamo gli si è atrofizzato... in realtà non ne hanno bisogno [...]. Dio mio, che gente! Tu non li hai visti, hanno gli occhi vuoti. Pensano soltanto a come tenere alto il loro prezzo, a come vendersi più cari. A farsi pagare tutto, anche ogni moto dell'anima. Pensano di avere una missione da compiere, una vocazione...".

²³ "Nessuno crede più. Non soltanto quei due, nessuno. Chi posso portare là? Oh, Signore... e la cosa peggiore è che non serve a nessuno... a nessuno serve quella Stanza. E tutti i miei sforzi sono inutili".

²⁴ J. GERSTENKORN, S. STRUDEL, *La quête*, cit., p. 83.

²⁵ *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, cit.

²⁶ Oltre che sul comportamento, già analizzato, c'è chi crede di poter individuare nell'aspetto esteriore dello Stalker (i capelli rasati, una chiazza bianca, uno stato fisico non buono, cicatrici) così come in parte anche in quello dei due compagni, una simbologia reclusoria di cui la 'Zona' potrebbe essere una metafora di fili spinati e sofferenze da campi di lavori forzati, di *gulag*, di cliniche psichiatriche (l'incredibile squillo del telefono). Cfr. a questo proposito B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle*, cit., J. GERSTENKORN, S. STRUDEL, *La quête*, cit., p. 82. R. COMBS, *Stalker*, "Monthly Film Bulletin", 564, gennaio 1981 e anche S. DANNEY, *Tarkovskij le 'Stalker' et la foi*, "Cahiers du Cinéma", 315, settembre 1980.

²⁷ Parla con lo scrittore mentre lo Stalker è andato all' "appuntamento con la Zona": "È stato varie volte in prigione. Proprio lì si è rovinato e sua figlia è una mutante, una vittima della Zona, come suol dirsi. Mi sembra non abbia le gambe". È anche informato sul maestro dello Stalker, il Porcospino.

²⁸ Della quale però fornisce la versione obbiettiva, senza sbilanciarsi in giudizi o previsioni di sorta: "Vent'anni fa, all'incirca, sembra che proprio qui sia caduto un meteorite che rase al suolo il villaggio. L'hanno cercato ma naturalmente non trovarono nulla [...]. Poi qui la gente cominciò a sparire... Venivano qui ma non tornavano indietro. Allora alla fine decisero che il meteorite non era proprio un meteorite e per cominciare misero tutto intorno del filo spinato [...] così cominciò a correr voce che ci fosse un posto nella Zona dove si esaudivano i desideri. E naturalmente decisero di proteggerla come le pupille degli occhi [...]. Non si sa cosa sia [...] un messaggio per l'umanità, come dice un mio collega, o un regalo...".

²⁹ J. GERSTENKORN, S. STRUDEL, *La quête*, cit., p. 78.

³⁰ È significativa a questo proposito la foga con cui Tarkovskij gli fa pronunciare una vera e propria arringa indiscriminata – una "diarrea sociologica", come la definisce lo Scrittore – che serve solo a motivare il suo agire con la quale dimostra l'ipocrisia e l'arroganza di certa scienza che si ritiene superiore a qualsiasi linea di condotta etica (la bomba), ciò che è immorale per i comuni mortali, per lui non vale: "Ma quando a questa Stanza ci crederanno tutti, ve lo immaginate cosa potrà succedere? Quando tutta quella gente si precipiterà qui [...]. Tutti questi imperatori mancati, grandi inquisitori, fuhrer di ogni razza, benefattori e salvatori di tutto il genere umano! E non verranno per il denaro o per l'ispirazione, ma per rifare il mondo! [...] Nessuno Stalker sa con che cosa vengano e con che cosa vanno via tutti quelli che vi prendete la briga di guidare qui. E il numero di delitti senza motivo aumenta. Non sarà opera vostra? E i golpe militari, e la mafia dei governanti non è fatta dai vostri clienti? E i laser? I famosi extra super batteri? Tutto quello schifo immondo e mortale custodito negli arsenali... per ora!".

³¹ Il ricorso ad elementi 'stonati' rispetto ad un andamento cosiddetto 'ordinato' della narrazione appartiene pienamente allo stile di Tarkovskij. Nel caso specifico – ma c'era già il grammofono ne *L'infanzia di Ivan* e poi ancora il telefono che suonerà durante l'incendio finale di *Sacrificio* – l'elemento incongruo al contesto conferma l'irrealità e la metafora del viaggio mentre – nella parole dello stesso regista – riduce le suggestioni interpretative troppo legate a supposte terapie cliniche coercitive: "Dopotutto è possibile che un vecchio telefono sia là, che non sia stato distrutto, e che qualcuno si serva della linea". *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, cit..

³² "Capisci che questa è la tua fine come scienziato... Tu hai sempre avuto voglia di colpirmi perché venti anni fa sono andato a letto con tua moglie e adesso sei al settimo cielo perché finalmente sei riuscito a saldare il conto con me [...] La punizione peggiore per te non sarà la galera ma il vano, impotente rimorso che ti perseguiterà per il resto dei tuoi giorni. Già ti vedo... impiccato sopra il bugliolo con le tue stesse bretelle!"

³³ Sull'immagine dello Stalker come pellegrino cristiano e su alcune ascendenze letterarie di Tarkovskij si sofferma in particolare A. FREZZATO, *Stalker*, cit., e *Andrej Tarkovskij*, cit.

³⁴ Ma poi, sempre parlando con lo Scienziato: "Me ne frego dell'ispirazione" e, in una contorta anticipazione sulla natura inconscia dei desideri esauditi dalla Stanza: "[...] come potrei sapere che in realtà non voglio quello che sto cercando? E potrei aggiungere, che io davvero non voglio quello che non voglio? La mia coscienza vuole la vittoria dei vegetariani nel mondo e il mio subconscio langue per una fetta di carne saporita. E io cosa voglio?"

³⁵ "Non esiste nessun triangolo delle Bermude. C'è solo il triangolo ABC che è uguale al triangolo A'B'C'. Non avverte (all'ammiratrice) quale triste noia è racchiusa in quest'affermazione? Il Medioevo! Quello sì che era interessante! In ogni casa c'era uno spirito, in ogni chiesa un dio. Gli uomini erano giovani..."

³⁶ "Pietoso scrittorucolo da quattro soldi, psicologo da strapazzo! Tu faresti meglio a scrivere sui muri dei cessi, insulso parolai!"

³⁷ Sconvolto per essersi ritrovato da solo in un paesaggio di cumuli di sabbia vicino ad un profondo pozzo, si abbandona ad una confessione totale: "Possibile che non vi rendiate conto che qui è tutto inventato da qualcuno? [...] A che cosa servono tutte le vostre nozioni? Quale coscienza ne potrà soffrire? La mia? Io non ho coscienza, ho solamente nervi. Una carogna mi stronca? Mi si apre una piaga. Un'altra carogna mi loda? È un'altra piaga. Tu

ci metti l'anima, ci metti il cuore e quelli niente... ti divorano l'anima e il cuore. Tiri fuori dall'anima lo schifo? Divorano anche lo schifo! Sono tutti colti, senza eccezione. Hanno tutti fama di alta sensibilità e tutti ti turbinano intorno... giornalisti, redattori, critici, femmine senza darti un attimo di respiro. E tutti ti incitano, dai, dai... Ma che razza di scrittore sono io se addirittura odio scrivere? Se per me è un tormento, una fatica, una incombenza dolorosa, vergognosa come schiacciare le emorroidi. Un tempo pensavo che qualcuno sarebbe divenuto migliore grazie ai miei libri [...]. Creperò e dopo due giorni mi avranno dimenticato e cominceranno a divorare qualcun altro. Io pensavo di cambiarli e invece sono stati loro a cambiare me. Mi hanno cambiato a loro immagine e somiglianza".

³⁸ È significativo a questo riguardo che, come continuazione di *Stalker*, il regista progettava di realizzare "un altro film i cui personaggi erano la donna, la bambina, lo Scrittore e lo Stalker. E là [nella 'Zona'], siccome gli tolgono la fede, apparentemente lui diventa fascista. Ma siccome nessuno vuole più andarci in sua compagnia, vi conduce la gente a forza". *Entretien avec Andrej Tarkovskij*, cit.

³⁹ Non si può non richiamare questo numero, anche se solo come accenno alla struttura ternaria del divino, in rapporto a simboli o personaggi che da *Andrej Rublëv* passano indirettamente in *Solaris* per giungere a *Stalker*. Una lettura in certo modo 'triadica' di quest'ultimo film, è quella indicata da G. PANGON in *Un film du doute sous le signe de la Trinité*, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, "Etudes", cit., pp. 105-107.

⁴⁰ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 199.

⁴¹ Diversamente dal 'cittadino Kane' che accumula nella vita tutti gli oggetti del desiderio nell'illusione di ritrovare nella memoria della felicità lo slittino-parola chiave 'Rosebud' (in italiano, Rosabella) – cfr. la velocissima incursione radente della m.d.p. sulla abnorme massa di 'cose' eterogenee del finale di *Quarto potere* (1941) di Orson Welles – per Tarkovskij il magazzino dei ricordi, gli oggetti dormienti abbandonati o affidati alle diverse acque, sono essenzialmente le cicatrici attive del lentissimo tempo dell'esperienza.

NOSTALGHIA
(NOSTALGHIA, 1983)

Penultima tessera del mosaico filmografico del regista, *Nostalghia* è con *Sacrificio* uno dei film simbolo dell'ambiguità tarkovskiana, a metà strada tra i rovellati implosivi de *Lo specchio*, le lacerazioni dello Stalker e l'esplosione del gesto 'irrazionale' di Alexander. Se è vero che *Nostalghia* "non è un film sulla nostalgia"¹ è però soprattutto un film sull'ossessione dell'espulsione di questa nostalgia russa attraverso l'idea della *negazione* sulla quale appare ruotare l'intera opera². Una negazione che è accumulazione di dati dialogici, 'comportamento' visivo e narrativo e, rispetto alle altre contestuali precedenti realizzazioni, rarefazione, sottrazione dell'inessenziale dal nucleo finale fondamentale che sarà istituito dall'ultima preghiera sacrificale del 'folle' Alexander. Già il rifiuto iniziale del protagonista connota lo svolgimento della vicenda secondo un andamento propositivo rovesciato, una posizione non passiva ma diretta 'altrove'. La frase "sono stanco di vedere queste bellezze eccessive"³ è un dato autobiografico che esprime l'allargamento critico dell'invadente ed intrigante bellezza del brumoso paesaggio senese e, insieme, dell'arte rinascimentale da cui Gorčakov vorrebbe prendere le distanze. Il primo somiglia a quello di certi pomeriggi autunnali a Mosca; la seconda, se incidentalmente lo riporta alla moglie⁴, si scosta però dalla semplice espressione di elemento moltiplicatore di nostalgia per trasferirsi nella poesia e, quando neanche questa risulterà pienamente utilizzabile, nella manifestazione della memoria umana e fenomenica, della natura.

Anche se non entra a vedere il quadro di Piero della Francesca ottiene però gli stessi destabilizzanti effetti cui è

sottoposta Eugenia, l'interprete. Anch'essa è tratteggiata da Tarkovskij al negativo, non tanto perché personaggio in qualche modo poco influente sull'azione di Gorčakov, ma in quanto figura ai margini dell'esperienza dell'uomo e sostanzialmente estranea ai suoi sentimenti. Manifesta l'impossibilità ad essere capita – le sue vicende d'amore nervose, complicate, irrisolte e strane come il losco amante di Roma, il racconto del sogno, i rapporti inconsistenti con Gorčakov – ma soprattutto a capire, lei, cosa sta succedendo. Dovrebbe essere l'anello di congiunzione e di conciliazione tra la Russia lontana e la realtà italiana, una guida rinascimentale in grado di superare l'impossibilità della traduzione⁵ e invece è solo l'aspetto non positivo di uno Stalker privo di tensione. A Monterchi non riesce ad inginocchiarsi come tutte le altre donne perché non ha fede ("io queste cose non le ho mai capite" dice al sacrestano, solo apparentemente ignorante, in realtà vero custode del luogo e delle condizioni con cui poter credere)⁶; dalle poesie di Arsenij Tarkovskij non ricava alcun elemento di avvicinamento, di intimità col poeta Gorčakov; è quella delle decisioni improvvisate (il fallimentare tentativo di salire di corsa le scale) e aggressivamente spregiudicate ("un noioso è uno con cui preferisci andarci a letto piuttosto che spiegargli perché non ti va"). Dice di saper migliorare le parole degli uomini però poi non trova la giusta lunghezza d'onda per far interessare Domenico perché è più angosciata di fare il giusto incontro della sua vita che motivata a leggere la condizione del matto come difforme dal troppo superficiale modello del problema sociale dei malati di mente.

Solo alla fine, ma perché delusa dalla sua irrealizzata esistenza, telefona a Gorčakov e vede Domenico darsi fuoco, ma sono comportamenti che non le serviranno a far cambiare di segno la connotazione di un personaggio che, come altre figure collaterali del cinema di Tarkovskij, rimane al massimo sulla soglia della propria 'Zona' solo

perché non comprende l'importanza del particolare 'estraneo' più o meno 'insignificante' (il mozzicone di candela contro l'asciugacapelli). Come l'allievo pittore Fomà è lontano dalla capacità di avvertire i moti della natura (*Andrej Rublëv*) e il tenente Galčev de *L'infanzia di Ivan* lo è dalle foglie e dalle bacche che simbolizzano la forza della guerra, Eugenia non è sensibile alla spinta evocativa della speranza nascosta dietro le semplici cose manifeste perché, ad esempio, si rifiuta di accettare l'ipotesi della priorità della maternità sulla felicità individuale, di immaginare diversi ambiti ideali rispetto al concetto di libertà e, cosa che più conta, perché è in chiesa "solo per guardare"⁷.

In definitiva, non può svolgere la stessa forte funzione sacerdotale dello Stalker (né di sua moglie) perché tre volte priva di fiducia: non ne ha per se stessa, non per la fede nella follia di Domenico, né per quella che invece sta cercando Gorčakov al quale lei può al più dare la continuazione della nostalgia (unione della ragazza e della moglie, il libro di poesia che passa di mano). Ma il poeta sta esattamente cercando una forma complessa e poetica di 'negazione' della nostalgia (nostalgia come stato di immobilismo creativo), vuole e teme una alienazione da sé e dalla motivazione critico-biografica del viaggio in Italia sulle tracce del musicista su cui deve scrivere. Forse è già consciamente disposto a sperimentare la negazione, la perdita/sostituzione di una identità – "non voglio più niente solo per me. Basta!" dice all'inizio, uscendo dall'auto – di una individualità che, come per il David Locke di *Professione: reporter* (1975) di Michelangelo Antonioni, si esprime con un itinerario che porta alla morte: più mentale che spaziale e ad una conclusione certamente meno depurata del lungo piano-sequenza del regista italiano.

Dunque, se la vera poesia è intraducibile e l'interprete non è un angelo custode che guidi il cammino⁸, Andrej Gorčakov, alter ego dello stesso Tarkovskij⁹ e novello Kris Kelvin, prova ad allontanare – superandolo – un presente

in profonda crisi (quella del regista) ed un futuro schematico prevedibile (i pochi dati sulla vita di Sosnovskij, la malinconica lettera letta da Eugenia) creando le condizioni affinché lo struggimento del ricordo si autoriproduca dall'interno della coscienza e, per così dire, materializzi la finta casualità dell'incontro con Domenico¹⁰.

La preparazione di questo paesaggio mentale, la fusione, come per l'episodio della campana di *Andrej Rublëv*, il superamento del silenzio (lì dell'arte, qui dell'allucinazione e del ricordo) con la follia (lì della violenza e del potere, qui di un gesto immotivato: la candela nella piscina di S. Caterina), è affidata alle lunghe immagini della stanza d'albergo.

Anticipato da tre brevi e distanziati flashback¹¹ il piano-sequenza confonde il sonno/sogno di Andrej con la sensazione fisica di un tempo interiore che scorre – la lentezza dell'avvicinamento in primo piano, la pioggia che scroscia e il successivo gocciolio fuori campo – a contrasto con l'immobilità compositiva data dall'orizzontalità dell'asse finestra-letto-porta del bagno rispetto all'immagine perpendicolare della donna incinta stesa sullo stesso letto. Queste immagini, assai simili per atmosfera ad alcune situazioni di *Stalker*¹², esprimendo in certo modo il corrispettivo dei consueti e noti motivi del viaggio e del volo, consentono a Tarkovskij di prendere sia il tempo e lo spazio della irrealtà (ottenuta in questo caso per saturazione della fissità del campo lungo sulla parete di un'anonima camera), sia del protagonista e depositarli sul confine dell'imprevedibile espresso dalla piscina di Bagno Vignoni, dalla figura di Domenico e dalla dinamica delle riprese. Proprio quest'ultimo elemento, giocando sulle 'entrate' e sulle 'uscite' incrociate dei personaggi nell'inquadratura e sulla geometricità dei movimenti di macchina¹³, illustra e conclude il significato del piano-sequenza precedente mentre serve ad introdurre la seconda casa del film, quel non luogo, simile all'edificio della 'Zona' dove abita Domenico. C'è da parte di Tarkovskij la sottolineatura

incongrua – la bicicletta immobile su cui Domenico pedala – della nuova, sconosciuta realtà che Gorčakov andrà a scoprire. La realtà della negazione propria di un individuo che attrae il poeta russo perché "i pazzi di sicuro sono più vicini alla verità" e in cui pazzia e fede convivono e alimentano reciprocamente, in una sorta di 'messa in abisso' del *gesto esagerato* tarkovskiano: dall'anticipazione dell'imminente 'mistica' dello scontro – "non dimentichi mai" dice Domenico ad Eugenia "quello che Lui [Dio] ha detto a lei [S. Caterina]: "Tu sei quella che non è, Io invece colui che sono" – all'assurda ma conseguente segregazione per sette anni della famiglia per sottrarla alla Catastrofe; alla 'religiosa' fiducia nella candela e nella piscina da attraversare quale rifiuto – un'altra negazione – della supposta logica salvifica da parte dei sani¹⁴.

Se lo spazio in cui vive Domenico non è idoneo alla tipologia delle 'Case per uomini' proppiane¹⁵, questo è tuttavia significativamente privo di (forte) caratterizzazione affettiva, è un 'altrove' architettonico e psicologico diverso (l'entrata e l'uscita della casa) rispetto all'edificio in centro del paese, da dove Domenico rivive – il flashback in bianco e nero al *valenti* – la risoluzione della lunga forzata clausura¹⁶.

Ora, la solitudine di Domenico, come le solitudini delle precedenti campionature e in particolare di quella prototipa di Andrej Rublëv, si esprime con il silenzio dei discorsi giustificativi sul proprio operare, ma con la stringente coerenza di una logica semplice e 'altra'. Segnale, questo, meno ricavabile dalle consuete e splendide suggestioni scenografico-espressive – le macerie, la pioggia, i tuoni, i riflessi del sole, il caos degli oggetti e dei simboli eterogenei, la porta al centro dello stanzone, il cane, i rumori, *l'Inno alla gioia* interrotto, ecc. – che da due intensi procedimenti drammatici. Il secondo¹⁷ evidenzia la proporzione di sconvolgimento della concezione dei punti di orientamento che, appartenenti a Domenico, nella sua casa, cominciano a trasferirsi su Gorčakov¹⁸.

Ma si ricollega soprattutto al primo che, quantunque evidentemente antecedente, si spiega forse di più ora, vale a

dire nel momento in cui il poeta spalanca la porta di legno della casa. Il quadro è la visualizzazione dello slogan dell'ex insegnante di matematica "una goccia più una goccia fanno una goccia più grande, non due". E Tarkovskij per far riflettere sulla assoluta non limitazione del fenomeno della follia, anzi per perorare dolorosamente l'interesse partecipativo, nel prefinale organizza l'olocausto di Domenico al Campidoglio – però già dice "prima ero egoista, volevo salvare la mia famiglia. Bisogna salvare tutti, il mondo – ma qui intende rivendicare visivamente l'estrema labilità delle ghettizzazioni forzate e l'ennesima negazione della meccanica e razionale divisione tra il *dentro* e il *fuori* della realtà. Appunto, 1+1=1 come sulla scritta nello stanzone.

Il regista ottiene questo con una operazione di riduzione in scala ottica all'interno della stessa inquadratura, una seconda idea di *mise en abîme*¹⁹ che si unisce all'onirismo della stanza d'albergo per dar vita al decisivo simbolo della luce della candela²⁰ che l'altruismo disperato del pazzo Domenico sente di poter consegnare ad Andrej perché, come poeta, è un possibile elemento di sintesi fra ragione, fede e follia. Se la fede potrà tenere in vita l'acqua e il fuoco contemporaneamente, Gorčakov è incerto (vorrebbe lasciare la candela spenta sul mobile), dubita ("Scusa, ma perché proprio io?"), non è ancora pronto (si scuote quando parla della famiglia). Prima deve immergersi, letteralmente, nell'acqua fino al ginocchio e, completamente, nei ricordi²¹, nell'annullamento del reale (i racconti sconclusionati della ragazza forse solo frustrata nel desiderio sessuale), perdere sicurezza: il sangue dal naso, quasi analogico, al motivo del pianto nostalgico dei lanzichenecchi lontani dalla patria, e le sensazioni russe trasmesse dalla lettera²². Solo così potrà finalmente sentire *come e insieme* a Domenico. Sono proprio dei concentrati di memoria, di Russia e di negazione della realtà – l'acqua mossa, i riflessi del sole, il continuo gocciolio (sonoro), il fuoco che brucia il bordo del libro di poesie, la vodka, il fumo e la cenere – a far compiere ad

Andrej il cammino di immedesimazione '*nostalghica*' con il pazzo nella scena dello specchio attraverso l'assunzione in proprio delle angosce e dei pensieri di Domenico²³ e con lo scambio delle figure nell'immagine riflessa²⁴.

A questo punto le due anime del film, quella di finzione e quella che più esprime il carattere di rappresentazione della soggettività di Tarkovskij attraverso il personaggio del poeta Gorčakov²⁵, si interrompono. O meglio, si arresta quella autobiografica per consentire la conclusione della parabola narrativa che il regista monta con la descrizione interdipendente delle due morti finali.

Prima di darsi esemplarmente fuoco, come una sorta di martire religioso, di bonzo provocatore delle tranquille ed ipocrite coscienze dei 'sani', Domenico cancella il silenzio della confusione²⁶ e prorompe in un toccante discorso di lucida follia per la chiusura della manifestazione dei matti al Campidoglio. A metà tra alcune posizioni e riflessioni già accennate in *Stalker* (le contraddizioni mortali di un certo progresso, l'Utopia, la Speranza e il Desiderio come salvezza del mondo) e altri significativi accenni profetici che si manifesteranno in *Sacrificio*, il gesto esagerato di Domenico è un emblematico e doloroso atto d'accusa (sta in piedi sulla statua di Marco Aurelio, l'imperatore filosofo dei *Pensieri a se stesso*). Un gesto assai meno protesico verso la battaglia politico-sociale sulla condizione dei malati di mente – le implicazioni della legge 180 assorbite da un regista russo che pensa ai manicomi – che non rivolto ad un accurato appello all'Uomo²⁷. Per associazione analogica il fuoco del corpo di Domenico ed il silenzio che torna ad avvolgere la voce di una coscienza (la muta mimica del 'solia', simbolica coreografica 'controfigura' e il secondo 'brandello' di Beethoven, spezzato come la vita del matto) si ritrovano nell'attacco e nello sviluppo del lungo piano-sequenza del prefinale²⁸.

Fuoco come Morte e contemporaneamente fiamma della speranza trasmessa dal folle al poeta affinché ora, in un

ennesimo silenzio della parola – ulteriore rinuncia e sintesi dei simbolici silenzi precedenti – ed esclusivamente con l'azione di un movimento interiore che sollecita il monologo sotto gli alberi di *Sacrificio*, l'odierna immolazione edificante non debba risultare vana. La protezione che il 'sano' si è impegnato a dare al 'debole matto' contro la "cieca maggioranza per cui [Domenico] è soltanto un grottesco lunatico"²⁹. Gorčakov, già in procinto di lasciare tutto e partire ("non ce la faccio più, mi dà noia tutto, voglio tornare a casa" dice al telefono) comprende che non può negare la *nostalgia* con la fuga o con un più innocuo ritorno alla Casa. Il sentimento simpatetico esige l'assoluta sincera manifestazione della propria natura espressa: se dunque può fingere con Eugenia che scambia l'equivoco Vittorio per uno "che si occupa di cose spirituali" non potrebbe certo farlo con quell' "irresponsabile" parte di se stesso che è Domenico³⁰.

I precedenti personaggi tarkovskiani al termine dei loro viaggi iniziatici tendevano a tornare ai punti di partenza, all'ampio ideale della Casa (Padre, Terra, Russia, Arte, Utopia); con Gorčakov invece si interrompe questa circolarità vitale relativamente prevedibile e si esprime un'ulteriore e definitiva negazione fondamentale: se la Storia ha corrotto il Tempo dello Spirito dell'Uomo e il tempo modificherà le storie da raccontare, allora Tarkovskij modellerà – continuerà a modellare – il tempo del cinema.

L'exasperante lentezza e ripetitività del rito della candela accesa è la '*via crucis*' della dilatazione della realtà narrativa nella sintesi dei pensieri e delle sensazioni del protagonista. Le due provvisorie sconfitte che impongono di ripartire da capo, l'impressione fisica ed opprimente della essenzialità della posta in gioco, il superamento del possibile, vago, senso di dostoevskiano ridicolo che potrebbe aver sfiorato Andrej, trasformano l'inutilità persistente del gesto in una dolorosa attestazione della lacerazione personale ed artistica del regista: Andrej Gorčakov non muore *di nostalgia* ma *malgrado* la *nostalgia* giac-

ché questa è stata una delle condizioni di crisi che lo hanno tenuto in vita. L'autore ricorda che il poeta "muore incapace di sopravvivere alla propria crisi spirituale"³¹ e dunque perché, credendo con Domenico che "le cose grandi finiscono, sono quelle piccole che durano", in lui viene a mancare la forza della memoria e della malinconia dei grandi momenti patetici – le riprese in seppia della campagna natia e della casa, l'immagine 'solaristica' finale, dopo la morte dell'uomo e dell'immane cane davanti alla dacia e *dentro* l'abbazia italiana – così come vive la privazione della separazione netta dei ricordi della sua casa da quelli della casa-contenitore di Domenico.

Per quasi nove minuti, senza stacchi, la macchina da presa costruisce con carrelli (da destra a sinistra e viceversa e leggeri aggiustamenti con lo zoom) la struttura dell'idea profetica che sottende la dimensione di offerta della vittima sacrificale di *Nostalgia*³². E l'insistenza coerente del regista nel non voler intervenire sul tempo reale o sui piani di ripresa, si avvicina molto alla possibilità di una "feticizzazione della sua 'figura cinematografica' identificata nel piano"³³. Però qui è il solo modo per imporre il ripensamento dell'opera (o la sua nuova re-invenzione spettacolare), il ritmo e l'attenzione, per esigere un flusso continuo ed ininterrotto di attese indistinte oltre l'immediatezza dell'immagine, di aspettative non facilmente decifrabili: la troppa tensione vanifica la sorpresa. Non sono altro che lampi di visione e stimoli ricevuti, la descrizione dello spazio, anche mentale, di un percorso straziante e vittimistico di Gorčakov, di Domenico e del loro caos apparente. "I sentimenti non espressi non si dimenticano" dice una frase del film. Anche la tecnica della *nostalgia* tarkovskiana non si esprime compiutamente: il sacrificio non è che la magia del tempo scolpito dal desiderio assurdo e dalla malattia dell'armonia.

NOTE

¹ È quanto affermano, con diverse motivazioni e punti di riferimento sia G. BUTTAFAVA, secondo cui "Nostalghia è in qualche modo la sintesi degli ultimi film di Tarkovskij, grandiosa e imperfetta. E non è un film sulla nostalgia" (*Nostalghia, Nostalghia...* "Bianco e Nero", 4, ottobre-dicembre 1983) sia F. RAMASSE (*Nostalghia: "Souviens – toi de Sisyphé"*, in AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, cit., "Études", p. 121) quando propone, in una articolazione analitica su cui si tornerà più avanti, la sostituzione della "nostalgie (se differenza c'è dal russo al francese, questa mi sembra piuttosto andare nel senso di un restringimento del campo semantico del termine), [con] *asfissia*, non vedendo nella prima che una conseguenza, un effetto di quest'ultima, o tutt'al più un acceleratore del processo mentale all'opera nello scrittore".

² A questo proposito converrà notare che a fronte della puntigliosa insistenza 'sentimentale' con cui il regista ha sempre sottolineato il significato del termine *nostalghia* – "per noi russi non è un'emozione leggera e sorridente, come può essere per voi. È una specie di malattia mortale, una compassione profonda che lega non tanto alla propria privazione, mancanza o separazione, quanto alla sofferenza degli altri cui ci si accosta come per un legame passionale". (F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit.) – l'accezione è in realtà più complessa e comunque lontana dalla "toskà po rodine (nostalgia della patria: *nostalghija* è termine letterario e colto che pochi russi usano correntemente)". G. BUTTAFAVA, *Nostalghia...*, cit.

³ Tutte le citazioni e le descrizioni sono tratte dalla copia televisiva RAI, *Notiziario Radio e Tv*, Rai, 249, 29.11.1984.

⁴ Domenico gli chiede: "E tua moglie? Bella?" e lui: "Tu conosci *La Madonna del Parto*? È così, ma tutta più nera".

⁵ Il riferimento alla letteratura, alla poesia, alla musica – in realtà teso alla frattura culturale e al pressapochismo analitico che il regista addebita a chi crede di sapere tutto della Russia – è motivo per rivendicare l'utopia dell'esule circa l'abolizione delle frontiere tra gli stati.

⁶ In un certo senso l'uomo svolge una funzione analoga a quella di Efim nel prologo di *Andrej Rublëv*. Infatti lì si proponeva simbolicamente una fede in qualcosa che qui – anche attraverso la parziale similitudine del volo degli

uccelli dal grembo della statua – è presentata come apertura ideale al possibile creativo, all'irreale, al desiderio della maternità e “di tutto quello che [ognuno] vuole purché non “distratto, estraneo all'invocazione” e disposto “come minimo a metter(sì) in ginocchio” cioè ad essere umili e sottomessi al potere delle cose più importanti del proprio distratto sentire.

⁷ La nota 21 del già citato scritto di F. RAMASSE molto opportunamente ricorda che in *L'imperativo* Krzysztof Zanussi, un autore amico di Tarkovskij e vicino al suo manicheistico modo di sentire, “opponere le chiese cattoliche, luoghi di escursione, alle chiese ortodosse, luoghi di adorazione”. Se un capitoletto di *La terza età del cinema* di F. DI GIAMMATTEO (Roma, Editori Riuniti 1985) è intitolato *Si entra solo per pregare* (pp. 9-15) perché un'immagine reale o ‘riprodotta’ può certificare che “non v'è niente da vedere (non entrate) e che la mancanza di ogni attrazione visiva consacra il luogo alle pratiche della pietà (entrate per pregare)”, qui analoga indicazione può scaturire dal contrasto cinematografico tra le immagini iniziali del paesaggio, aperte, da assorbire perché dotate di “attrazione visiva” e quelle quasi oppressive chiuse e schiacciate dalle colonne dove Gorčakov non solo non entra perché la sua famiglia è lontana e non potrebbe vivere la comune preghiera, ma perché lì non c'è niente da ricordare e dove semmai potrebbe pericolosamente ricomporsi la sua crisi rispetto alla realtà.

⁸ A questo proposito converrà ricordare con BUTTAFAVA che “tutto quello che è rimasto di una scena girata, ma non inserita da Tarkovskij nel montaggio definitivo, con Domiziana Giordano (Eugenia) vestita da angelo bianco, con tanto di grandi ali sulle spalle (come testimonia il film sul film *Andrej Tarkovskij in Nostalghia* girato da Donatella Baglivo) e una piuma candida che scende solitaria e misteriosa dall'alto nell'acqua che copre il pavimento della chiesa. Volato via l'angelo bianco (la fede, l'utopia di una armonia assoluta?) si apre la voragine della nostalgia...”. *Nostalghia, Nostalghia*, cit.

In realtà l'intrusione della nostalgia per la casa e la moglie Maria è presente già da prima e precisamente subito dopo il primo piano del dipinto de *La Madonna del Parto*, Gorčakov si china a raccogliere una piuma bianca (variazione analogica e “stalkeriana” della frezza bianca sui capelli) e così facendo rivela il terreno circostante sul quale in rapido declivio si vede la dacia e la campagna intorno.

⁹ Dalla posizione di Andrej Gorčakov e dalla sua immagine proiettiva nella sensibilità personale del regista parlano Kovács e Szilágyi quando ne ricordano la già indicata caratteristica di essere “al punto di incontro di tre sfere: le immagini di ricordi della Russia, che si perdono nel passato, formano la sfera morale; l'Europa e il *milieu* culturale antico e italiano rappresentano la sfera estetica; la sfera religiosa e spirituale si manifesta nel mondo di Domenico”. B. A. KOVACS, A. SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, cit., p. 154.

¹⁰ La non incidentalità, quasi cercata, è prodotta per eliminazione: se né la natura, l'arte, la poesia (il libro scaraventato nell'angolo) o una guida sono utilizzabili contro la frattura della logica e del reale che tormenta Andrej, non rimane che abbandonarsi alla sfera del loro ribaltamento.

¹¹ Rispettivamente le immagini indicate nella seconda parte della nota 8, la moglie che pulisce un bicchiere, il primo piano di Maria che sorridendo ‘guarda in macchina’, si volta e apre un carrello da sinistra a destra dello spazio della casa, con la figlia in camice bianco che corre verso una pozza d'acqua seguita dal cane lupo che vi corre dentro per riprendere il bastone lanciato dalla ragazza.

¹² In particolare il buio e la rarefazione cromatica, il letto di ferro, la parete nuda e bianca, l'eliminazione delle luci artificiali e la lampada che lampeggia (come nel bar dell'appuntamento tra lo Scrittore, il Professore e lo Stalker), il cane lupo (quello della dacia lontana, di *Stalker* e dello stesso regista e Zoi, il compagno di Domenico). Occorre peraltro riportare quanto rilevato da Tarkovskij circa l'assenza di ogni relazione tra la ‘Zona’ di *Stalker* e l'albergo di *Nostalghia* (citato da F. RAMASSE, cit., p. 141, nota 9); affermazione che se per un verso sposta il discorso su una ben precisa riconoscibilità e continuità artistica del regista – che vi ha riconosciuto una “somiglianza nella scrittura” – per altro verso potrebbe tangenzialmente non impedire l'ipotesi che non si tratti tanto di cogliere l'identificazione fra ‘Zona’ e Italia (Ramasse), quanto piuttosto di una ideale e traslata interpretazione della Stanza dei Desideri nella possibile metafora della piscina di S. Caterina, e che, volendo necessariamente rifarsi al film precedente, la realtà della ‘Zona’ non è affatto estranea a quella della casa di Domenico.

¹³ La cinepresa disegna e si muove secondo i cateti di un triangolo rettangolo lungo i quali scorrono o sostano Domenico, Eugenia e Gorčakov che hanno come punto di riferimento (ipotenusa) l'ampio e indefinito spazio nebuloso e vagamente inquietante della vasca d'acqua con le quattro figure che vi sono immerse.

¹⁴ In questo passaggio sono disposte alcune coordinate essenziali del tema della pazzia come elemento trascurato ed accusatorio del racconto di *Nostalghia* giacché i non matti, le persone ‘regolari’ – un vecchio generale con la sua musica cinese “senza lamenti sentimentali, la voce di Dio, della Natura”, un altro, “per carità, non mi tocchi Verdi”, crede che Čajkovskij sia della fine del Settecento, e una donna che inventa un impossibile matrimonio di Sosnovskij con una ragazza del luogo – stanno tutte nell'acqua perché vogliono vivere in eterno e, credendo di far bene, vegliano sull'esistenza di Domenico ‘salvandolo’ dalla sua follia. L'ironia di egoistico perbenismo è espressa più avanti da Tarkovskij con la

storiella dell'uomo che, rischiando la propria vita, ne salva un altro che sta sprofondando in uno stagno, solo che il secondo, nello stagno, ci viveva.

¹⁵ In proposito cfr. V.JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri 1973, pp.180-181.

¹⁶ Domenico non può impedirsi di riandare col pensiero ai momenti della liberazione e in particolare ai dettagli della moglie che bacia i piedi del carabiniere e del figlioletto biondo – significativamente simile al figlio di Gorčakov – che dopo la corsa al *valenti* seduto sui gradini e guardando in macchina dirà: “Papà, ma è questa la fine del mondo?”.

¹⁷ Si tratta della analoga modalità tecnico-narrativa che viene usata da Tarkovskij nel colloquio irreali tra Rublëv e Teofane il Greco nell'episodio *Il saccheggio* nella sostituzione-rotazione frontale dei personaggi femminili di *Solaris* e nel sogno di Alexander in *Sacrificio*. Qui Gorčakov è nell'angolo presso lo specchio, si gira verso sinistra e guarda in quella direzione. La m.d.p. panoramica da destra verso sinistra e mostra gli oggetti sulla mensola contro la parete lasciando Gorčakov sul bordo destro dello schermo, poi rallenta e scopre imprevedibilmente l'uomo sulla sinistra dell'inquadratura.

¹⁸ Lo spostamento dei punti di riferimento è anche dato dalla fotografia della bambola senza occhi (rublioviana minaccia all'accecamento della spontaneità creativa? O forse esigenza di vedere, d'ora in poi, il mondo con neonati occhi privi di pregiudizi?) e del rumore sibilante e a volte in sottofondo di una apparentemente superflua segheria al lavoro.

¹⁹ La ripresa in bianco e nero è quella di una stanza con una finestra centrale sullo sfondo da cui si vedono la campagna e le montagne all'infinito. Poi l'immagine attraversa rapidamente lo spazio tra la posizione iniziale della m.d.p. (la porta e Gorčakov, cioè lo spettatore) e la finestra, rivelando il pavimento allagato e ricoperto di vegetazione quasi a formare la curva di un fiume e un pendio che sale con la cinepresa fino al bordo inferiore della finestra oltre la quale, senza soluzione di continuità spaziale, si estende il paesaggio naturale.

²⁰ “Bisogna imparare a non fumare, a fare delle cose importanti. Bisogna avere delle idee più grandi...” dice ad un Andrej imbarazzato; a Roma urlerà: “Qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi e non importa se poi non le costruiremo”. Lo sbilanciamento tra la supponente ‘importanza’ della cultura (la biografia da scrivere) e l’ ‘inutilità’ della candela accesa – già accesa nella casa – è condotto a svantaggio della prima dalla semplicità religiosa dell’offerta del pane e del vino rosso da parte di Domenico.

²¹ Sono essenzialmente due. Il flashback della moglie Maria evocata per nome, della casa e dell'intera famiglia in attesa – il piccione che non vola – dell'uomo e del sole che lentamente sorge alle loro spalle. L'altro rimando sono le due poesie di Arsenij Tarkovskij *Bambino m'ammal'ai* e *Si oscura la vista* che Gorčakov rispettivamente legge e ripete mentre cammina nell'acqua della chiesa allagata e dopo l'incontro con la bambina:

Bambino m'ammal'ai/ di fame e di paura/ Strappo lembi di pelle dalle labbra/ nel ricordo, lecco tracce di sale, di freschezza/ E ancora cammino/ Mi siedo su un gradino, cerco il caldo/ Brancolo come accompagnato dal piffero dell'acalappiatopi/ Avevo caldo, mi sciolsi il bavero, mi stesi/ Squillarono le trombe/ Mi trafisse le palpebre una luce/ Alta la madre sul selciato vola, fa cenni con la mano/ E volò via/ E adesso sotto i meli, sogno un bianco ospedale.

Si oscura la vista/ la mia forza sono due occulti dardi adamantini/ si confonde l'udito per il tuono lontano della casa paterna che respira/ Dei duri muscoli i gangli si infiacchirono come bovi canuti all'aratura/ E non più quando è notte/ Alle mie spalle splendono due ali.

Nella festa candela mi sono consumato/ All'alba raccogliete la mia disciolta cera/ E lì leggete chi piangere, di cosa andar superbi/ Come domando l'ultima porzione di letizial/ Morire in levità e al riparo di un tetto di fortuna/ Accendersi postumi come una parola.

Nella traduzione inglese di Kitty Hunter-Blair le due poesie sono in A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp. 91-92 e p. 215; la seconda in originale è a p. 239 e, in una traduzione di Annelise Allewa dal titolo *Si offusca la vista*, in A. TARKOVSKIJ, *Giorno invernale*, “Nuovi Argomenti”, cit. In particolare nelle sue ‘riflessioni sul cinema’ il regista ricorda – riportandone la sequenza – come avesse pensato di utilizzare l'abbinamento versi-immagine. Cfr. A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., pp. 92-93.

²² Il testo della lettera, oltreché per il finto sogno (possibile metafora artistico-politica sulla conduzione dell'esule e anticipazione ideale della statua di Marco Aurelio) è importante nelle sue parole di conclusione perché perfettamente adattabili sia al personaggio che al regista: “Molto caro Petr Nicolaevic, sono due anni che sono in Italia. Importantissimi in tutti i sensi: sia per la mia professione di musicista sia per la vita di tutti i giorni. Stanotte ho fatto un sogno angoscioso. Sembrava che dovessi preparare una grande opera da rappresentare nel teatro personale del mio signor conte. Il primo atto si svolgeva in un grande parco cosparso di statue. Che erano uomini nudi dipinti di bianco, obbligati a restare immobili per lungo tempo. Anch'io stavo recitando la parte di una di queste statue e sapevo che se mi fossi mosso ci sarebbero state delle gravissime punizioni perché c'era il nostro proprietario e signore che ci stava osservando personalmente. Sentivo il freddo

che saliva dai piedi che poggiavano sul marmo gelido del piedistallo mentre le foglie autunnali si posavano sul braccio sollevato dal corpo. Eppure non mi muovevo. Quando però, ormai sfinito, sentivo che stavo per cedere, mi sono svegliato. Ero pieno di paura perché ho capito che non era un sogno, ma la mia realtà. Potrei tentare di non tornare in Russia, ma questo pensiero mi uccide perché non è possibile che io non possa non rivedere mai più nella vita il paese dove sono nato, le betulle, l'aria dell'infanzia. Un caro saluto dal tuo povero amico abbandonato, Pavel Sosnovskij". Per il testo inglese, A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 211.

²³ "Perché pensare a questo? Ne ho di preoccupazioni! Dio mio, perché l'ho fatto? Sono i miei figli, la mia famiglia, il mio sangue. Come ho potuto? Anni senza vedere il sole. Con la paura della luce. Perché? Perché questa disgrazia?"

²⁴ A conferma della centralità di questo momento converrà rilevare che Tarkovskij in apertura e chiusura dell'episodio nella chiesa allagata usa la m.d.p. con le stesse intenzionalità manifestate nel riprendere geometricamente (dal punto di vista dell'ideale angolo retto, si potrebbe dire) i due lati della piscina di Bagno Vignoni, vale a dire il primo incontro tra i due protagonisti. Infatti Andrej in primo piano è steso su un rialzo del pavimento e la cinepresa spostandosi con un breve carrello verso sinistra inquadra gli oggetti indicati. Poi per stacco ci sono gli inserti virati del vicolo e dell'armadio con lo specchio e la carrellata orizzontale da sinistra a destra della spoglia e scopriata abbazia di San Galgano. Secondo stacco, ritorno al colore e panoramica verticale dall'alto verso il pavimento allagato della chiesa (panoramica guidata e suggerita dalla piuma bianca che scende lieve) su cui s'innesta l'analogo movimento - ora in direzione opposta - di apertura. La ricostruzione di un virtuale movimento triangolare, sebbene motivata da esigenze di ricordo, può consentire la ulteriore sottolineatura di un'estremamente rigorosa compattezza espressiva.

²⁵ "Per la prima volta nella mia esperienza [con *Nostalgia*] ho sentito sino a che punto il film in sé possa esprimere la situazione psicologica dell'autore. Il personaggio principale è l'alter ego del regista... è come una coincidenza: repentinamente ciò che volevo raccontare ha coinciso con gli stati d'animo che ho vissuto durante il mio soggiorno in Italia". *Dichiarazione* di Tarkovskij, da un'intervista alla vigilia della presentazione del film al Festival di Cannes, maggio 1983, citata in C. SCARRONE, *Nostalgia*, "Cineforum", 226, luglio-agosto 1983.

²⁶ L'inquietante esordio della seconda parte delle sue parole "dove sono quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione?" è vertiginosamente vicino all'immagine della sua casa.

²⁷ Le decise affermazioni di Domenico, montate con le immagini in panorama delle statue umane mute, isolate sulla scalinata - quasi che ciascuna 'aforisma' sia detto a turno da ogni persona emarginata quale negazione di pericolose certezze e paure collettive - sono in realtà precise posizioni e concetti che appartengono ad alcuni dei temi più cari al regista: "Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri"; "la strada del nostro cuore è coperta d'ombra, bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili"; bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno"; "bisogna alimentare il desiderio... dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito"; "se volete che il mondo vada avanti ci dobbiamo tenere per mano, mescolare, i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati [...] La libertà non ci serve se non avete il coraggio di guardarci in faccia". E poi, poco prima di versarsi la benzina addosso "oh madre, oh madre, l'aria è quella cosa leggera che ti gira intorno alla testa e diventa più chiara quando ridi" chiude l'elenco delle scomode verità di Domenico. Gli ultimi versi sono dello sceneggiatore Tonino Guerra, qui collaboratore di Tarkovskij. (Le stesse parole, in tutt'altro contesto, sono anche riutilizzate in *Good Morning Babilonia* (1987) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani).

²⁸ Si tratta di una ripresa con i soli rumori dei passi (salvo la musica verso la fine) della durata ininterrotta di 8'45".

²⁹ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 206.

³⁰ Andrej infatti rimanda il viaggio di ritorno perché la ragazza lo informa della presenza a Roma di Domenico che aspetta da lui la notizia dell'attraversamento della piscina. È come se, avendo sentito il suo accorato appello, ne mettesse in pratica la filosofia ispirativa. Dice ad Eugenia di averlo già compiuto - creando così la definitiva astrattezza del personaggio femminile - e va a Bagno Vignoni.

³¹ A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 205.

³² Se questa connotazione - "l'umanità ha intrapreso un cammino che può solo portare alla distruzione" - è variamente presente nell'intera esperienza artistica di Tarkovskij, è però soprattutto con la disperante vena pessimistica di (dello) *Stalker* (ed ora con l'autobiografico Gorčakov) che il regista ne traccia i solidi presupposti estetico-filosofici.

³³ M. CHION, *La maison où il pleut*, "Cahiers du Cinéma", 358, aprile 1984.

SACRIFICIO
(OFFRET/SACRIFICATIO, 1986)

“Quando il film non è un documento, è un sogno” afferma Ingmar Bergman nelle poche righe della sua autobiografia dedicata all’artista sovietico¹. E continua: “Per questo Tarkovskij è il più grande di tutti. Lui si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni, lui non spiega e, del resto, cosa dovrebbe spiegare?”. Il richiamo non casuale al regista svedese e alla Svezia ha più d’un motivo d’interesse e di contiguità ideale rispetto ad alcuni elementi non marginali di *Sacrificio*². Inoltre, la mancanza di ‘spiegazione’ della dimensione onirica dei film Tarkovskij, ancorché ricorrente nella sua intera produzione – è peraltro al livello generale che Bergman fa riferimento – trova in questa ultima realizzazione una sintomatica e doppia esemplificazione giustificativa. Infatti, come non è distribubile la qualità degli avvenimenti ‘reali’ da quelli immaginati o sognati dal protagonista, così ne risulterebbe scarsamente produttiva e forse anche arbitraria l’interpretazione esclusiva, in un senso o nell’altro, del significato complessivo dell’atto sacrificale di Alexander. Cosa questa che è invece centrale in *Sacrificio* perché sulla posizione che l’uomo assume rispetto all’evento minaccioso è impostato e costruito il complesso delle azioni di tutti i personaggi.

A differenza di *Nostalghia*, dove l’andamento drammatico non è quasi mai affidato allo svolgimento della vicenda ma alla contrapposizione memoria/vita³, qui Tarkovskij lavora molto sui ruoli e sugli attori in modo da estrarre dalla loro immagine e funzione l’apporto tematico necessario ed integrato al comportamento di Alexander⁴. È infatti attraverso la rivelazione delle altre figure di contorno – il postino, la moglie Adelaide, Victor il dottore e Maria – che

si origina, prende corpo e giunge a compimento la parabola esistenzial-religiosa del film, l'articolazione della pluralità di riferimenti che l'autore pone in essere.

Il primo è Otto, l'elemento eccentrico che conduce all'irrazionale secondo la doppia modalità del suo comportamento e dell'azione di mediazione nei confronti di Alexander per convincerlo dell'inesistenza di valide alternative rispetto a quell'ultima *chance* che egli propone.

La sua vita è scandita dall'essere insegnante di storia in pensione⁵ e dal lavoro di postino⁶ che svolge quando non è in viaggio per l'occupazione in realtà più importante: collezionare, come lui stesso dice "piccoli accidenti, cose inesplicabili che tuttavia sono vere"⁷. Otto racconta il caso della fotografia, uno dei 284 strani 'episodi' che ha raccolto finora. L'ambiguità sottesa all'idea che il vedere sia solo l'azione superficiale ed esteriore di fenomeni assai distanti dall'abitudine a credere soltanto alla verità delle cose già conosciute e prive di mistero, è nella esemplificazione delle reazioni di Adelaide che critica la madre perché, secondo Otto, "naturalmente" dimentica di ritirare la foto fatta col figlio in partenza per la seconda guerra mondiale e subito caduto. In realtà non è l'attaccamento a questa idea del ricordo ad interessare Otto o Tarkovskij, ma il prosieguito 'inesplicabile' della storia dato dalla seconda foto che la donna fa vent'anni dopo per regalarla ad un'amica dove compare, insieme alla donna, anche il figlio diciottenne in divisa, come era nell'istantanea della partenza per il fronte. La dichiarazione della documentazione in possesso del postino non fa che accrescere l'ambiguità della contraddizione tra l'ammissione dell'impossibilità razionale di un evento improbabile – la guerra nucleare, il voto sacrificale dell'annullamento di se stessi per il bene altrui – e la disponibilità apregiudiziale all'accettazione fantastica di un'ipotesi non razionalizzabile (la guarigione dal cancro nella sceneggiatura de *La strega*, l'ignara salvezza dalla catastrofe, cer-

to non per Alexander, dal momento che questi fa atto di fede e di cieca sottomissione).

L'assurdità dell'assorbimento dell'immagine del giovane su un'altra immagine, da una parte cancella le connotazioni realistiche tradizionali preparando l'incongruità successiva e in specie la funzione benefica di Maria; dall'altra non impedisce l'ipotesi di una ipnotica messa fuori gioco di tutti i personaggi tranne quelli che evidentemente non ascoltano il racconto e che proprio per questo saranno proficuamente coinvolti dal sacrificio. Ometto, Alexander e Maria infatti non vivono l'esclusione ideale dal rito che Tarkovskij sottolinea con movimenti 'a raggruppamento' del dottore, di Adelaide e di Marta tra la porta della cucina, il tavolo nella stanza e viceversa e la fine della *trance* di Otto con la caduta conclusiva.

Il racconto della foto apre alla parte centrale del film e ne chiude l'importante premessa, dilata il senso dell'intrusione dell'incomprensibile e dell'irrazionale, all'atmosfera dell'inquietudine e dell'angoscia. Ometto è sparito e Alexander, uscendo per cercarlo inizia la sua *lucida allucinazione*: l'improvvisa sincope che coglie Otto ed il suo stramazzone a terra come morto, il pericolo della minaccia nucleare⁸ a cui fanno seguito la crisi di Adelaide⁹ e l'interruzione della linea telefonica¹⁰. Ma contemporaneamente conclude il tranquillo – però anche dolorosamente anticipatore – clima introduttivo dei due monologhi di Alexander.

Il primo, quello sul quale si apre l'ampio piano-sequenza dell'inizio, pone le premesse della motivazione tarkovskiana del sacrificio come unico ed originario punto di partenza, sia della storia del film, che del film in quanto fatica registica e realizzativa. Il secondo perché Tarkovskij, già da tempo ammalato, girando *Sacrificio* professa una forte espressione di fede: nel proprio lavoro – "il cinema per me non è una professione, è una morale. Che rispetto per rispettarci"¹¹ – e nel significato non contingente ma *vitale*, educativo e non provvisorio della profonda umanità che lo pervade.

Per la vicenda del film il monologo d'apertura è sintetizzabile nell'immagine dell'albero secco e del bambino che realizzano un'unità concettuale e stilistica assolutamente coerente. L'alberello che Alexander sta piantando sulla riva del mare in compagnia di Ometto mentre racconta la leggenda del monaco¹², si associa per analogia simbolica all'antecedente dipinto di Leonardo da Vinci *L'adorazione dei Magi* sul quale – in particolare – appaiono i titoli di testa¹³. Il quadro e l'imbarazzante genio leonardesco – quest'ultimo, già presente ne *Lo specchio*, impone anche ne *L'adorazione* il rapporto tra la parte e il tutto dell'immagine nella 'figura' – torneranno in altre occasioni a suggerire spunti di ricordo¹⁴, iterazioni tematiche collaterali di altri film¹⁵, valido supporto non meramente accessorio alla storia principale¹⁶, quasi il corrispettivo a livello visivo degli indecifrabili suoni e rumori che attraversano e integrano l'unità narrativa e lo strano viaggio di Alexander.

In un film che è parabola profetica e dove le interpretazioni dei significati non saranno univoche, anche il percorso traslato del protagonista è subito presentato nel suo aspetto complesso. Mentre il monologo dell'albero secco è essenzialmente fideistico, quello sotto gli alberi, dopo l'incontro col dottore e Adelaide¹⁷, è di tipo culturale, critico e razionalmente insufferente, "smanioso". È infatti l'espunzione di alcune prese di posizione di Alexander, frutto delle 'carte d'identità' dei precedenti protagonisti e fornita esplicitamente – come spesso per i 'tipi' tarkovskiani – da un personaggio complementare, e all'inizio. Qui, è il postino Otto che, incrociando labirinticamente in bicicletta i passi dell'uomo e del bambino nel lungo piano-sequenza che apre il film quasi a connotare le molte linee dei caratteri, ne fornisce i tratti distintivi: "Eccoti qua, un famoso giornalista, autore teatrale, critico letterario, professore di estetica che insegna agli studenti universitari, saggista". La pluralità degli interessi e delle competenze di Alexander –

egli stesso poi aggiungerà "ho studiato filosofia, storia delle religioni, estetica" – è una manifesta sottolineatura, suggerisce Tarkovskij¹⁸, della incapacità intrinseca degli strumenti del sapere conoscitivo alla manifestazione del credere e all'arricchimento spirituale.

Ambedue i soliloqui sono fasi di transizione metaforica dal silenzio inesplicabile e decisivo di Gorčakov nella piscina, al provvisorio silenzio di Ometto¹⁹, alla supplica del silenzio di Alexander, all'ammutolito gesto finale per grazia ricevuta. Entrambi costruiscono la caratteristica della struttura di un personaggio, il cui agire 'irrazionale' – per 'vanità' o per 'follia' – non espone la propria immagine ad un banale senso del ridicolo²⁰ solo che, appunto, se ne tengano ben presenti le componenti costitutive.

Allora, malgrado che per Alexander/Tarkovskij sia ormai troppo tardi perché l'uomo – collettivamente – possa ritrovare l'equilibrio perduto tra spirito e benessere consumistico di massa, tra Bene e Male, tra scoperte scientifiche e assetto violento e difensivo della società e dei suoi poteri inamovibili – "usiamo il microscopio come se fosse un manganello"; malgrado l'amara constatazione della "nostra cultura inadeguata" e della "nostra civiltà fondamentalmente sbagliata", malgrado un'incontenibile intolleranza verso la 'materialità' di ogni specie²¹ e verso se stesso²². Malgrado tutto questo Alexander (Tarkovskij) sposta il piano del pessimismo generalizzato ed inconcludente che la figura di Gorčakov ed alcuni accenni del secondo monologo potrebbero forse far supporre, verso la posizione altamente morale della *responsabilità* e dell'*atto individuale*, della negazione concreta e visibile dell'egocentrismo e dell'imbarbarimento tecnologico delle coscienze.

Dice ad alta voce e vive ciò che pensa da lungo tempo e che è stato detto da un saggio: "Il peccato è tutto ciò che non è necessario". Conduce infatti una vita selezionata, depurata di ogni eccesso o orpello troppo consolatorio e superfluo: ha abbandonato la grande città e il successo

teatrale, ha pochi amici di cui uno, Otto, è per certi aspetti come lui e l'altro, il dottore, ne ammira la tenerezza ma chiede "come è stato ultimamente, normale?".

Se ne sta quasi isolato con la famiglia – si pensa all'abnegazione ossessiva di Domenico – in un'isola spoglia, fredda, piatta; ha una casa non piena di mobili e oggetti ma con ampi spazi interni, vive una solitudine di lavoro e di esperienza quasi ascetica che lo fa schermire per i pochi regali che il suo compleanno richiede²³; ama sentire le note essenziali di un flauto giapponese²⁴, si sofferma a lungo e con attenzione a osservare con rimpianto come secoli prima gli uomini, pur lontani dalla verità, avevano rappresentato l'Europa nella stampa di Otto.

In questo regolare processo di eliminazione del superfluo – quando non era sposato e la madre era ancora viva – ha commesso l'errore del giardino che però – riattualizzato dal ricordo sincero – gli permetterà di trasfondere la sua ansia di salvezza nell'animo buono di Maria²⁵. È però comunque pronto a vivere di poche cose primarie ed è ancora più pronto – ma già all'inizio di *Stalker*, forse addirittura alla fine di *Andrej Rublëv* – ad eliminarne altre compiendo sempre e *soltanto* quelle azioni che serviranno a contrastare la discesa verso "la strada sbagliata che questa società ha imboccato".

Quando la minaccia atomica è diventata una realtà con cui fare i conti, mentre gli altri personaggi al centro della stanza, in silenzio, choccati non sanno cosa fare, Alexander in primo piano, vicino alla finestra, quasi *tornando* al presente dal ricordo della sua predestinata esistenza, dice: "Tutta la vita ho aspettato questo. Tutta la vita in attesa che succedesse questo".

Ora che non si tratta più di esprimere vuote o 'amleatiche' "words, words, words"²⁶ ma di *fare*, di creder di poter fare o anche solo di provare ad agire²⁷, gli altri del gruppo si comportano esattamente come Eugenia di *Nostalghia*, la coppia Professore-Scrittore di *Stalker*, Snaut e Sartorius di

Solaris, Kirill di *Andrej Rublëv*: sprofondano passivamente dentro l'afasia del loro carattere non sensibile all'universale.

Adelaide, che secondo la cameriera Julia "proprio non può vivere senza far soffrire qualcuno", dalla crisi di nervi espelle la resa totale all'evento pauroso ("voi uomini, perché non fate qualcosa"), cancella le convenzioni ed i ruoli sociali che solo pochi minuti prima teneva molto a manifestare. In particolare lo status di moglie di un attore famoso (perso, a suo dire, già da anni per incomprendimento del marito), di padrona di casa con il falso atteggiamento di dialogo verso Maria (gli ordini per i piatti, le candele, il vino), il 'lei' con cui si rivolge all'amico Otto (diventa, dopo, un "non mi toccare, fa qualcosa"). Perdona e conforta Julia che le si oppone perché vuole proteggere il bambino lasciandolo dormire. Al risveglio dall'iniezione calmante confessa ad Otto – ma non a se stessa e comunque inutilmente perché il postino è l'unico estraneo al gioco dei sentimenti – il fallimento della sua scelta affettiva (ha sempre amato solo Victor e ha sposato Alexander). È l'ultima a sapere che il dottore sta per lasciare tutto e partire per un nuovo e soddisfacente lavoro in Australia e anche quando il pericolo sarà passato (ma prima dell'incendio), pur nel generale vuoto di memoria, che peraltro non tocca questo ambito, Adelaide continua a non capire – "prima l'Australia, adesso il Giappone, Dio mio, non ce la faccio più" – e infatti scaccerà poi Maria perché ne ignora completamente la funzione positiva e risolutiva.

A sua volta, Victor è il dottore amico che sembra far parte passiva delle riunioni di famiglia, è scettico, ma pensa al suo futuro, parla poco solo perché commenta, chiosa, aggiunge brevi accenni. Oppure fa domande (ad Alexander, ma in particolare a Otto sul suo lavoro, sullo scarafaggio, sulle 'verifiche' del racconto della foto, sul supposto 'scherzo' della sincope). Concorda con Adelaide circa le sue considerazioni pessimistiche sull'amore, l'aiuta a superare l'attacco. Crede di affrontare la situazione con apatica freddezza professionale

(le iniezioni che vuol fare a tutti); torna improvvidamente sul discorso, fuori campo, del dissolvimento della personalità dell'attore e sul teatro – ma quando si riferisce allo sforzo poetico è Tarkovskij che parla – mentre Alexander non c'è, anzi proprio quando questi, pur sentendo, è sconvolto e sta andando da Maria. Si accorge che forse Marta è infatuata di lui – non vuole che parta – ma la riprende perché la giovane si riferisce alle stranezze del padre con un “sai com'è lui”. Fa credere di non sapere perché ha deciso di lasciare tutto ma in realtà è perché non ne può più della famiglia di Alexander (“sono stufo di pulirvi il naso”).

Esprime insomma un personaggio controllato e contraddittorio che sembra però aver tratto l'esperienza e la coscienza degli effetti negativi di quel gruppo di persone e in particolare di Adelaide, per cui i verosimili trascorsi sentimentali comuni non gli impediscono di accusarla di pensare solo a se stessa (“ho l'impressione che tu non faccia altro che cercare un modo per facilitarti la vita”).

Quantunque i personaggi di Otto, Adelaide e Victor siano importanti è però evidentemente Alexander che occorre seguire per valutare il movimento del film, per giungere al punto di non ritorno della preghiera in cui Tarkovskij opera per analogie di oggetti e sensazioni del protagonista.

Infatti mostra in primo piano la sua mano destra che si infila nella borsa aperta del dottore per estrarne una pistola: giusto il tempo – prima di rimetterla provvisoriamente al suo posto – di poter ottenere il collegamento con il simbolo corrispondente (missili, testate nucleari, guerra, violenza) per poi passare, per stacco, alla stanza dove Ometto dorme nel suo lettino vicino alla finestra, in una luce ora più scura, quasi una precondizione di cambiamento.

Una seconda analogia, sequenziale alla precedente, vede ancora il primo piano delle mani di Alexander che estraggono da sotto il cuscino del lettino un piccolo indumento, una maglietta macchiata²⁸.

A questi due simboli del sangue e delle armi, intollerabili nell'esistenza di Alexander perché sinonimi di perdita dell'amore fortissimo ed esclusivo che prova per il bambino e attuazione della follia collettiva di un'umanità cieca della propria autodistruzione, l'uomo risponde in piena solitudine – seduto al centro della stanza ripreso dall'alto a sottolinearne lo ‘schiacciamento’ impotente – con una disperata e dolente invocazione a Dio²⁹.

L'annullamento della propria persona e l'implorazione di un aiuto assoluto che non può dunque essere umano, si manifestano nel *destino del sacrificio* ‘esagerato’ personale e totale³⁰, nella scelta di un gesto gratuito della rinuncia *anche* degli estremi valori a cui è attaccato (la Casa, la Famiglia, la Vita) e della parola, come peraltro avevano già fatto altri personaggi predecessori. Perché dopo questa espressione religiosa dello sdoppiamento di sé realizzata da Alexander non ci possono essere mediazioni di alcun tipo, né stampe culturali, artistiche o filosofiche: l'uomo, l'intellettuale e l'artista ammutoliranno se la “guerra definitiva” sarà evitata, se si potrà tornare – il suo prossimo, forse anche lui stesso – ad avere “le cose come erano prima, come erano ieri, stamattina”. Alexander diventerà dunque come un Ometto muto, inibito al Verbo ma non alla speranza della Fede, per amore e penitenza, per amore e generosità ma anche per portare alla salvezza se stesso³¹.

E su un ben diverso livello di esistenza si svolge infatti il prosieguito di *Sacrificio* – almeno fino alla mattina del giorno dopo – sostanzialmente centrato sul sogno di Alexander, sul colloquio con Otto e sull'incontro con Maria.

Dopo la preghiera Alexander, muovendosi carponi come faceva il bambino nel bosco, arriva al divano, vi si stende e si addormenta. Rispettando la diversità del tempo onirico, la fotografia si muta in un torbido bianco e nero virato e le immagini sono quelle dell'uomo che si guarda – che il pubblico guarda – sognare³². Intanto si ripetono con cadenze e

frequenze più insistenti, le acute grida dissonanti, spigolose e aspre, quasi irritanti già avvertite nelle situazioni strane e poco reali³³ e che sottolineano, d'ora in avanti, le fasi dell'immaginazione onirica, il colloquio assurdo tra Otto e Alexander e, in particolare, il momento di indecisione di quest'ultimo dopo la caduta dalla bicicletta³⁴.

Sulla chiara immagine del muro come risveglio dal sogno³⁵ e come ostacolo e vicolo cieco nel quale sono andate a finire le risorse (o i timori) di Alexander, si innesta il suo contrario, l'unica possibilità esistente, anzi *l'altra* sola alternativa: la visita e l'amore con la serva-strega³⁶.

La dimensione 'altra' in cui la vittima Alexander entra a casa di Maria – l'icona, il crocefisso, i bianchi netti del piano del tavolino, della camicia da notte, del letto, del lume e degli asciugamani vicino alla brocca o gli spazi del buio non tanto di mistero quanto di attesa del raccoglimento, il televisore rotto cioè la non conoscenza della paura – ma soprattutto il dubbio della Fede Irrazionale dopo la Preghiera a Dio, vengono simbolicamente cancellate dalla lavanda delle mani ad opera di una paziente Madre Maria. E poi dalla seconda interpellazione votiva di Alexander: la pistola puntata contro la tempia, l'uomo libera un "Non ucciderci. Salvaci, Maria" che solleva il terrore del tempo che scorre e porta i due a levitare in un atto d'amore puro e profetico.

Come in *Solaris* e ne *Lo specchio* per questa variante tarkovskiana del tema spirituale del volo, si tratta della manifestazione di due coscienze comunicanti solo su un piano di totale e reciproca 'anormalità', quella dell'*evento vero*: Maria aiuta Alexander credendo di difenderlo dalla moglie – "io la conosco quella, è cattiva" – e vuol bene al bambino che lui adora. Invece l'uomo si è abbandonato completamente e fiduciosamente a lei – cioè ad Otto come Gorčakov a Domenico – perché crede che un albero secco possa fiorire se solo lo si vuole. "Credi che è stato dato e così sarà dato anche da te" gli aveva preannunciato

il postino all'inizio del film e la cameriera islandese – a sua insaputa – quasi un semplice strumento al servizio dell'amore e della fede (Alexander esecutore della volontà della seconda e Maria, mezzo della fede di Alexander), compie il miracolo per tutti gli altri.

Questa fede o quella religiosa hanno scongiurato la fine delle città e della natura (secondo inserto in bianco e nero della strada con l'auto rovesciata ed il vetro su cui dorme tranquillo Ometto), hanno liberato Alexander da "quell'insopportabile, disumano terrore" che lo attanaglia e rimesso le cose a posto, ma non come prima. Se Adelaide, Marta e il dottore ricompongono l'atmosfera della scena di famiglia dell'inizio, con in più la sincerità delle loro confessioni, Alexander continuerà a salire e scendere per la scala a pioli esterna, l'uovo della perfezione sul tavolino del balcone cadrà a terra, le porte degli armadi continueranno ad aprirsi da sole. Al punto che nessuno ne conserva neanche la memoria (il lume acceso e spento, il telefono nuovamente in funzione, il segretario dell'editore è allegro). Solo l'uomo del sacrificio sa che cosa è successo e quello che deve essere fatto per mantenere il voto³⁷.

L'allontanamento degli altri dalla casa evidenzia, per loro, la continuazione di una vita non toccata dalla messa in discussione dei propri presupposti morali e lo strano evidente biglietto d'addio non è sufficiente a provocare una reazione attiva e a non fargli fare l'irrilevante passeggiata per arrivare con Ometto all'albero 'giapponese'. Simbolo questo che peraltro non li toccherà in alcun modo perché il bambino è già lì con i secchi d'acqua ed essi non ci arriveranno sia a causa dell'incendio della casa, sia perché si giustificano anche in relazione alle contraddizioni che ad essa sono riconducibili (amore, arte, cultura, vita).

Lo spazio che dal momento della preghiera aveva cominciato a comprimersi e restringersi fino a nascondere spesso il cielo e la luce che vi proveniva, reagisce alla caduta dell'oppressione – anch'essa per lo più interna al

microcosmo casa – e si distende chiaro sull'erba invasa da pozze d'acqua e sul fuoco che brucia la 'follia' di Alexander. L'ambulanza che porta via il silenzio dell'irragionevolezza', il supposto *gesto eccessivo* di un intellettuale strano e deluso dalle utopie della vita – esattamente, si direbbe allora, un doppio di Gorčakov – con il suo movimento di copertura dei bordi del piano-sequenza, riproduce figurativamente quelli iniziali del postino vanificando dunque il valore punitivo che ne ha motivato l'impiego. Non a caso Maria, dopo averla incrociata presso l'albero secco e averne atteso immobile l'allontanamento definitivo (fuori campo, in basso a destra dell'inquadratura giacché le immagini sono sulla donna) si volta e compie il suo stesso percorso in senso inverso a sottolineare una raggiunta identità del sentire. Forse la 'strega' potrà continuare ad aiutare il prossimo Alexander o suo figlio a far fiorire altri alberi rinsecchiti dalle delusioni e dall'insensibilità ai veri valori dell'uomo. In *Nostalghia* il figlio di Domenico chiedeva se quella della clausura era la fine del mondo, Ometto adesso può proferire la domanda dell'inizio ("In principio era il Verbo. Perché papà?") alla quale Tarkovskij non potrà più dare risposte nuove. Ma lascia intorno a sé un silenzio che se non annulla la morte ne cancella l'angoscia – "non esiste la morte, figlio mio. Esiste solo la paura della morte" – perché regala alla mediocrità della normale ragione collettiva, un 'altro' cinema della creazione poetica di alta compassione artistica e spirituale.

NOTE

¹ I. BERGMAN, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti 1987 p. 71.

² La presenza della Svezia bergmaniana è avvertibile nell'ambientazione dell'isola di Gotland, non lontana da quella di Farö dove Bergman ha diretto *Persona* (1966) e *Vargtimmen (L'ora del lupo, 1967)* e dove da anni si è ritirato a vivere. Una vaga atmosfera bergmaniana è anche presente in alcuni momenti degli interni iniziali della casa e non tanto per reali o involontarie intenzioni citazionalistiche, quanto per sovrapponibili suggestioni associative determinate dalla presenza di attori e tecnici già a lungo collaboratori dell'autore di *Fanny e Alexander*. In particolare la scenografa Anna Asp, Allan Edwall, ma soprattutto Erland Josephson, attore tipicamente bergmaniano ed il direttore della fotografia Sven Nykvist (ha girato più di venti film con Bergman e, con *Sacrificio*, ha vinto al Festival di Cannes '86 il premio per il miglior contributo artistico).

³ Dalla rarefazione generalizzata si possono senz'altro estrarre i discorsi di Domenico, la sua provocata morte e l'episodio di Gorčakov nella piscina vuota con la candela accesa.

In riferimento al film girato in Italia, è utile ricordare che l'idea e il progetto di *Sacrificio* gli sono preesistenti. Ancora in Russia, dopo la realizzazione di *Stalker*, Tarkovskij pensava ad una storia che, nella prima stesura, si chiamava *La strega*. Un uomo, Alexander, viene avvisato dal proprio medico di essere stato colpito da un male incurabile e di avere i giorni contati. In seguito, sulla porta di casa trova una specie di indovino-profeta (sarà poi sviluppato nel personaggio del postino) che, imprevedibilmente, gli assicura la guarigione se passerà la notte con una strega. Alexander, che non ha nulla da perdere, accetta di ubbidire a questo strano accadimento e ritrova la salute. Il finale avrebbe dovuto prevedere la partenza dei due insieme, di notte, con Alexander che, indossando un vecchio cappotto, rinuncia alla sua bella casa e al discreto ruolo sociale acquisito.

⁴ Il personaggio del martire-Alexander è interpretato da Erland Josephson, lo stesso attore che impersona il matto Domenico in *Nostalghia*. Questa sovrapposizione di ruoli richiama alla mente il nome di Anatolij Solonicijn, l'attore prediletto da Tarkovskij; è stato l'interprete del monaco Andrej Rublëv, dello scienziato Sartorius in *Solaris*, del medico sconosciuto ne *Lo specchio* e dello Scrittore in *Stalker*. Il regista avrebbe voluto affidargli anche le parti di Gorčakov e di Alexander, ma Solonicijn è prematuramente morto dello stesso male che aggredirà Tarkovskij stesso.

⁵ Si ricorderà che il Domenico di *Nostalghia* era – prima del dramma – insegnante di matematica. E così come il conflitto follia-ragione gli fa scrivere $1+1=1$, analogamente Otto, già studioso di storia – la stampa che regala ad Alexander non è una riproduzione ma un originale, cita l'anno 1392, ricorda che nel '700 gli uomini (come lo Scrittore di *Stalker*, rimpiangendo il Medioevo) esprimevano il senso della vita – ora, dopo una vita passata “nell'attesa di una vita vera”, in maniera totalmente antiscientifica si occupa di Nietzsche, di fenomeni paranormali e crede nelle capacità magiche della strega Maria.

⁶ Otto si caratterizza come colui che, sotto varie forme, porta continuamente qualcosa. All'inizio consegna un biglietto di auguri, poi l'ingombrante stampa dell'Europa alla fine del XVII secolo e, successivamente, attraverso l'incredibile racconto, crea le condizioni per l'arrivo inquietante del fantastico. Completa infine la sua determinante presenza consigliando di andare da Maria e arrivando in bicicletta durante l'incendio per consentire alla donna di prenderla, anticipare l'ambulanza e attendere Alexander nei pressi dell'albero secco.

⁷ Tutti i dialoghi si rifanno alla versione italiana distribuita dall'Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico.

⁸ Il pretesto forte del tema base del film, la causa scatenante il sacrificio è ‘tecnicamente’ rappresentata da Tarkovskij in maniera estremamente sintetica, ad un tempo esemplare e ambigua. Mentre la cameriera Maria attraversa (da destra a sinistra) in campo lungo lo spazio antistante il piccolo boschetto e la casa, un tintinnio di bicchieri introduce asincronicamente lo stacco della casa dove l'altra cameriera, Julia, sta pulendo un bicchiere che poggia insieme agli altri sul vassoio che vibra sospettosamente, non prima però di avere timorosamente guardato a lungo verso l'alto. Forti rumori sibilanti e persistenti di aerei supersonici a bassa quota sopra la casa, le stoviglie nella credenza sono scosse sugli scaffali, stacco sul dottore posto in piedi al centro della stanza. E proprio sull'idea di movimenti perpendicolari e paralleli alla linea immaginaria obiettivo della cinepresa-punto della camera (dell'inquadratura) si esprime la manifestazione dell'ipotetica e non ancora pensata guerra nucleare. La m.d.p. traccia una croce seguendo in panoramica il dottore che si dirige fuori dalla casa e Marta e Julia che attraversano orizzontalmente e alternatamente l'inquadratura per preparare lo zoom veloce sulla credenza dove spicca un vaso di vetro pieno di latte che, quando è quasi in primo piano, cade infrangendosi sul parquet. Il contrasto del bianco dilagante e dei frammenti di vetro sullo scuro del pavimento serve a Tarkovskij per introdurre le mutazioni delle sensazioni e delle atmosfere attraverso la luce successiva, irreale, algida, appunto lattiginosa e malata che circonda Alexander e il modellino di legno della casa.

⁹ Variante nevrotica dell'attacco di cui è preda Otto, il suo parossismo è a due facce; panico da terrore nucleare e crollo psicologico-‘artistico’ quasi atteso, se non autoprovocato, proprio in un giorno di festa che vede insieme il dottore ed Alexander.

¹⁰ Il particolare sottolinea la condizione di isolamento che i personaggi, già costretti in una situazione chiusa – l'isola, la ricorrenza rituale del compleanno, la casa come luogo accentratore sia dei conflitti che delle liberazioni istintive, la mancanza della corrente elettrica, il televisore che non trasmette più le informazioni delle autorità – saranno costretti a vivere fino a che la telefonata all'editore contribuirà a spiegare il ritorno alla normalità.

¹¹ Estratto da una dichiarazione del regista del 1978 riportata in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 38.

¹² I pensieri ad alta voce di Alexander riguardano una testimonianza di fede; Pamve, un vecchio monaco ortodosso, dopo aver piantato un albero secco sul pendio di una montagna lontana dal convento, dà incarico al suo novizio Ioann Kolov di andare ogni giorno ad innaffiare l'albero finché questo non fosse diventato verde. E il giovane infatti per tre anni, ogni mattina, prende un secchio d'acqua, si arrampica su per il monte ed innaffia l'albero finché un bel giorno lo trova coperto di gemme fiorite.

L'importanza del *gesto*, di qualsiasi atto necessario ed essenziale e soprattutto l'importanza della fede nel credere sono qui prolungate, nella riflessione di Tarkovskij, in relazione alla lunga attesa dell'Atto decisivo e sulla forza dirompente che la volontà di reiterazione – diametralmente opposta nel regista sovietico all'abitudine per consuetudine (ad esempio, il bicchiere d'acqua da versare) – può senza dubbio produrre: “A volte – conclude Alexander – io mi dico che se ogni giorno, esattamente alla stessa ora uno compisse la stessa azione, come un rituale, nello stesso identico modo, sistematicamente, ogni giorno alla stessa identica ora... il mondo cambierebbe. Sì, qualcosa cambierebbe, senz'altro cambierebbe”.

¹³ Il dettaglio del quadro (1481-1482, incompleto, Galleria degli Uffizi, Firenze) evidenzia quasi di spalle il busto di uno dei Magi che sta facendo l'offerta di una coppa mentre la mano sinistra del Bambino Gesù cerca di toccarla. Poi la m.d.p. si alza in verticale allargando la porzione del dipinto fino a mostrare Cristo, la Vergine e un albero, sorretto alla base dalle mani degli angeli, che viene rivelato interamente – a lato, più indietro, figure di cavalli – fino alla rigogliosa chioma.

¹⁴ Quando Otto va a trovare Alexander di sopra, prima dell'appello televisivo dice: “Lo trovo terribilmente sinistro” e continua “ho sempre provato un gran

terrore di fronte a Leonardo" e *L'adorazione dei Magi* – già intravista nel contro-campo precedente – è un fuori campo che aggiunge turbamento alle azioni che seguiranno; *prima* della preghiera Alexander guarda la riproduzione appesa sopra il divano; *prima* di andare da Maria gli alberi veri e la sua immagine si sovrappongono a quella del dipinto; quando Otto sale per la scala esterna *prima* di parlare della strega, l'immagine è il quadro, infine, *prima* del risveglio dalla levitazione. Per alcune considerazioni aggiuntive sul rapporto Tarkovskij-pittura cfr. S. BERNARDI, *La visione del tempo*, "Cinema&Cinema", 50, dicembre 1987.

¹⁵ Là dove il postino dice: "No, no, ma! Io preferisco Piero della Francesca" il rimando è anche all'inizio di *Nostalghia* (*La Madonna del Parto*).

¹⁶ Ad esempio, i temi specificamente tarkovskiani del mistero della creazione poetica e dell'insondabile e distante vita autonoma dell'opera rispetto al suo autore ("di solito il risultato di ogni sforzo poetico – fa dire Tarkovskij a Victor – è talmente lontano dal proprio creatore che a volte è difficile credere che un capolavoro sia opera di un uomo"); o anche – più intenzionalmente e intensamente – il collegamento dell'Offerta del Dono al Santo Fanciullo con quelli fatti al 'fanciullino', all'innocenza del Bambino Ometto, alla spiritualità dell'Uomo (nel contesto dei simboli ricorrenti dell'albero e del cavallo).

¹⁷ "Non mi piacciono i suoi monologhi" è la frase di presentazione di Victor nel film. E subito dopo, sia in relazione al mutismo post-operatorio di Ometto sia al troppo parlare del padre, ricorda la pratica del silenzio di Gandhi, "parché probabilmente era stufo della gente".

¹⁸ "La conoscenza ci distoglie sempre di più da quello che dovrebbe essere lo scopo della nostra vita, e quanto più ne sappiamo, tanto meno ne sappiamo perché andando in profondità perdiamo in ampiezza". *Dichiarazione* in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, cit., p. 35.

¹⁹ "In principio era il Verbo", dice Alexander al bambino, "ma tu sei muto, muto come un pesce".

²⁰ Del rapporto gesto-ridicolo e dell'influsso de *L'idiota* di Dostoevskij s'è detto nella parte generale. Per una sintetica interpretazione di questo aspetto cfr. anche P. BONITZER, *L'idée principale*, "Cahiers du Cinéma", 386, luglio-agosto 1986. Il principe Myškin, ricorda il grande scrittore, è "un uomo assolutamente buono [...] non è comico, ma possiede un altro elemento di simpatia: è *innocenté*" (dal 'Profilo storico-critico de *L'idiota*, Milano, Garzanti 1986, pp. XII-XIII); e questa condizione è assai vicina alla sincerità e al pudore di cui si parla (scena famigliare) nella discussione sul teatro dove Alexander – ex attore di Shakespeare e Dostoevskij ma destinato a non avere un ruolo in finzione – con-

fessa: "sulla scena cominciai a sentirmi imbarazzato, mi vergognavo di impersonare altra gente, di vivere emozioni altrui, ma il peggio era che... mi vergognavo di farlo con sincerità". Un'innocenza e una purezza simili a quelle di un bambino, ma anche ricercate, prescelte e preparate nel corso di un'esistenza d'attesa.

²¹ Ne *L'ultimo scritto prima della morte*, Tarkovskij rileva: "Dalla fame ci si può salvare facilmente mediante il denaro. Oggi noi cerchiamo di usare lo stesso triviale meccanismo marxista del 'denaro' e della 'merce' per salvarci dal disagio spirituale. Una volta percepiti i sintomi di una incomprensibile inquietudine, della depressione o della disperazione, ci affrettiamo immediatamente a ricorrere allo psichiatra o, il che è più chic, al sessuologo: costoro sostituiscono il padre spirituale, che guarisce la nostra anima e la riporta alle condizioni normali. Una volta tranquillizzati, gli paghiamo l'onorario. E quando sentiamo il bisogno di amare, ci dirigiamo al bordello, e anche qui saldiamo il conto in contanti, anche se in un certo senso il bordello può anche essere superfluo. Eppure sappiamo perfettamente che né l'amore né la tranquillità d'animo si possono acquistare con il denaro". "L'Altra Europa", 4, luglio-agosto 1987.

²² Sovrapponendo arbitrariamente la figura del film con l'intera personalità del regista – ma si può credere che questa corrisponda decisamente ad Alexander – sono utili le seguenti brevi considerazioni, da intendersi di segno positivo. "Un mio difetto di base è quello che potrei definire impazienza. Cerco sempre di liberarmene ma temo di non riuscirci. Non sono sufficientemente tollerante per la mia età. In effetti ci soffro, perché non mi consente di avere verso la gente un atteggiamento di maggior simpatia". D. BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, cit.

²³ Un biglietto di auguri dei suoi ex compagni di teatro, il vino e un libro d'arte illustrato da parte di Victor (le icone russe, anche in casa di Maria – unico ed ormai ultimo legame del film e del Tarkovskij di *Sacrificio* con la Russia – sono un'integrazione anticipata della preghiera, "profonda e virginalo allo stesso tempo"); la stampa dell'Europa di Otto ("Ogni dono che si fa costa un sacrificio, altrimenti che razza di dono sarebbe?"), il modellino della casa che Ometto ha costruito con l'aiuto del postino. La copia ridotta dell'oggetto che sarà sacrificato come simbolo della rinuncia totale può rappresentare una proiezione del microcosmo-casa e un rimando alle esperienze giapponesi del riflesso dell'universo, del vero e del falso, (copie dell'arte); ma anche la piccolezza e la pochezza che contraddistingue l'attaccamento alle cose terrene, un'analogia del ricordo con la simbologia dell'albero secco, Per R. ROSETTI, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, "Cineforum", 373, aprile 1987, "la *maquette* introduce una sorta di 'scala' nell'immagine che ha la funzione di distinguere ancora e in qualche modo il passato dal presente, il

mentale dal dato esterno, il tempo e il mondo invisibile dal tempo e dal mondo divisibile. La struttura bi-logica e quella logico bi-valente si compenetrano in una *composizione*. O, infine, semplicemente una 'prova' tangibile e scaramantica contro un incidente di lavorazione durante la scena dell'incendio quando, per il difettoso funzionamento di una delle due cineprese, si dovette ricostruire la facciata della casa. Per questo cfr. A. TARKOVSKIJ, *L'ultimo scritto prima della morte*, cit., pp. 83-84 e L.O. LÖTHWALL, *Andrej Tarkovskij au jour le jour*, "Positif", 303, maggio 1986, dove sono anche sinteticamente narrate alcune fasi del lavoro preparatorio e sul set per i circa sessanta giorni di durata delle riprese, dall'aprile al luglio 1985.

²⁴ Citato più volte – l'albero secco come un *ikebana*, la musica (il flauto Hochiku di Watazumido-Shuso insieme a Bach ed ai canti dei pastori della Dalecartia e di Härjedalen), il kimono 'armonico' di Alexander, la *maquette* come un *bonsai* della casa, la frase di sua figlia Marta: "lui e il bambino vanno pazzi per il Giappone [...] dice che lui e il bambino erano giapponesi in una vita precedente" – il richiamo è in massima parte legato al grande interesse del regista verso l'atteggiamento che quella cultura ha nei confronti della natura, dello spirito e dell'arte (si ricorderanno le considerazioni a proposito degli *haiku* e della figura cinematografica fatte nella prima parte).

²⁵ Il racconto del giardino che Alexander fa alla 'strega' nella sua casa è un inserto preparatorio alla "bellezza" e alla "naturalità" di quello che deve avvenire dopo (cancellazione della paura e la levitazione) e, contemporaneamente, episodio specificatamente riferibile alla concezione tarkovskiana del tempo cinematografico e della memoria. L' "orribile violenza" è il solo segno rimasto dopo che Alexander ha lavorato moltissimo per ripulire il piccolo e a suo modo bel giardino della casa di campagna della madre. Da molto tempo abbandonato, forse addirittura nessuno vi ha mai messo piede – ma si pensa non tanto alla 'Zona' quanto all'universo intorno alla casa de *Lo specchio* – quel giardino è un'immagine che vuol essere cambiata, migliorata, rimessa "un po' tutta in ordine" da un figlio, per amore. La donna infatti era ammalata e peggiorava, ma aveva l'abitudine di sedersi alla finestra "in una poltrona speciale" per guardare fuori, nell'intreccio dei rami e delle foglie l'opera che la natura stava compiendo. Alexander, facendo come sua sorella che si taglia cortissimi i suoi stupendi capelli biondi provocando il pianto del padre, vale a dire "scavando, tosando, tagliando" le erbacce e il prato, seguendo il suo gusto, fa in realtà ciò che Tarkovskij pensa non si debba strumentalmente fare con la pellicola cinematografica (con le sequenze e i loro intrinseci significati).

²⁶ La vacuità del parlare inteso come traguardo ultimo ed esclusivo dell'impegno dell'individuo e le conseguenze indotte che questa vuota pratica produce, sono da Tarkovskij criticate non a parole ma attraverso la rappresen-

tazione cinematografica delle sensazioni e delle cause attive del silenzio e del mutismo quando non dell'inutilità di taluni segni verbali e dialogici (R. BENAYOUN titola un brevissimo scritto su *Sacrificio*, *Un Finistere de la parole*, "Positif", 304, giugno 1986). In riferimento ad Amleto converrà segnalare che il regista ha realizzato una apprezzata versione teatrale della tragedia shakespeariana nel 1976 a Mosca e ne aveva in progetto un film da girarsi in Svezia proprio negli anni tra *Nostalghia* e *Sacrificio*. L'energia 'rivoluzionaria' della figura del principe di Danimarca e l'opera lo attirano perché "questa tragedia pone l'eterno problema dell'uomo di grande statura spirituale, costretto a subire la degradante realtà. Come se un uomo del futuro fosse obbligato a vivere nel passato. E la tragedia di Amleto, così come io la immagino, non sta nella sua morte ma nel fatto che prima di morire deve rinunciare alla propria ricerca della perfezione per diventare un volgare assassino. Dopo tutto la morte può essere soltanto una felice via d'uscita, senza la quale egli avrebbe dovuto suicidarsi...". A. TARKOVSKIJ, *Sculpting in Time*, cit., p. 212.

²⁷ Si può a questo proposito ricordare lo spirito propositivo trascinate dell'inizio del discorso di Domenico in *Nostalghia* prima che (anche a parziale completamento della prima parte della nota 26) alle invocazioni verbali seguano le esemplari e crude azioni.

²⁸ Ciò ottiene l'effetto di un flashback virtuale sulla sequenza conclusiva del secondo monologo di Alexander nel corso della quale l'uomo si scrolla violentemente di dosso Ometto che – forse per continuare la posizione 'a cavalluccio' sulle spalle del padre – gli era silenziosamente e improvvisamente saltato sulla schiena. L'uomo, sconvolto e impaurito dal suo gesto istintivo e spaventato dall'immagine del bambino che perde sangue dal naso, ha un mancamento finale – però anche una chiara pre-visione dell'angoscia incombente – che Tarkovskij trasforma per stacco nell'inserto di paura senza colore della strada deserta dopo o durante il disastro nucleare. Un secondo identico inserto in bianco e nero, ma con la folla che corre e si urta sarà, insieme ad alcuni anelli di ricordo (Marta nuda che rincorre delle galline lungo un corridoio dove precedentemente cadeva dell'acqua, il quadro di Leonardo, un 'quadro' famigliare di Alexander steso e Maria vestita e pettinata come se fosse la sostituzione di Adelaide sul prato), il procedimento di emersione dall'unione con Maria.

²⁹ Data la centralità tematica ed espressiva della preghiera di Alexander, se ne riporta il testo (con l'esclusione del *Pater Noster* introduttivo): "Signore liberaci da questi tempi spaventosi, fa che non muoiano i miei figli, non muoiano... mia moglie, Victor, tutti quelli che ti amano perché sono ciechi e non si sono mai rivolti a te perché ancora non sanno che cosa vuol dire essere davvero infelici. Tutti quelli che in questo momento hanno perduto le loro

speranze, il loro futuro, la loro vita ed anche la possibilità di arrendersi al tuo volere. Tutti quelli che sono presi dal terrore e che sentono avvicinarsi la fine. Tutti quelli che temono non per se stessi, ma per quelli che amano e ai quali nessuno, nessuno come te può offrire protezione perché questa guerra è definitiva, l'ultima che si combatterà. Perché a questa guerra non sopravviveranno né vincitori né vinti. Finite le città, gli alberi, il verde, le sorgenti di acqua fresca, gli uccelli dell'aria nel cielo.

Io ti darò tutto quello che ho. Rinuncerò alla mia famiglia, che adoro. Rinuncerò alla mia casa. Anche al mio piccolo Ometto. Diventerò muto, non scambierò più parola con nessuno. Sono pronto a rinunciare a tutto ciò che mi tiene legato alla vita, se soltanto tu farai tornare le cose come erano prima, come erano ieri, stamattina. Lascia che io mi liberi di questo insopportabile, disumano terrore che mi attanaglia. Rinuncio a tutto. Signore, aiutami, ti prego, ti prego. Cancellami se vuoi”.

³⁰ A me prima di tutto – ha scritto Tarkovskij – interessa chi è pronto a sacrificare la propria posizione e il proprio nome; non importa se questo sacrificio è fatto in nome di un principio spirituale o dell'aiuto al prossimo, o per la propria salvezza, o per entrambe le cose insieme. Un passo di tal genere presuppone un contrasto totale con l'interesse che fa da molla alla logica 'normale". A. TARKOVSKIJ, *L'ultimo scritto prima della morte*, cit., pp. 76-77.

³¹ “Quest'uomo – ricorda TARKOVSKIJ – ha compreso che per salvarsi è indispensabile dimenticare se stesso e anche sul piano fisico, occorre passare ad un altro livello di esistenza". A. TARKOVSKIJ, *A Propos du Sacrifice*, “Positif”, 303, maggio 1986.

³² Con il procedimento di aggiramento visivo già utilizzato in *Andrej Rublëv*, *Solaris* e *Nostalghia* – e qui complicato dal passaggio verso l'esterno della casa a partire dal suo interno – Tarkovskij, attraverso lo spazio di una finestra, porta Alexander (vestito di un soprabito scuro, forse in ricordo della sceneggiatura de *La strega*) davanti a quella che poi si saprà essere la casa di Maria. Cammina nel fango, si china a scavare nella melma (dei ricordi?), ne estrae un lembo di stoffa bianca – che intuitivamente si sarebbe tentati di attribuire alla benda che avvolge la gola (come per lo *Stalker*) del bambino operato da poco – dalla quale cadono delle monete. Dopo uno stacco su Alexander che vede se stesso sporgere da dietro un grosso albero secco, un rapido movimento di gru dall'alto, ancora sul fango (da cui emergono altre monete, molle, bacinelle, detriti ecc.) si solleva sull'asse mentre Alexander invoca il figlio prima di uscire di campo. Nel contrasto del fuoco sulla neve il rombo assordante della minaccia nucleare aerea manda a 'sbattere' la m.d.p. contro una vecchia porta di legno che per il violento spostamento d'aria si spalanca 'dentro' un compatto muro di mattoni.

³³ Ad esempio nel secondo monologo di Alexander, durante il racconto di Otto della madre e la fotografia, e subito dopo, tra la fine della preghiera e l'inizio della sequenza del sogno.

³⁴ Che si tratti di musiche del folklore scandinavo, di richiami di un pastore o di un “grido di avvertimento o di esortazione, forse la voce di Dio o il silenzioso richiamo di Ometto”, oppure – più arditamente – “la strana voce che lo Scrittore sente venire dall'edificio in *Stalker* e che lo avverte di non continuare, o la voce di Dio che Andrej sente in *Nostalghia* [nella cattedrale di San Galgano]” come indica P. GREEN, *Apocalypse & Sacrifice*, “Sight & Sound”, 2, primavera 1987, in qualsiasi di queste e altre interpretazioni rimane, inesprimibile, la sensazione di una esortazione interiore al coraggio, l'idea altalenante nel film di un attrito gelido e sonoro che colpisce e modifica il dato visivo perché fa anche da ponte armonico e di significato tra il ritmo continuato di J.S. Bach dell'inizio e del finale (*Passione secondo San Matteo*) e il soffio delle note separate e sofferte del flauto giapponese.

³⁵ L'intuizione secondo cui anche l'intero blocco dell'incontro di Alexander e Maria, il racconto del giardino e la levitazione possono essere all'interno della logica del sogno, se è utile a circoscrivere o a dilatare la cifra ambigua e fantastica del cinema di Tarkovskij, non tiene conto dei cambiamenti cromatici della fotografia. Ma, ciò che più conta, non prende in considerazione il bicchiere lasciato da Alexander al centro della stanza *dopo* la preghiera e raccolto *prima* che Otto parli di Maria, comunque assente al suo ultimo risveglio. Questo malgrado la falsa pista da nascondimento del ginocchio urtato contro il tavolo, in realtà offeso nella caduta dalla bicicletta.

³⁶ Il riferimento è all'aspetto non unicamente cristiano dell'offerta e del sacrificio tarkovskiano: una dualità della tensione mistica che trova le corrispondenti immagini sia nel dialogo volutamente stonato e (apparentemente) incongruo tra Alexander e Otto, ovvero tra la ricerca della salvezza e la fede nel paranormale, sia soprattutto nel volto di Alexander durante la preghiera, illuminato solo per la metà di destra.

³⁷ È forse superfluo sottolineare che anche lo spettatore divide con Alexander questa conoscenza, così come era al corrente, diversamente da Gorčakov, della morte di Domenico.

APPENDICE

NOTE BIOGRAFICHE

Andrej Arsenevič Tarkovskij è nato il 4 aprile 1932 a Zavraž'e (Ivanovo) un piccolo centro sulle rive del Volga. Figlio del poeta Arsenij Tarkovskij e di Marija Ivanovna Vishnjakova, durante il liceo studia pittura e continua a coltivare gli studi musicali iniziati in tenera età. Dal 1952 frequenta per circa due anni i corsi di arabo presso l'Istituto di Lingue Orientali di Mosca che abbandona però prima del termine.

Per allontanarlo da un giro di cattive compagnie la madre lo manda a lavorare come geologo raccoglitore in Siberia dal 1954 al 1956 e questa esperienza è un periodo felice, a contatto con la natura di cui Andrej conserverà sempre un forte ricordo. Di ritorno a Mosca si iscrive al VGIK, la più importante e quotata scuola di cinema sovietica, ove segue i corsi di Mikhail Romm (1901-1971), solido cineasta di convinto impegno ideologico – suoi sono, tra gli altri, i film *Trinadcat* (*Sangue sulla sabbia* o *Il tredicesimo*, 1937), *Lenin v Oktjabre* (*Lenin nell'Ottobre*, 1937) e *Lenin v 1918 godu* (*Lenin nel 1918*, 1939), *Devjat' dnej odgonovo goda* (*Nove giorni di un anno*, 1962), *Obyknovennij fašizm* (*Il fascismo quotidiano*, 1965) – ma anche attivo insegnante a partire dagli anni del secondo dopoguerra.

Quattro anni dopo Tarkovskij si diploma in regia con il mediometraggio *Katok i skrypka* (*Il rullo compressore e il violino*) sceneggiato insieme all'amico e compagno di corso Andrej Michalkov-Končalovskij e vince il primo premio al festival del film per studenti di New York (ma già l'anno prima aveva realizzato il cortometraggio *Non ci saranno*

foglie stasera). Sempre in collaborazione con Končalovskij scrive la sceneggiatura de *L'infanzia di Ivan* che vince – ex aequo con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini – il Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1962.

La carriera di Tarkovskij è segnata da una serie di fatali 'incomprensioni': dalla censura agli ottusi divieti delle autorità sovietiche alle partecipazioni dei suoi film ai festival e alle manifestazioni internazionali, ai calcoli puramente economici della distribuzione (è un regista, si pensa ma a torto, che non fa botteghino), alla difficoltà dei temi proposti considerati assai distanti e non consoni a quel realismo allora apprezzato dai burocrati socialisti della cinematografia sovietica (anche se, occorre dirlo, il regista, pur tra moltissime difficoltà, è sempre riuscito a trovare in patria i finanziamenti per i suoi film).

I problemi iniziano da subito, con *Andrej Rublëv*. Già pronto nel 1966 dopo due anni di lavorazione, riuscirà dopo moltissime incredibili traversie e con qualche taglio, ad essere proiettato in Occidente soltanto tre anni più tardi, al festival di Cannes dove vince il premio Fipresci della critica internazionale e dove, nel 1972, *Solaris* si aggiudica il premio speciale della giuria.

Nel 1973 Tarkovskij collabora con Bagrat Oganessian per la sua 'opera prima', *Terpkij vinogräd (Uva aspra)* e sei anni dopo è cosceneggiatore per *Beregis' Zmej! (Atten-to, un serpente!)*. *Lo specchio* soffre di una forma di censura di carattere indiretto in quanto, classificato in Urss film di 3ª categoria, la meno importante, e considerato un film d'élite, viene distribuito poco e male (a Mosca tra gli anni 1974 e 1981 è addirittura rimasto in programmazione soltanto tre settimane nel primo semestre del '75. Questo dato è stupefacente se rapportato, ad esempio, al film-simbolo di Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, che tra il 1971 ed il 1981 ha tenuto complessivamente nella capitale sovietica il cartellone per ben 187 settimane e per sedici nella stessa prima metà del 1975).

Anche *Stalker* vive lo stesso amaro destino perché, girato solo dopo aver ottenuto – come peraltro *Lo specchio* – una speciale autorizzazione dal Presidium del Soviet Supremo, è rifiutato dall'Urss alla Mostra di Venezia del 1979. La sua presentazione nell'ambito del festival non competitivo di Rotterdam gli precluderà la possibilità di concorrere alla Palma d'oro di Cannes 1980 (dove sarà comunque proiettato 'a sorpresa').

Anche se *Stalker* non riceve premi ufficiali, il talento dell'autore di *Andrej Rublëv* ed il sempre crescente apprezzamento della critica internazionale fanno entrare Tarkovskij a pieno diritto tra i pochi grandi maestri, non solo sovietici, del cinema contemporaneo. Insignito del titolo di 'artista emerito dell'Urss' quando i suoi rapporti con lo stato sovietico non erano ancora definitivamente compromessi, riceve in Italia nel 1980 il premio David 'Luchino Visconti'.

E in un'ambientazione italiana Tarkovskij realizza nell'83 *Nostalghia* con la collaborazione di Tonino Guerra. Il film, che inizialmente doveva chiamarsi *Viaggio in Italia* – nel maggio 1983 la Rai ha trasmesso quel *work in progress* d'autore che è *Tempo di viaggio*, la ricerca e il completamento ideale dei 'luoghi' di *Nostalghia* – porta all'evidenza la sofferenza autobiografica del regista ora esule, la 'nostalghia' per la patria lontana, abbandonata con dolore per la paralizzante impossibilità di lavorare e per protesta irreversibile. È di questo periodo infatti la decisione del regista di vivere in Italia (sarà a Firenze) – conferenza stampa del 10 luglio 1984 a Milano, sotto la provvisoria ala troppo protettrice del movimento dei cattolici popolari di 'Comunione e Liberazione' – di non fare mai più ritorno in Unione Sovietica ("per loro io non esisto e con questo gesto pretendo che la mia esistenza sia riconosciuta"), paese e patria dove peraltro lascia alcuni degli affetti più cari (Tarkovskij è sposato in seconde nozze con la Larissa Pavlovna Tarkovskaja collaboratrice dei suoi film ed ha due figli, Andrej e Arsenij).

Con *Nostalghia* vince insieme a Robert Bresson il gran premio del cinema di creazione al Festival di Cannes del 1983 e nell'autunno dello stesso anno cura per il Covent Garden di Londra la regia dell'opera lirica *Boris Godunov* di Musorgskij. Tra i progetti che pensa di realizzare, malgrado i gravi problemi economici e lo spettro sfuocato di una incombente implacabile malattia, ci sono un film tratto dall'*Amleto* da girarsi in Svezia (già a Mosca, nel 1976, ne aveva diretto con grande successo una versione teatrale), *La tentazione di Sant'Agostino* dal romanzo di Gustave Flaubert, un *San Francesco e Hoffmanniana*, l'idea per un soggetto sulla vita di Theodor Amadeus Hoffmann. C'è poi la sempre rinviata intenzione di un film da *L'idiota* di Dostoevskij che risale agli anni di *Andrej Rublëv*. Così come di quel periodo sono i propositi di *Febbraio in testa*, "film della cordialità e dell'indifferenza, dell'interesse e della freddezza" e *Il ferito* che avrebbe dovuto parlare di ragazzi sfollati e di un soldato ferito, dei loro rapporti, della loro amicizia" (indicazioni riportate da G. BACHKIROVA, *Projets d'Andrej Tarkovskij*, "Oeuvres et Opinions", 3 (51), Mosca, marzo 1963 e riferite da B. AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, "Positif", 247, ottobre 1981).

L'ultima opera, *Sacrificio*, vince il premio speciale della giuria al Festival di Cannes 1986 ma, ancora una volta, non la Palma d'oro, il giusto e meritato riconoscimento che compromessi, rifiuti aprioristici e immancabili patteggiamenti concorsuali gli hanno sempre impedito di ottenere.

Andrej Tarkovskij muore a Parigi di cancro polmonare nella notte tra il 28 e il 29 dicembre 1986.

FILMOGRAFIA

GLI ASSASSINI

Ubijtsy, 1958 (tratto da un racconto di Ernest Hemingway, è un cortometraggio realizzato dagli studenti del VGIK, tra cui Andrej Tarkovskij)

OGGI NON CI SARÀ LIBERA USCITA

Segodnja uvol'nenija ne budet, 1959

Regia: Andrej Tarkovskij; co-regia: Aleksandr Gordon.

IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO

Katok i skripka, 1960 (saggio di diploma)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto e sceneggiatura: Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; fotografia (Sovcolor): Vadim Jusov; scenografia: S. Agojan; costumi: A. Martinson; trucco: A. Makaševa; effetti speciali: B. Ploujnikov, V. Sevostijanov, A. Rudačenko; montaggio: L. Butuzova; musica: Viačeslav Ovčinnikov, diretta da E. Kačaturian; suono: V. Kračkovskij; assistente alla regia: O. Gerts; interpreti e personaggi: Igor Fomčenko (Saša), Vladimir Zamanskij (Sergej), Nina Arkangel'skaja (la ragazza), Marina Adžubej (la madre di Saša), Jura Bruser, Slava Borisov, Saša Ilin, Saša Vitoslavskij, Kolia Kozarev, Žena Kljakovskij, Igor Kolovikov, Ženja Fedčenko, Tanja Prochorova, Anna Maksimova, Larisa Semënova, M. Figner; produzione: Mosfilm; direttore di produzione: A. Karetin; origine: URSS, 1960; durata: 55'.

Saša, un bambino di sette anni, esce di casa, a Mosca, con il suo violino diretto al Conservatorio, dove studia senza eccessivo entusiasmo, per sostenere una prova pratica. Sulle scale e al portone del palazzo, i ragazzi del quartiere lo disturbano e, per spaventarlo, gli prendono la custodia del violino che si passano tra loro ridendo finché Sergej, un

operaio al lavoro lì vicino con il rullo compressore, risolve la situazione facendo allontanare il gruppo di molestatori.

Lungo la strada Saša è attratto dai riflessi del sole e da successive immagini moltiplicate e frantumate da specchi e altre superfici riflettenti: il suo stesso volto, le facciate degli altissimi palazzi, un tram che magicamente si trasforma in un autobus, la ragazza che lascia cadere a terra un sacchetto di mele rosse, un bambino che gioca con una barchetta nell'acqua, dei palloncini gialli e rossi, degli orologi a schiera, un volo di piccioni, sono tutti elementi che non gli impediscono comunque di ritornare alla realtà del saggio di violino che l'attende.

Attendendo il suo turno nella sala adiacente, osserva una bambina, anch'essa lì per suonare, alla quale, in silenzio, offre una mela prima di esibirsi con assai modesti risultati di fronte all'insegnante. All'uscita la bambina lo osserva allontanarsi mogio mogio – forse perché pensa alla possibile reazione della madre – mentre sulla sedia la mela è ora solo un torsolo mangiucchiato.

Intanto, vicino alla casa di Saša due rulli compressori condotti da un'operaia e dall'uomo che ha difeso il bambino dai ragazzi più grandi, stanno procedendo ad asfaltare lo spiazzo. Saša si ferma a guardare ed aiuta l'operaio alle prese con il motore del suo mezzo meccanico. Poi, invitato a salirvi sopra, si diverte a tenere il volante e a far muovere lentamente il pesante rullo. Dal gruppo dei ragazzi che osservano gelosi in disparte, il più grande prende una bicicletta da corsa e comincia a correre lì intorno, ma cade, rompe una ruota e per di più si ferisce ad una gamba.

Arriva la pausa di mezzogiorno e Saša lascia la custodia del violino e la cartella sul mezzo per mangiare con l'amico operaio, mentre gli altri ragazzi non smettono di gironzolare nei pressi dei compressori.

Nel tempo di interruzione del lavoro, il bambino fa alcune esperienze: prende le difese di un coetaneo da un prepotente più grande di lui; ha uno screccio, subito supe-



Il gioco della fantasia e dell'immaginazione, *L'infanzia di Ivan*, 1962



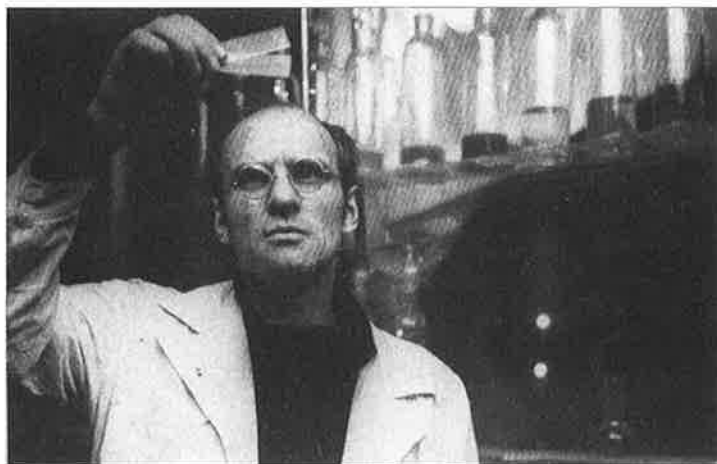
Il ragazzo soldato, *L'infanzia di Ivan*, 1962



La memoria assassina del popolo russo, *Andrej Rublëv*, 1969



La morte nel fuoco, *Andrej Rublëv*, 1969



Il sapiente, itinerario verso l'infanzia, *Solaris*, 1972



L'immagine onnipresente della madre, *Lo specchio*, 1974



"Giunse mia madre, mi fece un cenno e volò via...", *Lo specchio*, 1974



Citazione biblica: la corona di spine, *Stalker*, 1979



La guida affonda nella terra umida, *Stalker*, 1979



Immobilismo: regola dell'arte tarkovskiana, *Nostalgia*, 1983



“Sono convinto che ci troviamo attualmente al limite dell'annullamento della nostra civiltà”, *Nostalgia*, 1983



Gorčakov: la strada del calvario, *Nostalgia*, 1983



La crisi della follia, *Sacrificio*, 1986



Il modellino e la casa del volo rovesciato, *Sacrificio*, 1986

rato, con Sergej, ormai suo grande amico; osserva un pesante maglio di ferro all'opera nell'abbattimento di vecchie case; si ripara con la giacca dell'operaio da un improvviso e violento temporale che separa per un po' i due finché il sole, tornando a splendere tra le nuvole, non li vedrà nuovamente insieme.

In seguito Saša e Sergej mangiano e chiacchierano tranquillamente: l'adulto ripara la custodia del violino e il bambino suona per lui; poi, prima di separarsi per tornare alle rispettive attività – l'operaio sul rullo compressore ed il bambino a fare gli esercizi con l'archetto – si danno appuntamento per andare al cinema insieme.

La madre nega però a Saša il permesso di uscire e mentre l'operaio, dopo aver atteso a lungo il suo piccolo amico entra con la compagna di lavoro, che non aspettava altro, a vedere Čapaev, il bambino immagina di uscire di casa, scendere le scale e salire in corsa sul rullo compressore che si allontana lentamente guidato dall'amico Sergej.

L'INFANZIA DI IVAN *Ivanovo detstvo*, 1962

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto:* dal racconto *Ivan* di Vladimir O. Bogomolov; *sceneggiatura:* Michail Papava, Vladimir O. Bogomolov, con la collaborazione di E. Smirnov; *fotografia* (b/n): Vadim Jusov; *scenografia:* Evgenij Černaev; *montaggio:* Ljudmila Fejginova; *assistente al montaggio:* G. Natanson; *musica:* Viačeslav Ověnnikov, diretta da E. Kačaturian; *suono:* E. Zelenkova; *trucco:* L. Baskakova; *effetti speciali:* V. Sevostjanov, S. Mukhin; *consulente militare:* G. Gončarov; *interpreti e personaggi:* Nikolaj «Kolia» Burljaev (Ivan), Valentin Zubkov (il capitano Cholin), Evgenij Žarikov (il tenente Galčev), Stepan Krylov (il caporale Katasonič), Nikolaj Grinko (il colonnello Grjaznov), Dmitrij Miljutenko (il vecchio con il gallo), Valentina Maljavina (Maša), Irma Tarkovskaja (la madre di Ivan), Andrej Michalkov-Končalovskij (il soldato con gli occhiali), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Miturich; *produzione:* Mosfilm; *origine:* URSS, 1962; *durata:* 95'.

Con l'invasione nazista dell'Unione Sovietica, il dodicenne Ivan diventa bruscamente quasi un adulto e soltanto

nei suoi sogni agitati emergono tracce di un'infanzia felice.

Persi il padre, la madre e la sorella a causa della guerra, Ivan non ha altro scopo che vendicarsi e per far questo, prima si unisce ad un gruppo di partigiani, poi si aggrega all'alto comando militare che lo incarica di pericolose missioni.

Una di queste, particolarmente rischiosa, induce Ivan a modificare l'itinerario stabilito col risultato di andare a finire nel mezzo di una postazione dell'Armata Rossa. Qui il tenente Galčev, responsabile del settore, teme che Ivan sia una spia dei tedeschi e solo dopo lunghe insistenze viene convinto dall'intraprendente ragazzo a mettersi in contatto con i superiori che lo rassicurano circa la sua vera identità. Ivan, infatti, rende utilissimi servigi segnalando postazioni, scorte e munizioni del nemico; tutte informazioni necessarie all'armata, in procinto di sferrare l'offensiva decisiva.

L'orgoglioso e coraggioso ragazzo è ben visto, sia dal capitano Cholin sia dal colonnello Grjaznov i quali, per il suo bene, decidono che è però arrivato il momento di allontanarlo dal fronte e dai pericoli delle battaglie, inviandolo alla scuola di guerra, dove potrà studiare per diventare un buon soldato.

Le proteste di Ivan, contrario a questa decisione, non hanno alcun effetto; allora il giovane decide di fuggire, ma viene quasi subito raggiunto nei pressi di un villaggio distrutto. A questo punto, vista la sua determinazione, gli si promette di non inviarlo alla scuola: potrà tornare in prima linea dove l'unità si sta riorganizzando in vista dell'assalto finale.

Due soldati, mandati in esplorazione oltre il fiume, vengono catturati dai tedeschi, impiccati ed esibiti, come crudele avvertimento, proprio sulla riva in modo che i compagni possano riconoscerli. Cholin decide di andare a riprendere i cadaveri, ma il fuoco dell'artiglieria è troppo pesante e l'azione viene rimandata.

A questo punto, Ivan che, durante l'attacco «giocava» alla guerra nella sede del comando, viene incaricato di un'ultima missione. In una fredda notte autunnale, accompagnato da Cholin e Galčev che devono recuperare i cadaveri dei due sfortunati commilitoni, il ragazzo attraversa il fiume e sparisce nel bosco.

La guerra è finita. Nella sede della Gestapo a Berlino, il tenente Galčev esamina dei documenti. Tra le moltissime carte, trova un dossier con la fotografia di Ivan ed apprende che il ragazzo è stato catturato e giustiziato. L'ufficiale rimane fortemente scosso e rivive in qualche modo l'esperienza tragica di Ivan, vittima della barbarie nazista.

Dapprima angosciato, sembra riprendere fiducia nella vita quando immagina il ragazzo bere l'acqua limpida dal secchio che la madre amorevolmente gli porge, prima di correre libero, con la sorellina, lungo il bagnasciuga, inoltrarsi felice nell'acqua bassa, fino al nero di un funereo albero secco.

ANDREJ RUBLĚV

Andrej RublĚv, 1969

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Michalkov-Končalovskij, Andrej Tarkovskij; *fotografia* (b/n e Sovcolor, Cinemascope): Vadim Jusov; *montaggio:* Andrej Tarkovskij con la collaborazione di Ljudmila Fejginova, T. Egorjeva, O. Sevkenenko; *scenografia:* Evgenij Černaev, in collaborazione con I. Novoredzikin, S. Voronkov; *costumi:* L. Novi, M. Baranovskaja; *trucco:* V. Rudina, M. Aliautdinov, S. Barsukov; *musica:* Viačeslav Oščinnikov; *suono:* E. Zelenkova; *interpreti e personaggi:* Anatolij Solonicijn (Andrej RublĚv), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grinko (Daniil il Nero), Nikolaj Sergeev (Teofane il Greco), Irma Rauch Tarkovskaja (la ragazza sordomuta), Nikolaj «Kolja» Burljaev (Boriška), Rolan Bykov (il buffone), Jurij Nazarov (il Principe e suo fratello), Mihhail Kononov (Fomà), Jurij Nikulin (Patrikej), Stepan Kirilov (il vecchio fonditore di campane), Sos Karkisjan (il Cristo), Bolot Eišjnlaev (il Khan tartaro), Volodja Titov, N. Grabbe, B. Matsjk, A. Obuchov, N. Glazkov, K. Aleksandrov, S. Bardin, Ivan Bykov, G. Borisovskij, V. Vasilev, Z. Vorkil', A. Titov, V. Volkov, I. Mirošnicenko; *pro-*

duzione: Mosfilm (Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti); direttore di produzione: T. Ogorodnikova; origine: URRS, 1966; durata: 185' (lunghezza originale), altre versioni 146' [Una «ur version» di Andrej Rublëv di circa 60' più lunga della versione originale conosciuta, fu proiettata per la prima volta a Mosca nell'aprile 1988 (Dom Kino, commemorazione della morte di Andrej Tarkovskij)].

Il racconto si riferisce alla vita del monaco pittore di icone Andrej Rublëv, vissuto all'incirca tra il 1370 ed il 1430, un periodo drammatico per la Russia, devastata dalle scorribande dei Tartari, dalle rivalità dei Principi in lotta, dalle spaventose carestie. La vicenda, divisa in due parti, è articolata in un prologo, otto episodi, l'epilogo.

Prologo. Un gruppetto di persone armeggia intorno ad una strana sacca di pelle che, gonfia d'aria, dovrebbe permettere al contadino Efim di sollevarsi da terra e volare. Il lavoro viene disturbato da una piccola folla di contadini e dalle guardie del Principe; ne segue una colluttazione, si tagliano in gran fretta le corde che trattengono il rudimentale aerostato e questo s'innalza lentamente cominciando a sorvolare le campagne circostanti. Sarà, tuttavia, un volo esaltante ma breve perché, a causa di una falla tra le cuciture, la «mongolfiera» perde quota, si affloscia abbattendosi sul terreno causando la morte del temerario passeggero.

Primo episodio. La storia del buffone vede tra i protagonisti Andrej Rublëv, Daniil e Kirill, tre monaci pittori di S. Androniko che, sorpresi in piena campagna da un temporale, trovano rifugio in una isbà dove alcuni contadini assistono allo spettacolo di un buffone che irride i potenti.

La *performance* viene interrotta dall'irruzione dei soldati, inaspettatamente giunti, che arrestano l'attore mentre i tre monaci abbandonano la capanna per riprendere il loro cammino.

Secondo episodio. Siamo ora nel 1405. Kirill incontra in chiesa il famoso pittore Teofane il Greco. Mentre all'esterno i ribelli vengono torturati ed orrendamente uccisi dalle guardie, il monaco ed il maestro di pittura discutono di arte

e Teofane tesse le lodi di Rublëv proponendo a Kirill di decorare la cattedrale moscovita dell'Annunciazione. Questi accetta a condizione che gli venga rivolto un invito formale davanti all'intera comunità del monastero di S. Androniko.

L'invito ufficiale ci sarà, ma Teofane fa invitare Rublëv al posto di Kirill, il quale, toccato nella sua vanità di artista, abbandona irato il monastero. Andrej allora propone a Daniil il Nero di accompagnarlo nel viaggio ma, avutone un rifiuto, non potrà che risolversi a partire con due giovani aiutanti.

Terzo episodio. L'anno successivo ritroviamo Teofane e Rublëv impegnati in un'appassionata discussione nella quale si trovano a scontrarsi due differenti concezioni della vita, della fede e della realtà artistica. Per il Greco l'esistenza deve essere un continuo servizio a Dio, mentre Andrej, più concreto, crede nell'Uomo e nella possibilità, attraverso l'arte, di essergli d'aiuto per una piena rivelazione; ha fiducia nella possibilità di operare nel Bene e lo fa immaginando una raffigurazione della Passione di Cristo. Teofane invece ribadisce il suo pensiero circa una umanità maledetta, malvagia per la quale non nutre più alcuna speranza di redenzione.

Quarto episodio: Penultimo della prima parte, è quello della festa, 1408. Scendendo il fiume in barca con Daniil ed i due assistenti, Andrej Rublëv è attratto, sul far della sera, da diverse luci in movimento nel fitto del bosco. Incuriosito, si avvicina di nascosto e si accorge ben presto di trovarsi nel mezzo di una festa pagana dove si celebra l'arrivo della bella stagione. Scoperto, il monaco viene legato ad un palo, mentre una giovane, nuda, prima lo sottopone a tentazione e poi, inaspettatamente, lo libera dalle corde.

È ormai l'alba e Andrej raggiunge i compagni; ammutolito, assiste all'arresto di alcuni dei giovani del festino e alla fuga della ragazza che guadagna a nuoto la riva opposta sfilando accanto alla sua barca.

Quinto episodio. Nell'estate dello stesso anno Rublëv ha l'incarico di affrescare il Giudizio Universale, però i lavori

sono fermi perchè il pittore si rifiuta di dipingere secondo gli schemi in uso. Non vuole cioè spaventare gli uomini con il proprio lavoro, non intende creare visioni ammonitrici raccapriccianti poichè pensa vi sia già fin troppa violenza nella realtà. Violenza che non risparmia neanche gli artisti, gli scalpellini e gli incisori che hanno partecipato ad un lavoro: vengono uccisi o accecati sulla strada per Zvenigorod, città dove regna il fratello del Principe. La feroce azione punitiva è ordinata dallo stesso principe che, considerando il fratello un traditore, non può consentire ch'egli abbia residenze simili o più belle delle sue. Andrej, indignato da tanta folle violenza, si ribella imbrattando le pareti pronte per l'affresco, rifiutando la lettura di un passo delle Scritture particolarmente intenso. Entra nell'edificio una ragazza sordomuta.

Sesto episodio. Apre la seconda parte del film la scorre-ria, ancora nel 1408. Il fratello del Principe, approfittando della sua assenza, si allea con i Tartari – alla fine del loro crudele dominio e dunque particolarmente feroci – per spodestarlo. Le truppe cingono d'assedio Vladimir seminando terrore e morte, mentre la maggior parte della popolazione, compresi Rublëv e la sordomuta, cerca di trovare rifugio nella cattedrale. Tartari e Russi però irrompono nel tempio massacrando senza pietà uomini, donne, bambini. Per salvare la ragazza handicappata da uno stupro, Andrej uccide un soldato e, di fronte allo spettacolo di miseria e morte che si presenta ai suoi occhi, fantastica di ricevere l'impossibile visita di Teofane, morto da tempo.

Di nuovo le inconciliabili concezioni dei due artisti si trovano di fronte, anche se qualcosa è nel frattempo mutato: Andrej comunica all'amico e maestro di non voler più dipingere perché, sottoposto a prove tremende, è sempre meno persuaso della bontà degli uomini. Teofane cerca di dissuaderlo, ma Rublëv, irremovibile, si chiude in un mutismo di espiazione.

Settimo episodio. Quattro anni dopo Andrej è al monastero di S. Androniko, sempre nel rispetto del voto del si-

lenzio, dedito a umili lavori e all'assistenza della sordomuta. La regione è ancora messa a ferro e fuoco dai Tartari, la carestia miete un'infinità di vittime ed i superstiti affamati cercano cibo e rifugio al convento. Tra questi, è Kirill che, riconosciuto, supplica il priore di perdonargli l'antico atto di superbia. Sopraggiungono alcuni cavalieri Tartari e, dopo aver deriso pesantemente la sordomuta, la conducono via con loro.

Ottavo episodio. Da ultima, la parte forse più nota ed emozionante, la fusione della campana, 1423. In un Paese ormai esausto per le devastazioni e decimato dalla pestilenza, alcuni incaricati del Principe cercano dei fonditori di campane. Non c'è rimasto più nessuno vivo, solo il giovane Boriška si dice in grado di saper fondere perché il padre, in punto di morte, gli ha tramandato il segreto. Viene condotto nei pressi del castello e gli viene affidato l'incarico. Dopo aver passato giorni e giorni alla ricerca del luogo adatto e dell'argilla giusta, fa predisporre i preparativi per la fusione, in contrasto con le opinioni dei mastri artigiani anziani.

Andrej Rublëv, sempre legato al voto del silenzio di anni prima, osserva le ansie e le apprensioni di Boriška ed è anche turbato da alcuni episodi, vecchi e nuovi: il buffone dell'isbà lo accusa di averlo denunciato – era invece stato Kirill a chiamare le guardie, invidioso del talento di Andrej – e lo stesso monaco lo implora, invano, di riprendere a dipingere nuovamente nel monastero della Trinità: Rublëv oppone a tutti il silenzio del suo voto.

Intanto la grande opera della fusione procede e, alla presenza dei nobili, arriva finalmente il momento della verità: se la campana sarà fessa, per il giovane fonditore ci sarà la prigione e la morte. Invece i rintocchi si diffondono nell'aria e artigiani, popolo ed autorità sono soddisfatti, mentre Boriška può finalmente dare sfogo alla disperazione perché ha mentito, non conosce il segreto della fusione e suo padre non gli ha mai tramandato nulla della sua arte. Il monaco, commosso, finalmente scioglie il voto e consola il

ragazzo al quale propone di seguirlo nel pellegrinaggio, uno a dipingere, l'altro a fondere campane.

L'*Epilogo* è a colori ed illustra nei toni più pieni le opere del grande pittore, riprese in dettagli e per intero, con movimenti della cinepresa tesi a sottolineare quando non a svelare particolari, pose, figure, per terminare sul volto del Salvatore lambito dall'acqua che presto diventerà quella di un fiume dove, sotto una benevola pioggia estiva, pascolano i cavalli.

SOLARIS

Soljaris, 1972

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Stanislaw Lem; *sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij, Fridrik Gorenštejn; *fotografia* (Sovcolor, Cinemascope): Vadim Jusov; *scenografia*: Michail Romadin; *montaggio*: Andrej Tarkovskij; *musica*: Eduart Artemjev (e *Preludio corale in fa minore* di Johann S. Bach); *interpreti e personaggi*: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalja Bondarčuk (Harey), Jurij Jarvet (Snaut), Anatolij Solonicijn (Sartorius), Vladislav Dvoržeckij (Burton), Nikolaj Grinko (il padre di Kelvin), Sos Sarkisjan (Gibarjan); *produzione*: Mosfilm; *direttore di produzione*: Viačeslav Tarassov; *origine*: URSS, 1972; *durata*: 165' (alcune versioni 144', in Italia 115').

Lo psicologo Kris Kelvin saluta il padre, che abita in una bella casa immersa nella natura, prima di partire per una missione nello spazio. È stato incaricato di raggiungere una stazione sovietica in orbita intorno al pianeta Solaris per scoprire la natura degli strani fenomeni che si stanno verificando e per portare assistenza ai tre scienziati che la abitano, i quali, da qualche tempo, inviano sulla Terra segnali poco convincenti.

Raggiunto il pianeta – Solaris è ricoperto da un oceano magmatico e misterioso sul quale si appuntano i sospetti degli studiosi – Kelvin scopre che Gibarjan, il capo della missione, si è suicidato ma ha lasciato un messaggio video-registrato e che gli altri due sodali, Snaut e Sartorius, non

sono in grado di dare spiegazioni dei fenomeni misteriosi perché in preda all'angoscia dopo l'apparizione di «ospiti» materializzatisi dal nulla.

Ben presto Kelvin apprende che il pianeta è già stato bombardato con i raggi X e la sua reazione prevedibilmente si manifesta con radiazioni che conferiscono una sostanza ai ricordi ed ai sensi di colpa degli uomini. Gibarjan aveva concretizzato una splendida ragazza bionda, Sartorius un nano e lo stesso Kelvin cade vittima del fenomeno – dopo essersi addormentato nella sua cabina – ritrovandosi accanto la moglie Harey, morta suicida dieci anni prima.

Conscio dell'impotenza di fronte a questo inspiegabile evento, lo psicologo chiude l'amata nuova Harey in una capsula e se ne libera inviandola nel cosmo; ma costei ritorna, o meglio appare una seconda materializzazione della donna alla quale Kris, ricordando il passato, non può non ri-affezionarsi, tanto da decidere di rimanere con lei sulla stazione, appunto per rivivere il passato in modo diverso.

Harey tuttavia impara rapidamente e tende ad umanizzarsi al punto che, comprendendo di essere lei l'ostacolo della missione di Kelvin avversata da Sartorius, tenta di nuovo il suicidio, ma invano.

Intanto Sartorius, continuando le sue ricerche, pensa di aver trovato il modo di distruggere i «fantasmi» inviando sull'oceano pensante l'encefalogramma di Kelvin con i suoi pensieri formati in stato di veglia, giacché solo a questa condizione si verifica la materializzazione. Questo produce in lui uno stato di incoscienza e al risveglio apprende che Harey è sparita: volontariamente si è sottoposta al raggio annichilatore che l'ha cancellata per sempre.

A questo punto Kelvin torna o immagina di tornare sulla Terra, alla casa di campagna dove si inginocchia per abbracciare il padre sulla soglia. Ma la casa e il vasto territorio circostante costituiscono un'isola, parte integrante del grande oceano di Solaris.

LO SPECCHIO
Zerkalo, 1974

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij, Aleksander Mišarin, versi di Arsenij Tarkovskij letti da Andrej Tarkovskij, voce fuori campo Innokentij Smoktunovskij (nella versione italiana Romolo Valli); *fotografia* (Sovcolor, sequenze del cinegiornale in b/n): Georgij Reberg; *scenografia:* Nikolaj Dvigubskij; *costumi:* Nelly Fomina; *trucco:* V. Rudina; *effetti speciali:* Jurij Potanov; *musica:* Eduard Artemev (e brani di Johann S. Bach, G.B. Pergolesi, H. Purcell); *suono:* Semën Litvinov; *montaggio:* Ljudmila Fejginova; *assistenti alla regia:* Larisa Tarkovskaja, V. Charčenko, M. Čugunova; *interpreti e personaggi:* Margarita Terechova (la madre/Natalja), Filipp Jankovski (Aleksej a cinque anni), Oleg Jankovskij (il padre), Ignat Danilcev (Ignat/Aleksej a dodici anni), Anatolij Solonicijn (lo sconosciuto), Nikolaj Grinko (il capo reparto alla tipografia), Alla Demidova (Lisa), Jurij Nazarov (l'istruttore militare), L. Tarkovskaja (la madre, vecchia), Tamara Ogrodnikova, Jurij Svedntikov, T. Revšetnikova, E. Del Bosque, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatjana Del Bosque; *produzione:* Mosfilm (Quarto Gruppo Artistico); *direttore di produzione:* E. Vajsberg; *origine:* URSS, 1974; *durata:* 105'.

Il film inizia, prima dei titoli di testa, con la sequenza di un giovane balbuziente sottoposto alla terapia che gli permetterà di parlare normalmente.

Ora un uomo è a letto e nella sua mente si avvicinano i ricordi dell'infanzia e della vita adulta. Ricorda il padre poeta che abbandonò la madre e questo ricordo si intreccia con la sua attuale situazione; ha lasciato la moglie, Natalja, ed ha un difficile rapporto con il figlio Ignat che lo rifiuta (il tutto vissuto e rivissuto negli stessi luoghi).

Attraverso la sua triste esperienza di adolescente, il protagonista riesce a comprendere il problema di Ignat e ad immaginare la difficile situazione di Natalja. Rivisita così i giorni passati con la madre, ora anziana, la cui immagine è riflessa in un vecchio specchio polveroso; e nuovamente l'immagine si alterna al malinconico ricordo della donna nella inutile attesa del marito.

Il protagonista torna ancora alla realtà – visitiamo il suo appartamento mentre racconta al telefono il suo sogno alla

madre che, a sua volta, gli comunica la morte di Lisa, una compagna di lavoro.

E così scatta ancora un altro ricordo: la madre, corretrice di bozze, corre in tipografia sotto una pioggia torrenziale nel timore di aver commesso un errore. Ma non c'è stata alcuna svista e, dopo un serrato scambio di opinioni con Lisa, torna a casa.

La morte dell'amica della madre, permette a T. una riflessione sul clima sociale e politico della sua infanzia, ancora una volta intrecciata con la vita difficile condotta dalla madre che si è sacrificata per lui, nonché sul suo disagio di fanciullo per il fallimento dell'unione dei genitori.

Forse, anzi molto probabilmente lo stesso disagio vissuto da Ignat e dai figli dei profughi spagnoli della guerra civile, trasferiti in Russia. Guerra evocata con brani di film di repertorio, con eventi che l'hanno colpito da ragazzo; come, ad esempio, il lancio dei palloni aerostatici. Si tratta di emozioni, entusiasmi provati anche da Ignat con la scoperta delle immagini di Leonardo da Vinci.

L'accostamento a Ignat fa comprendere al padre quale sia la solitudine del ragazzo, al quale vorrebbe telefonare per consigliarlo di innamorarsi come a lui stesso era capitato alla sua età, all'inizio della guerra. E quest'ultimo evento lo riporta nuovamente alla *sua* infanzia e alle immagini poco eroiche del conflitto nel quale il padre aveva combattuto, a cui fanno seguito quelle di alcune fasi belliche viste con gli occhi di un ragazzo: l'entrata a Berlino dell'Armata Rossa, il giubilo alla notizia della morte di Hitler e, per contrasto, le nuove angosce per l'esplosione atomica di Hiroshima, per l'ascesa del maoismo e del presidente Mao, diventato monumento di se stesso.

Ennesimo ritorno all'infanzia: il padre reduce, ma lontano dalla famiglia perché la moglie ha deciso di risposarsi e tenere il figlio con sé. Il passato ritorna nelle immagini dei bombardamenti che vedono il protagonista, bambino, rifugiato in campagna con la madre; un periodo assai duro

per la donna, ma pieno di piccole emozioni per il ragazzo.

E ancora. Un medico, che visita T. in una stanza con una parete tappezzata di specchi, afferma che la salute può essere compromessa sia da un banale mal di gola, sia da traumi psichici.

L'ultimo ricordo si situa addirittura *prima* dell'infanzia, al momento del suo concepimento. Il protagonista lancia in aria un uccello e la stanza è come se si potesse aprire su una vasta radura dove il personale «ricordo» coglie il padre e la madre insieme, nell'erba, mentre la nonna materna, poco lontano, entra nel bosco con i due bimbi. Sono le diverse stagioni della vita in cui passato (la madre) e futuro (lui e la sorella) costituiscono una unicità, provvisoriamente fuori dal ricordo drammatico e nel respiro fluente del tempo.

STALKER

Stalker, 1979

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto:* dal racconto *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugatskij; *sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij, Arkadij e Boris Strugatskij; *versi:* Fëdor Tjutčev e Arsenij Tarkovskij; *fotografia* (Sovcolor, Eastmancolor, b/n, Cinemascope): Aleksandr Knjažinskij; *montaggio:* Andrej Tarkovskij, Ljudmila Fejginova; *sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij; *costumi:* Nelly Fomina; *trucco:* V. Lvova; *effetti speciali:* Jurij Potapov; *musica:* Eduard Artemev e brani dalla *Marsigliese* di Claude-Joseph Rouget de Lisle, dal *Bolero* di Maurice Ravel, dalla *Nona sinfonia* di Ludwig van Beethoven; *suono:* V. Sarun; *interpreti e personaggi:* Aleksandr Kaidanovskij (lo Stalker), Anatolij Solonichin (lo Scrittore), Nikolaj Grinko (il Professore), Alisa Fredjndlich (la moglie dello Stalker), Nataša Abramova (Martijška, la figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; *produzione:* Mosfilm (Secondo Gruppo Artistico); *direttore di produzione:* Larisa Tarkovskaja; *origine:* Urss, 1979; *durata:* 161'.

Un fenomeno sconosciuto ha dato vita ad una misteriosa «Zona». L'accesso è consentito agli studiosi che con grandi cautele la visitano; per chiunque altro osi penetrarvi c'è il carcere. Tuttavia alcuni temerari - gli Stalker - sfidando la legge ed i subdoli pericoli vi conducono delle persone desiderose di visitarla.

Uno di questi Stalker, sposato e padre di una bambina paralitica, pur avendo promesso alla moglie di non tornare mai più là dentro, non riesce a tenere fede al giuramento, attratto com'è più dal mistero che dalla Zona promana che non dal compenso offerto da due «clienti» disposti a correre il rischio di quell'avventura. Il primo, lo Scrittore, è un romanziere di successo in crisi di ispirazione, che si presenta alticcio all'appuntamento forse per vincere il timore del viaggio; l'altro è il Professore, uno scienziato insoddisfatto delle ricerche sinora compiute sullo strano luogo, al cui centro c'è una misteriosa Stanza dove, se si riesce a giungervi dopo aver superato indicibili ostacoli, si possono realizzare i desideri.

Il viaggio comincia e lo Stalker fa molta fatica a frenare gli immotivati entusiasmi dei due neofiti. Con alcune manovre diversive riescono comunque ad aggirare i posti di blocco e ad inoltrarsi nella Zona. Il b/n cambia in colore e lo Stalker, che pure è abituato a queste esplorazioni, a contatto con il terreno del luogo deserto, sembra provare l'emozione della prima volta. Insieme a lui, si delineano con maggior precisione gli altri due personaggi: lo Scrittore è spinto dalla vanità letteraria, mentre lo scienziato si giustifica razionalmente, ammettendo la propria sete di conoscenza, non disgiunta da una sedicente etica professionale.

I tre affrontano vari argomenti e lo Stalker rievoca l'episodio del Porcospino, un'anziana guida che, raggiunta la Stanza, chiese di far tornare in vita il fratello, uscendo dalla Zona inspiegabilmente ricco, ma finendo suicida poco tempo dopo: i desideri esauditi nella magica camera sono infatti proiezione di quelli dell'inconscio.

Quando i tre personaggi, spossati dal lungo, aspro cammino arrivano nei pressi della Stanza, non hanno il coraggio di varcare la soglia, adducendo ciascuno una differente motivazione: lo Scrittore dichiara di non credere né nei poteri della Stanza né in quelli della Zona; il Professore, al contrario, ci crede talmente da aver portato con

sé una bomba, proprio per distruggere quel luogo che potrebbe essere utilizzato come potentissima arma distruttrice; lo Stalker, che non può chiedere niente per sé, è invece profondamente amareggiato e deluso perché per lui la Zona rappresenta una mistica, una religione laica, in sostanza l'ultima speranza di poter ancora riuscire a credere in qualcosa, pur nella disperazione dell'esistenza.

I tre, ormai radicalmente divisi, tornano indietro, al bar dell'appuntamento iniziale. Lo Stalker accusa i due «ospiti» di viltà razionalistica e di fredda aridità intellettuale, mentre loro gli rinfacciano brutalmente di speculare sulle illusioni delle persone infelici.

Tornato a casa con la moglie e la figlia, la guida, sconsolata, decide di non andare mai più nella Zona e si addormenta, mentre la bambina, in cucina (legge le poesie di Tjutčev), chiude il libro, prende a fissare i bicchieri posti sul tavolo che si muovono, come a comando... poi, sempre con la forza dello sguardo, ne fa cadere uno mentre passa un treno che, come all'inizio, scuote e fa vibrare la casa immersa nel silenzio.

TEMPO DI VIAGGIO

1983

Regia: Andrej Tarkovskij; *sceneggiatura:* Tonino Guerra; *fotografia:* Luciano Tovoli; *montaggio:* Franco Letti; *produzione:* Rai2; *origine:* Italia, 1983; Il «diario privato» di *Nostalghia*; *durata:* 60'.

NOSTALGHIA

Nostalghia, 1983

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Lanci; *operatore:* Giuseppe De Biasi; *scenografia:* Andrea Crisanti; *costumi:* Rina Nerli Taviani, Annamode 68; *trucco:* Giulio Mastrantonio; *montaggio:* Erminia Marani, Amedeo Salfa; *musica:* brani di Ludwig van Beethoven, Claude Debussy,

Giuseppe Verdi, Richard Wagner; *consulente musicale:* Gino Peguri; *suono:* Remo Ugolinelli; *effetti speciali:* Andrej Tarkovskij, Paolo Ricci; *interpreti e personaggi:* Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Marija, la moglie di Gorčakov), Laura De Marchi (la signora della piscina), Delia Boccardo (la moglie di Domenico), Milena Vukotic (l'impiegata comunale), Alberto Canepa (un contadino), Raffaele Di Mario, Kate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia; *produzione:* Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film - Rai 2 - Sovinfilm, Mosca; *direttore di produzione:* Francesco Casati; *origine:* Italia, 1983; *durata:* 130'.

Andrej Gorčakov, scrittore e poeta russo, è in Italia per raccogliere materiali per una biografia su Pavel Sosnovskij, musicista-esule vissuto nel '700 il quale, al ritorno in patria, morì suicida. Lo scrittore è accompagnato in questo viaggio da Eugenia, una interprete giovane e bella che, alla ricerca d'un legame stabile, s'innamora di Andrej senza essere minimamente corrisposta perché l'uomo sembra immerso in un sentimento esclusivo di malinconia mista a solitudine.

Sulle tracce del musicista, Andrej ed Eugenia sono in Toscana. A Monterchi lei si incuriosisce alla *Madonna del parto* e in seguito entrambi si recano a Bagno Vignoni, il paese di santa Caterina. Nella piazza c'è un'antica piscina termale che la tradizione vuole essere stata visitata dalla santa. Qui Gorčakov incontra Domenico, uscito da poco dal manicomio per essersi segregato con la famiglia per sette anni in attesa di una catastrofe, a suo dire, imminente.

Andrej, attratto da questo strano personaggio, crede alla sua buona fede – che addirittura considera propriamente una *fede* – poiché verifica che le azioni di Domenico possono assumere il valore di risposte alle inquietudini ed ai ricordi che lo angosciano, alla sua ansia di vivere in quella strana dimensione tra essere (lontano dalla patria) e voler essere (in patria).

In questo rapporto a due non c'è posto per Eugenia, giacché non sarà certo l'amore – anche se presente e vivo nel sogno della moglie Marija, della famiglia e della patria-

casa – ciò che potrà distogliere lo scrittore dalla *nostalgia*, quel particolare sentimento che fa partecipare con forte compassione all'altrui infelicità.

Delusa, la giovane torna a Roma, mentre Andrej, dopo essere stato nella casa-rifugio di Domenico, promette di aiutarlo in un'impresa ch'egli considera assolutamente vitale ed indispensabile per la salvezza del mondo: attraversare la piscina termale con una candela accesa.

Quando ha ormai deciso di lasciare l'Italia per far ritorno in Russia, Andrej riceve la telefonata di Eugenia che lo informa della presenza del «folle» Domenico a Roma per compiere l'ennesima azione dimostrativa contro la colpevole ottusità della società. Gorčakov ricorda allora la promessa fatta all'amico e si reca a Bagno Vignoni per attraversare la vasca, ora svuotata. Nel frattempo Domenico, dopo aver tenuto un toccante discorso sull'idiozia umana issato sulla statua di Marco Aurelio in Campidoglio, si dà fuoco e proprio in quel momento lo scrittore, dopo alcuni estenuanti tentativi, riesce a percorrere interamente lo spazio della piscina con la candela accesa, per morire subito dopo.

Le immagini dei luoghi cari ad Andrej, egli stesso «immerso» nella sua casa russa, chiudono la vicenda nella cornice dell'abbazia scoperchiata di San Galgano.

SACRIFICIO

Offret/Sacrificatio, 1986

Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura:* Andrej Tarkovskij; *fotografia* (Eastmancolor e b/n): Sven Nykvist; *scenografia:* Anna Asp; *montaggio:* Andrej Tarkovskij, Michal Leszczyłowski; *musica:* Johann S. Bach, *La passione secondo Matteo*, musica strumentale giapponese (flauto, Watazumido Doso Roshi), canti di pastori di Dalecarlie e Härjedalen; *suono e missaggio:* Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Willi Peterson-Berger; *assistente alla regia:* Kerstin Eriksdotter; *costumi:* Inger Pehersson; *trucco:* Kjell Gustavsson; *effetti speciali:* Svenska Stuntgruppen, Lars Högland, Lars Palmqvist; *interpreti e personaggi:*

Erland Josephson (Alexander), Susan Fletwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gísladóttir (Maria), Sven Wollter (Victor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Ometto), Per Kallman, Tommy Nordhal (i due infermieri); *produzione:* Argos Film (Parigi), Svenska Film Institutet (Stoccolma) con il concorso del Film Four International (Londra), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Theater AB, con la partecipazione del Ministero della Cultura francese; *direttore di produzione:* Katinka Farago; *origine:* Svezia-Francia, 1986; *durata:* 145'.

Con alcune contraddizioni esistenziali Alexander, professore, saggista e uomo di teatro, vive in una bella casa sulle rive di un lago in Svezia, con la famiglia composta dalla moglie Adelaide, una ex-attrice, e dai figli, Marta e Ometto, temporaneamente muto per un'operazione alla gola in via di guarigione. Attorno a questo nucleo ruotano la cameriera Julia, il vicino-postino Otto, Victor, medico amico di famiglia e forse ex amante di Adelaide, la «misteriosa» Maria.

L'azione si svolge nell'arco di una giornata, più precisamente da un chiaro mattino estivo che apre il giorno del compleanno di Alexander, alla mattina seguente. In questo tempo tutti gli avvenimenti tendono a precipitare verso il dramma, si legano e si snodano metaforicamente in senso mistico-realistico.

La catastrofe nucleare annunciata dal sinistro rombo di aerei militari sfreccianti a bassa quota, dal tintinnio di vetri e suppellettili e ulteriormente sottolineata da immagini televisive che informano sulla tragica situazione, modifica radicalmente l'esistenza di tutti. Alexander allora fa un voto: se i suoi cari riusciranno a salvarsi, egli romperà ogni contatto con i propri affetti, sacrificherà tutto e vivrà in silenzio e solitudine per il resto della vita.

La notte trascorre fra tensioni, crisi, racconti, ricordi, impressioni e si conclude con la visita di Alexander a Maria, considerata una strega e tuttavia la sola che possa, in alternativa o in aggiunta alla fede espressa con la preghiera, far tornare le cose come erano prima dell'incubo atomico.

All'alba, Alexander deve tenere fede al suo solenne, etico proposito di sacrificarsi, chiudendosi nel silenzio, per salvare gli altri; i quali, a loro volta, sembrano non ricordare nulla di quanto successo e addirittura lo credono impazzito, anche perchè il suo comportamento successivo, premeditato, non è certo dei più razionali.

Propone al gruppo di uscire per una passeggiata in riva al lago e, di nascosto, torna indietro. Solo in casa, raduna i mobili e appicca il fuoco alle tende: le fiamme rapidamente avvolgono tutte le stanze, come in un simbolico gesto di purificazione, mentre gli altri tornano di corsa indietro. Prima di essere caricato sull'ambulanza, Alexander, agitatissimo, abbraccia la moglie, mentre Maria, in disparte, prima guarda in silenzio il crollo finale, nella disperazione dei familiari, poi lo accompagna in bicicletta fino alla riva.

Ometto, il bambino silenzioso, adesso può riprendere a parlare e se annaffierà ogni giorno l'albero secco piantato fiduciosamente dal padre solo ieri, forse il domani non sarà del tutto disperato.

COLLABORAZIONI NON ACCREDITATE

Pervy učitel' (Il primo maestro, 1965, Andrej Michalkov-Končalovskij)
revisione della sceneggiatura di Chingiz Aimatov e A. M.-K.

Taskkent - gorod khlebnij (1968, Shukrat Abbasov)
revisione della sceneggiatura di A. M.-K.; produzione Uzbekfilm.

Odin sbans iz tisyachi (1969, L. Kosharjan)
revisione della sceneggiatura di L.K.

Konets atamana (1971, Shaken Aimanov).

Liuti (1973, Tolomush Okeev).

Terpkij vinogràd (Uva aspra, 1973, Bagrat Oganessian).

Beregis' Zmej! (Attento, un serpente!, 1979, Zakhid Sabitov); produzione Uzbekfilm.

FILM SU ANDREJ TARKOVSKIJ

Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij, Il cinema è un mosaico fatto di tempo, Andrej Tarkovskij in Nostalghia. Si tratta di tre film-intervista curati da Donatella Baglivo per la Rai-Radiotelevisione Italiana, Rete Due, tra il 1982 e il 1983.

Une journée d'Andreï Arsénévitch, di Chris Marker, Francia 1986.

Moskouskaja Elegija, di Aleksandr Sokurov, URSS 1987.

Directed by Andrej Tarkovskij, di Michal Leszczylowski, Svezia 1988.

BIBLIOGRAFIA

SCRITTI DI ANDREJ TARKOVSKIJ

Le temps conservé, in «Jeune cinéma», 42, novembre-dicembre 1969 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).

Il tempo fissato, in *Saggi sovietici di estetica del film* (a cura di M. Kovács), Bp., Mfifa (Ungheria) 1971.

Andrei Roublev, «L'Avant-Scène Cinéma», 238, luglio 1979.

Stalker, Scheda informativa e Fogli di montaggio, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980 (pubblicati anche in «Rassegna sovietica», 6, novembre-dicembre 1980).

De la figure cinématographique, in «Positif», 249, dicembre 1981 (da *O Kinoobrazce*, in «Iskusstvo Kino», 3, marzo 1979); tradotto anche in *Tra potere e poesia. "Personale" di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983 - gennaio 1984, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia, giugno 1987.

«Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro» (a cura di Velia JACOVINO), in «Avanti!» (supplemento), 8.1.1984.

Tarkovskij: «Ecco il mio cinema» (a cura di Maurizio PORRO), in «Corriere degli Spettacoli», 1, supplemento «Corriere della Sera», 5.1.1985.

À propos du «Sacrifice», in «Positif», 303, maggio 1986.

Sculpting in Time, London, The Bodley Head 1987, trad. it. *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri 1988.

Film e propositi e Il cinema secondo Tarkovskij, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.

Éloge de l'homme faible, in «Cahiers du cinéma», 392, febbraio 1987.

L'ultimo scritto prima della morte, in «L'Altra Europa», 4/214, luglio-agosto 1987.

Hoffmanniana (estratto), in «Cahiers du cinéma», 400 (supplemento), ottobre 1987; tradotto in **Fino alla fine del mondo. Il cinema di*

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

Andrej Tarkovskij, Roma, ANCCI 1990.

Il tempo riprodotto, in Giovanni BUTTAFAVA (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri 1987.

Hoffmanniana. Le sacrifice, Paris, Schirmer-Mosel 1988.

Le temps scellé, Paris, Éditions de l'Étoile - Cahiers du cinéma 1989.

Gespräch über die Apokalypse, in «Zoom», 10, maggio 1989.

Andrej Rublëv, London-Boston, Faber&Faber 1991.

Andrej Rublëv, Milano, Garzanti 1992.

Racconti cinematografici, Milano, Garzanti 1994.

La creazione, un servizio reso all'Infinito, a cura di Elio GIRLANDA, in «La Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

La passeggiata con papà (A. T. jr.), in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

Collected Screenplays, London-Boston, Faber&Faber 1999.

Diari. Martirologio 1970-1986, a cura di Andrej A. TARKOVSKIJ, Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij - Edizioni della Meridiana 2002.

Luce istantanea, a cura di Giovanni CHIARAMONTE, Andrej A. TARKOVSKIJ, Firenze, Edizioni della Meridiana 2002.

SAGGI E ARTICOLI DI CARATTERE GENERALE
E SUI SINGOLI FILM

* *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, Éditeurs Français Réunis 1966.

* *Tavola rotonda su «Solaris»*, in «Rassegna sovietica», 3, maggio-giugno 1973 (traduzione del Forum tenutosi presso la rivista «Voprosy Literaturny», 1, 1973).

* *Lo specchio*, Cartella informativa, Ufficio stampa Italoalegging 1979.

* *Materialien Zu den Filmen von Andrej Tarkovskij*, in «Arsenal», luglio 1982.

* *Andreï Tarkovskij, «Études cinématographiques»*, 135-138, novembre 1983.

* *Tra potere e poesia. «Personale» di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983 - gennaio 1984.

* *Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno* di Roma del 19 gennaio 1987, Quaderno 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia 1987.

* *Andrej Tarkovskij*, Paris, Positif-Rivages 1988; riedizione di materiali vari pubblicati in «Positif».

G. ADAIR, *Zerkalo*, in «Monthly Film Bulletin», 554, marzo 1980.

Michele F. AFFERRANTE, *La creatività di Andrej Tarkovskij*, in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

id., *Il viaggio. Soglia, limite e varco. «Il cielo sopra Berlino» di Wenders e «Stalker» di Tarkovskij*, in *Wim Wenders: il cinema dello sguardo, Firenze, Loggia de' Lanzi 1995.

Manuel ALCALÁ, *Andrej Tarkovskij*, in «La Civiltà Cattolica», 137, 1986.

Roberto ALEMANNI, *Stalker*, in «Cinema Nuovo», 272, agosto 1981.

Françoise ALEXANDRE, *Duras, Tarkovskij*, in «Les Temps Modernes», 426, gennaio 1982.

Barthélemy AMENGUAL, *Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'Est*, in «Positif», 146, febbraio 1973.

- id., *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, in «Positif», 247, ottobre 1981 (tradotto in «Cinema Nuovo», 273, ottobre 1981; vedi anche in «Cinema Nuovo», 274, dicembre 1981).
- Barthélemy AMENGUAL, Vincent AMIEL, *Un film et une revue sur Andrej Tarkovskij*, in «Positif», 284, ottobre 1984 (recensione al film-intervista tv a cura di Donatella BAGLIVO, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij* [1984, Raidue, 98'] e al n. 135-138 di «Études cinématographiques».
- Vincent AMIEL, *Mon fils, ou l'aventure de ma mémoire*, in «Positif», 324, febbraio 1988.
- Nigel ANDREWS, *Andrej Rublëv*, in «Monthly Film Bulletin», 477, ottobre 1973.
- Luca ANTOCCIA, *Tarkovskij e la tradizione del mondo greco*, in «Cinema Nuovo», 4-5, luglio-agosto 1989.
- Mino ARGENTIERI, *Solaris*, in «Rinascita», 21, 1974.
- id., *Andrej Rublëv*, in «Rinascita», 45, 1975.
- id., *Stalker*, in «Rinascita», 6 marzo 1981.
- Guido ARISTARCO, *La bussola della psiche nell'ateismo religioso borghese*, in «Cinema Nuovo», 229, maggio-giugno 1974.
- id. (a cura di), *Guida al film*, Milano, Fabbri Editori 1979.
- id., *Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 4-5 (308-309), agosto-settembre 1987.
- Lee ATWELL, *Ivan's Childhood*, in «Film Quarterly», 1, autunno 1964.
- id., *Solaris: A Soviet Science Fiction Masterpiece*, in «The Film Journal», 2-3 (6), 1976.
- Leonardo AUTERA, *Tarkovskij il ribelle «giererà» in Italia*, in «Corriere della Sera», 2.4.1979.
- Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti 1942 (trad. it. *Psicanalisi delle acque*, Como, Red 1987).
- id., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti 1943 (trad. it. *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red 1988).
- Galina BACHKIROVA, *Projets d'Andrej Tarkovskij*, in «Oeuvres et Opinions», 3 (51), Mosca, marzo 1963.
- Michail BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi 1968.
- Antoine de BAQUE, *L'homme de terre*, in «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.

- id., *Andrej Tarkovskij*, «Cahiers du cinéma», Paris, Éditions de l'Étoile 1989.
- Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie* Cahiers du cinéma - Éditions Gallimard - Seuil 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980.
- Raphaël BASSAN, *Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij*, in «La Revue du cinéma», 387, ottobre 1983.
- Robert BENAYOUN, *Un Finistère de la parole*, in «Positif», 304, giugno 1986.
- Carlo BENEDETTI, *L'ignoto di Tarkovskij*, in «Cinema Nuovo», 242, luglio-agosto 1976.
- Sandro BERNARDI, *La visione del tempo*, in «Cinema & Cinema», 50, dicembre 1987.
- Paolo BERTETTO, *Bresson e gli altri*, in «Alfabeto», 50-51, luglio-agosto 1983.
- Irene BIGNARDI, *Contro la fine nucleare c'è l'arma del silenzio*, in «la Repubblica», 4.6.1985.
- Guiglielmo BIRAGHI, *Stalker*, in «Il Messaggero», 12.2.1981.
- Francesco BOLZONI, *Sacrificio*, in «Avvenire», 17.6.1987.
- Pascal BONITZER, *L'idée principale*, in «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.
- Léo BONNEVILLE, *Nostalghia*, in «Séquences», 113, luglio 1983.
- Sauro BORELLI (a cura di), *Il cinema dei desideri*, Comune di Modena, marzo 1982.
- id., *Tarkovskij. Le cifre della poesia*, in «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1986 (un estratto, *Alle radici di Tarkovskij*, sta in «Zuppa d'anatra», 54, gennaio 1987).
- id., *Testamento di Tarkovskij*, in «l'Unità», 30.5.1987.
- Fabrizio BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia 1987.
- id., *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence 1989.
- id., *Tarkovskij: la malattia e la solitudine*, in Paolo Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia* (Atti del convegno del 1987), Firenze, La Casa Usher 1989.
- id., *Su alcune microstorie d'atmosfera del cinema dell'ultimo Tarkovskij*, in «Venezia Arti», 3, 1989.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

- id., *Tarkovskij e il volo*, in «Eidos», 8, maggio.1991
- id., *Il cinema verso Puškin. «Con l'immagine brucia il cuore degli uomini»*, in Sante GRACIOTTI (a cura di), *Puškin europeo*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio 2001.
- id., *Andrej Rublëv e i funghi: violazione della regola e paradossi poetici nel paniere del regista Tarkovskij*, in **Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, Padova, Il Poligrafo 2002.
- Edoardo BRUNO, *Andrej Rubliov*, in «Filmcritica», 227, settembre 1972.
- id., *Tarkovskij o il cinema dell'immagine*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.
- id., *Tra la terra e il cielo*, in «Filmcritica», 365-366, giugno-luglio 1986.
- Freddy BUACHE, *Andrej Tarkovskij et le sacrifice*, in Bălint András KOVÁCS, Akos SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrej Tarkovski*, Lausanne, L'Age d'Homme 1987.
- Giovanni BUTTAFAVA, *Il giovane cinema sovietico*, in «Bianco e Nero», 11, novembre 1966.
- id., *La macchina del cinema sovietico*, in «Patalogo», Annuario dello Spettacolo, 3, Milano Ubulibri 1981.
- id., *Nostalghia, Nostalghia...*, in «Bianco e Nero», 4, ottobre-dicembre 1983.
- id. (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri 1987 (con una bibliografia essenziale in russo sul decennio).
- id., *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero - Scuola Nazionale di Cinema 2000.
- id., *URSS un cinema dai mille volti*, in Lino MICCICHÉ (a cura di), in *Cinema & Film*, vol. 5, Roma, Curcio 1987.
- Vincenzo CAMERINO (a cura di), *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, Lecce, Capone 1990.
- Valerio CAPRARA, *Stalker*, in «Il Mattino», 14.3.1981.
- id., *Nostalghia*, in «Il Mattino», 18.5.1983.
- Alfio CANTELLI, *Nostalghia*, in «Il Giornale», 13.6.1983.
- id., *Sacrificio*, in «Il Giornale», 29.5.1987.

Bibliografia

- Nadia CAPRIOGGIO, *Tarkovskij e Douženko: la poesia nel cinema*, in «Rassegna sovietica», 4, luglio-agosto 1983.
- id., *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, in «Rassegna sovietica», 6, novembre-dicembre 1983 (vi è riportato un elenco, in russo, di scritti di A.T. dal 1960 al 1981.
- Emmanuel CARRÈRE, *Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison*, in «Positif», 247, ottobre 1981.
- id., *Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?*, in «Positif», 284, ottobre 1984.
- id., *Le miracle secret*, in «Positif», 304, giugno 1986.
- Ugo CASIRAGHI, *L'infanzia di Ivan*, in «l'Unità», 2.9.1962 e 3.4.1963.
- id., *Andrej Rubliov*, in «l'Unità», 31.10.1975.
- Ugo CASIRAGHI, Giulio CATTIVELLI, Mario VERDONE, *L'infanzia di Ivan*, in «Il nuovo spettatore cinematografico», 3 (n.s.), giugno 1963; riunisce le tre recensioni apparse in «l'Unità», «La Libertà», «Bianco e Nero».
- Thierry CAZALS, *Au-delà du regard*, in «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.
- Guido CERONETTI, *Come dirlo col cinema*, in «La Stampa», 15.10.1987.
- Boris CHATORAN, *Le temps absolu*, in «Positif», 303, maggio 1986.
- Michel CHION, *Le dernier mot du muet*, in «Cahiers du cinéma», 331, gennaio 1982.
- id., *La maison où il pleut*, in «Cahiers du cinéma», 358, aprile 1984.
- id., *Le langage et le monde*, in «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.
- id., *«Le Sacrifice». Où était Alexandre quand...*, in «Cahiers du cinéma», 386, luglio-agosto 1986.
- id., *L'homme qui vient de mourir*, in «Cahiers du cinéma», 392, febbraio 1987.
- Vera CHITOVA, *Solaris*, in «Le film sovietique», 2 (189), 1973.
- Ian CHRISTIE, *Ivan's Childhood*, in «Monthly Film Bulletin», 654, luglio 1988.
- Michel CIMENT, *Roublëv d'Andrej Tarkovskij (URSS)*, in «Positif», 107, luglio-agosto 1969.
- id., *Solaris*, in «Positif», 140, luglio-agosto 1972.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

- id., *Stalker*, in «Positif», 232-233, luglio-agosto 1980.
- Richard COMBS, *Stalker*, in «Monthly Film Bulletin», in 564, gennaio 1981.
- Ermanno COMUZIO, *Fantascienza maggiorenne*, in «Cineforum», 146, agosto 1975.
- id., *F. Borin: Il cinema di Andrej Tarkovskij*, in «Cineforum», 295, giugno 1990.
- Fulvio CONTENTI, *L'invisibilità del padre*, in «Filmcritica», 294, aprile 1979.
- Stefania CORI, Claudio SINISCALCHI (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali 1988.
- Alberto CRESPI, in «l'Unità», 8.10.1982.
- Paolo D'AGOSTINI, *Storia di un viaggio in Italia*, in «la Repubblica», 12.6.1982.
- Serge DANÉY, *Tarkovskij, le «Stalker» et la foi*, in «Cahiers du cinéma», 315, settembre 1980.
- Maurizio DE BENEDICTIS, *Zerkalo*, in «Bianco e Nero», 4, luglio-agosto 1979.
- Jean DE BONGNIE, *Andrej Tarkovskij en images*, in «Amis du film», 309, febbraio 1982.
- Tonino DELLI COLLI, *Noti, la «Palma», Tarkovskij*, in «Bianco e Nero», 2, aprile-giugno 1986.
- Jean DELMAS, «Comme un fleuve»: *Andrej Roublëv*, in «Jeune cinéma», 42, novembre 1969.
- id., *L'enfance d'Ivan*, in «Jeune cinéma», 42, novembre 1969.
- id., *Tarkovskij déclavelisé*, in «Jeune cinéma», 109, marzo 1978.
- Gualtiero DE MARINIS, *Tarkovskij: l'importante è partecipare*, in «Cinema & Cinema», 29, ottobre-dicembre 1981.
- Jacques DEMEURE, *Andrej Roublëv*, in «Positif», 117, giugno 1970.
- Michael DEMPSEY, *Lost Harmony*, in «Film Quarterly», 1, autunno 1981.
- Fernaldo DI GIAMMATTEO (a cura di), *Cento film da salvare*, Milano, Mondadori 1978.
- Victor DIOMINE, *Andrej Tarkovskij*, in «Le film soviétique», 3, 1983.

Bibliografia

- Alexandr Petrovi DOVČENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, a cura di Umberto SILVA, Milano, Mazzotta 1973.
- Danièle DUBROUX, *Les limbes du temple*, in «Cahiers du cinéma», 330, dicembre 1981.
- Umberto ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani 1987.
- Mircea ELIADE, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book 1987.
- Roberto ELLERO, «Lo specchio». *Poesia di una vita*, in «Sipario», 397-398, giugno-luglio 1979.
- Michel ESTÈVE, *Il sacrificio*, in «Ciemme», 70, novembre-dicembre 1986.
- Alberto FAENZI, *Solaris: un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.
- Adelio FERRERO, *Tarkovskij: le contraddizioni della verità*, in «Rivista del Cinematografo», 10-11, ottobre-novembre 1974.
- Pavel FLORENSKIJ, *Le porte regali*, Milano, Adelphi 1981.
- Id., *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, a cura di Nicoletta MISLER, Roma 1983.
- Goffredo FOFI, *Andrej Tarkovskij: «Andrej Rublëv»*, in *Capire il cinema*, Milano, Feltrinelli 1977 (da «Quaderni Piacentini», 58-59).
- id., *Tarkovskij il poeta*, in *Dieci anni difficili*, Firenze, La Casa Usher 1985.
- Achille FREZZATO, *Aggrappato alla terra*, in «Cineforum», 146, agosto 1975.
- id., *Andrej Tarkovskij*, Firenze, La Nuova Italia 1977.
- id., *I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo col patriottismo*, in «Cineforum», 175, giugno 1978.
- id., *Lo specchio*, in «Cineforum», 193, aprile 1980.
- id., *Stalker*, in «Cineforum», 203, aprile 1981.
- id., *Protagonista di un'epoca*, in «Cineforum», 265, giugno-luglio 1987.
- Giacomo GAMBETTI, *Lo specchio*, in «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1979.
- id., *Cosa c'è dietro lo specchio di Tarkovskij?*, in «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1979.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

- id., *Sacrificio*, «Rocca», 1 agosto 1987.
- Massimo GARRITANO, *Tra cielo e terra*, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.
- Guy GAUTHIER, *Andrej Tarkovski*, Paris, Edilig 1988.
- Enrico GHEZZI, *Nostalghia*, in «il manifesto», 18.5.1983.
- id., *Sacrificio della memoria con panorama nordico*, in «Il Patalogo», Annuario dello Spettacolo, 10, Milano, Ubulibri 1987; ora anche in *Paura e desiderio: Cose (mai) viste 1974-2001*, Milano RCS Libri 2000.
- John GILLET, *Boris Godunov. Tarkovsky stages his first opera in London*, in «Sight & Sound», 1, inverno 1983-1984
- Jacques GOIMARD, *Poétique de la science-fiction*, in «Positif», 162, ottobre 1974.
- Maurizio GRANDE, «Andrej Rublëv»: *il senso della terra*, in «Filmcritica», 261, gennaio-febbraio 1976.
- Jacques GRANT, *Solaris*, in «Cinéma 74», 185, marzo 1974.
- id., *Le miroir*, in «Cinéma 78», 231, marzo 1978.
- Giovanni GRAZZINI, *Andrej Roublëv*, in *Gli anni Settanta in cento film*, Bari, Laterza 1976.
- id., *L'infanzia d'Ivan*, in *Gli anni Sessanta in cento film*, Bari, Laterza 1977.
- id., *Solaris*, in *Gli anni Settanta in cento film*, Bari, Laterza 1977.
- id., *Lo specchio*, in «Corriere della Sera», 8.4.1979.
- id., *Stalker*, in «Corriere della Sera», 14.5.1980.
- id., *Nostalghia*, in *Cinema '83*, Bari, Laterza 1984.
- id., *Sacrificio*, in «Corriere della Sera», 13.5.1986.
- id., *L'ultimo, splendido messaggio di Tarkovskij*, in «Corriere della Sera», 30.5.1987.
- Peter GREEN, *The Nostalghia of the Stalker*, in «Sight & Sound», inverno 1984-1985.
- id., *Andrej Tarkovskij (1932-1986)*, in «Sight & Sound», 2, primavera 1987.
- id., *Apocalypse & Sacrifice*, in «Sight & Sound», 2, primavera 1987.

Bibliografia

- Ulrich GREGOR *Andrej Rublëv*, in «Kinemathek», 41, luglio 1969 (lista di montaggio e dialoghi).
- David GRIECO, *Andrej Tarkovskij*, in *Film URSS '70*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio 1980 (v. anche Vladimir BASKAROV, *Il cinema sovietico degli anni '70. Tendenze di sviluppo e V. KIGIN, I debutti degli anni '70*. Tra le pubblicazioni successive della Mostra si veda anche *Esteuropa '80. Gli schermi di Gorbaciov (Film Urss, vol. 5)*, Venezia, Marsilio 1987).
- William Karl GUERIN, *Nostalghia*, in «Cinéma 85», 319-320, luglio-agosto 1985.
- Gian Maria GUGLIELMINO, *Andrej Rublëv*, in *Cinema Sì: i film segnalati dal Sindacato nazionale critici cinematografici*, Roma, Bulzoni 1982.
- Arnold HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Torino, Einaudi 1971.
- Zoltan HEGEDÛS, Maria KOVÁCS, *Premier plan. Andrej Tarkovskij*, in «Film Kultura», 2, marzo-aprile 1973.
- Penelope HUSTON, *Cannes '86*, in «Sight & Sound», 3, estate 1986.
- Timothy HYMAN, *Solaris*, in «Film Quarterly», 3, primavera 1976.
- Vladimir IVANOV, *Il grande libro delle icone russe*, Milano, Edizioni Paoline 1987.
- Marcel JEAN, *Le plan incandescent*, in «Séquences», 127, dicembre 1986.
- Jean-Pierre JEANCOLAS, *Notes sur «Le miroir»*, in «Positif», 206, maggio 1978.
- Vida T. JOHNSON, *The Films of Andrej Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press 1994.
- Tullio KEZICH, *Andrej Roublëv*, in «Panorama», 4 dicembre 1975.
- id., *La Camera dei Desideri in Piazza della Poesia*, in «la Repubblica», 14.5.1980.
- id., *Quella zona è vietata: c'è il rischio di incontrare il dubbio*, in «la Repubblica», 31.1.1981.
- id., *Malati di nostalgia abbattete le frontiere*, in «la Repubblica», 18.5.1983.
- Tullio KEZICH, Paolo D'AGOSTINI, Andreina DE TOMMASI, *Ricordo di Andrej Tarkovskij*, in «la Repubblica», 30.12.1986.
- id., *Un incubo sul Baltico per l'ultimo Tarkovskij*, in «la Repubblica», 30.5.1987.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

- Bàlint Andràs KOVÁCS, Akos SZILÁGYI, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, L'Age d'Homme 1987.
- Petr KRÁL, *La maison en feu*, in «Positif», 304, giugno 1986.
id., *L'enfance d'Andrej*, in «Positif», 324, febbraio 1988.
- Mark LE FANU, *Tarkovskij: thèmes et obsessions venus de l'enfance*, in «Positif», 284, ottobre 1984.
- id., *Tarkovskij à Covent Garden: Boris Godounov*, in «Positif», 284, ottobre 1984 (sulla regia dell'opera di Modest P. Musorgskij, direttore Claudio Abbado).
- id., *Andrej Tarkovskij*, «Encounter 65», novembre 1985.
- id., *Ahead of Us?*, in «Sight & Sound», 4, autunno 1986.
- id., *The Cinema of Andrej Tarkovskij*, London, British Film Institute 1987.
- Gérard LEFORT, *Nostalghia*, in «Libération», 18.5.1983.
- Stanislaw LEM, *Solaris*, Milano, Mondadori 1982 e 2003.
- Michal LESZCZYŃSKI, *Souvenirs*, in «Positif», 324, febbraio 1988.
- Mira, Antonin L. LIEHM, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1977.
- Mira LIEHM (a cura di), *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*, La Biennale di Venezia, Venezia, Marsilio 1977.
- Ettore LO GATTO, *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni 1964.
- Lars-Olof LÖTHWALL, *Andrej Tarkovskij au jour le jour*, in «Positif», 303, maggio 1986.
- Giulio MACCHI, Maria VITALE (a cura di), *Lo specchio e il doppio*, Milano, Fabbri Editori 1987.
- Joël MAGNY, *Le mystère des limites*, in «Cahiers du cinéma», 385, giugno 1986.
- Luisa MAGRINI, *Tarkovskij*, in «Bailamme», 1, aprile 1987.
- Antonio MARALDI (a cura di), *Il cinema secondo Tarkovskij*, Quaderno 4, Centro Cinema Città di Cesena, marzo 1984.
- Herbert MARSHALL, *Andrej Tarkovskij's «The Mirror»*, in «Sight & Sound», 2, primavera 1976.

Bibliografia

- Marcel MARTIN, *L'enfance d'Ivan*, in «Cinéma 62», 70, novembre 1962.
id., *L'enfance d'Ivan*, in «Cinéma 64», 82, gennaio 1964.
id., Barthélemy AMENGUAL, *Film «difficili» dall'URSS*, in «Cinema60», 70, 1968.
id., *Andrej Roublëv*, in «Cinéma 69», 138, luglio-agosto 1969.
id., *Le miroir*, «Écran», 66, febbraio 1978.
id., *Itinéraire d'un demiurge*, in «La Revue du cinéma», 366, novembre 1981 e 368, gennaio 1982.
id., *Nostalghia*, in «La Revue du cinéma», 387, ottobre 1983.
id., *Andrej Tarkovskij*, in «International Film Guide», 1983.
- Tullio MASONI, Paolo VECCHI, *Andrej Tarkovskij*, Milano, Editrice Il Castoro 1997.
- Gabriel MATZENEFF, *Chinois et Russes*, in «Le Monde», 20.1.1978.
- Guido MAURELLI, *La specularità dello spazio*, in «Filmcritica», 294, aprile 1979.
id., *Racconto ed enunciazione: uno sguardo femminile sul mondo*, in «Filmcritica», 314, maggio 1981.
- Michel MESNIL, *Le miroir*, in «Esprit», 4, aprile 1978.
- Lino MICCICHÉ, *Tarkovskij tra potere e poesia*, in *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI 1972.
id., *Andrej Rublëv*, in «Cinema60», 106, novembre-dicembre 1975.
id., *Lo specchio*, in «Cinemasessanta», 126, marzo-aprile 1979.
id., *Elegia autobiografica*, in «Avanti!» (supplemento), 15.4.1979.
id., *Stalker*, in «Avanti!», 18.2.1981, ripreso in «Cinemasessanta», 138, marzo-aprile 1981.
id., *Nostalghia*, in «Avanti!», 18.5.1983, ripreso in «Cinemasessanta», 5, settembre-ottobre 1983.
id., *L'anima russa e «scandinava» di Tarkovskij*, in «Avanti!», 13.5.1986.
id., *La grandiosa solitudine di Tarkovskij*, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

id., *Le «sragioni» del poeta*, in Fabrizio BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, Comune di Venezia giugno 1987.

id., *Sacrificio*, in «Cinemasessanta», 4-5, luglio-ottobre 1987.

Andrej MICHALKOV-KONČALOVSKY, *Souvenirs sur Mikhaïl Ilytch Romm*, in «Positif», 136, marzo 1972 (il ricordo del maestro di T. nelle parole di un suo amico e collaboratore).

Ivor MONTAGU, *Man and Experience: Tarkovskij's World*, in «Sight & Sound», 2, primavera 1973.

Morando MORANDINI, *Stalker*, in «Il Giorno», 31.1.1981.

id., *Nostalghia*, in «Il Giorno», 10.6.1983.

id., *Sacrificio*, in «Il Giorno», 4.6.1987.

Alberto MOAVIA, *Nostalghia*, in «L'Espresso», 26 giugno 1983.

id., *L'ultimo sacrificio*, in «L'Espresso», 28 giugno 1987.

Cesare MUSATTI, *Pioggia e acquitrino nella nostalgia di Tarkovskij*, «Cinema Nuovo», 1, febbraio 1985.

Françoise NAVAILH, *Stalker*, «Cinéma 81», 276, dicembre 1981.

Massimo NARDIN, *Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, ANCCI 2002.

K. NEMES, *Il manifestarsi dell'epoca nelle opere di Tarkovskij*, in *Mitta. Panfilov. Tarkovskij*, Bp. Mfifa-Npi (Ungheria) 1977.

Hubert NIOGRET, *Nostalghia*, in «Positif», 269-270, luglio-agosto 1983.

id. (a cura di), *Entretiens avec Erland Josephson e Sven Nykvist*, in «Positif», 324, febbraio 1988.

Sven NYKVIST, *En travaillant avec Tarkovskij*, in «Positif», 303, maggio 1986.

Nuccio ORTO, *Lo specchio*, in «Cinema Nuovo», 260, agosto 1979.

Gérard PANGON, *Cannes '86*, in «Ciemme», 67, maggio-giugno 1986.

Tatiana PANSHINA, *Quinze ans de cinéma soviétique*, in «Cinéma 78», 240, dicembre 1978.

Pierre PASCAL, *Dostoevskij: l'uomo e l'opera*, Torino, Einaudi 1987.

Bibliografia

Paola PEDICONE (a cura di), *Arsenij Tarkovskij. Poesie e racconti*, Pescara, Edizioni Tracce 1991.

Maurice PELINQ, *Nostalghia*, in «Jeune cinéma», 152, giugno 1983.

Vincent PELISSIER, *Sculpting in Time*, in «Positif», 312, febbraio 1987.

id., Tahsin CELAL, *Tarkovskij cinéaste?*, in «Positif», 312, febbraio 1987.

Cristophe PELLET, *Le Sacrifice*, in «Jeune cinéma», 175, luglio 1986.

Lorenzo PELLIZZARI, *Il cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan*, Quaderno 11, Monza, Circolo del Cinema 1964.

Michel PEREZ, *Un paysage mental au bord du sommeil, le sommeil de l'âme*, in «Le Matin», 18.5.1983.

Leo PESTELLI, *Andrej Rublëv*, in «La Stampa», 21.1.1976.

Sandro PETRAGLIA, Stefano RULLI, *Andrej Rubliov*, in «Ombre rosse», 5, marzo 1974 (preceduto da *Sul dissenso in Urss*, a firma redazionale).

Sandro PETRAGLIA, *Andrej Tarkovskij*, Torino, Quaderno A.I.A.C.E., 16, 1975.

Alain PHILIPPON, *Lointain intérieur*, in «Cahiers du cinéma», 374, luglio-agosto 1985.

Piero PISARRA, *Tarkovskij-Kristov: dal realismo socialista alla «Teologia della visione»*, in «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1980.

id., *Stalker*, in «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1981.

Monique PORTAL, *Cannes 79*, in «Jeune cinéma», 122, ottobre 1979.

id., *Tarkovskij et la science-fiction*, in «Jeune cinéma», 141, marzo 1982.

René PRÉDAL, *Stalker*, in «Jeune Cinéma», 128, luglio-agosto 1980.

Franco PRONO, *Andrej Rublëv*, «Cinema Nuovo», 240, marzo-aprile 1976.

Rosaria PRUDENTE, *Sacrificio*, in «Cinema Nuovo», 6 (310), novembre-dicembre 1987.

Tim PULLAINE, *Nostalghia*, in «Films and Filming», 352, gennaio 1984.

Maria RATSCHewa, *The Messianic Power of Pictures: the Films of Andrej Tarkovskij*, in «Cineaste», 1, 1983.

Tony RAYNS, *Solaris*, in «Monthly Film Bulletin», 473, giugno 1973.

Stefano REGGIANI, *Stalker*, in «La Stampa», 5.3.1981.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

Stefano REGGIANI, Lietta TORNABUONI, *In ricordo di Andrej Tarkovskij*, 30.12.1986.

id., *Sacrificio*, in «La Stampa», 4.6.1987.

Fabrice REVAULT D'ALLONNES, *Le Sacrifice*, in «Cinéma Hebdomadaire», 354, maggio 1986.

Giorgio RINALDI, *Andrej Roublëv*, in «Cineforum», 151, gennaio-febbraio 1976.

Gian Luigi RONDI, *Andrej Tarkovskij*, in *Il cinema dei maestri*, Milano, Rusconi 1980.

id., *Stalker*, in «Il Tempo», 12.2.1981.

id., *Nostalghia*, in «Il Tempo», 2.6.1983.

id., *Sacrificio*, in «Il Tempo», 13.5.1986.

Gianni RONDOLINO, *Il cinema del disgelo*, in **Storia del cinema*, 8, Venezia, Marsilio 1978.

Riccardo ROSETTI, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, in «Filmcritica», 373, aprile 1987.

Jean-Paul SARTRE, *L'infanzia di Ivan*, lettera a «l'Unità», 9.10.1962.

Aggeo SAVIOLI, *Solaris*, in «l'Unità», 30.4.1974.

Carlo SCARRONE, *Nostalghia*, in «Cineforum», 226, luglio-agosto 1983.

Luda, Jean SCHNITZER, *Dovjenko*, in «Anthologie du cinéma» (supplemento a «L'Avant-Scène Cinéma», 47, aprile 1965), Paris 1965.

Mario SESTI, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, in «Cinecritica», 2/86, luglio-settembre 1986.

id., *Narrazione e sacrificio. Il testamento di Andrej Tarkovskij*, in «Corrispondenze», 1, primavera 1987.

id., *La trasparenza di «Sacrificio»*, in «Cineforum», 265, giugno-luglio 1987.

Angelo SIGNORELLI, *Sacrificio*, in «Cineforum», 255, giugno-luglio 1986.

Claudio SINISCALCHI, *Tarkovskij tra tormento ed estasi*, in «Il Messaggero», 16.11.1990.

id. (a cura di), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Ente dello Spettacolo 1996.

Bibliografia

id., *Fino alla fine del mondo. Tarkovskij e l'anti-novecento*, in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

Igor SOLOTUSSKI, *Andrej Tarkovskij und die Apokalypse*, in «Zoom», 10, 17 maggio 1989.

Claudio SORGI, *Solaris*, in «Rivista del Cinematografo», 10-11, ottobre-novembre 1974.

Claudio SORGI, *Andrej Rublëv*, in «Rivista del Cinematografo», 3-4, marzo-aprile 1976.

Vittorio STRADA, *Il giovane cinema sovietico*, in Vittorio SPINAZZOLA

id., *«La mia vita non è soltanto nostalghia»*, in «Corriere della Sera», 7.8.1988.

Philip STRICK, *Solaris*, in «Sight & Sound», 1, inverno 1972-1973.

id., *Nostalghia*, in «Monthly Film Bulletin», 599, dicembre 1983.

id., *Offret (The Sacrifice)*, in «Monthly Film Bulletin», 636, gennaio 1987.

id., *Regi - Andrei Tarkovskij (Directed by Andrei Tarkovsky)*, in «Monthly Film Bulletin», 663, aprile 1989.

Arkadi e Boris STRUGATZKI, *Stalker*, Milano, Mondadori 1988.

id., *Picnic sul ciglio della strada*, Milano, Marcos y Marcos 2002.

Paolo TAGGI, *Ipotesi di luce nel teatro dell'aria e Le parole e le sequenze*, in «Segnocinema», 24, settembre 1986.

id., *Sacrificio*, in «Segnocinema», 29, settembre 1987.

Carlo TAGLIABUE, *Nostalghia*, in «L'Osservatore Romano», 8.6.1983.

Arsenij TARKOVSKIJ, *Poesie e racconti*, Pescara, Tracce 1991.

id., *La steppa e altre poesie*, Pistoia, Edizioni Via del Vento 1998.

Roberto TESSARI, *Solaris*, in «Cinema Nuovo», 229, maggio-giugno 1974.

Max TESSIER, *Le Sacrifice*, in «La Revue du cinéma», 417, giugno 1986.

Paul Louis THIRARD, *L'exile de Tarkovskij*, in «Positif», 284, ottobre 1984.

Brunella TOCCI, *La «nostalghia» lacerante del suo mondo*, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.

Andrée TOURNÈS, *Solaris*, in «Jeune cinéma», 78, maggio 1974.

L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij

Maya TUROVSKAYA, *Tarkovskij. Cinema as Poetry*, London-Boston, Faber&Faber 1989.

Franz ULRICH, *Offret/Sacrificatio*, in «Zoom» (Svizzera), 2, gennaio 1987.

Adolf URBAN, *Nel cosmo umano*, in «Filmcritica», 244, aprile 1974.

Paolo VALMARANA, *Andrej Rublëv*, in *Doppio schermo*, Torino, ERI 1987.

E. VIANI, *L'affare Rubliov*, in «Cinemasessanta», 75-76, 1970.

Franco VIGNI (a cura di), *Andrej Rublëv. Il testo*, Quaderno 1, Firenze, Mediateca Regionale Toscana 1987.

id., *Spazio e tempo in Tarkovskij*, in «Cinecritica», 7, ottobre-dicembre 1987.

Serena VITALE, Jean-Louis BORY, Ugo RONFANI, *Sullo scandalo Rublëv*, in «Il Dramma», 1, gennaio 1970.

Jeanne VRONSKAYA, *Young Soviet Film Makers*, London, George Allen & Unwin 1972.

Andrej YOURENEV, *Portrait de Natalia Bondartchouk*, in «Le film soviétique», 2 (189), 1973.

Mark ZAK, *Cinema morale*, Scheda informativa, Pesaro, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, giugno 1980.

Paolo ZAMPERINI (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (Atti del convegno «Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia», Firenze, settembre 1987), Firenze, La Casa Usher 1989.

Nicole ZAND, *Un Amarcord soviétique*, in «Le Monde», 30.4.1975.

Gario ZAPPI (a cura di), *Poesie di Arsenij Tarkovskij e Bibliografia italiana di Arsenij Tarkovskij*, in «Slavia», 4, ottobre-dicembre 1994.

INTERVISTE E DICHIARAZIONI

Treize signatures jugent le jeune cinéma français, in «Cinéma 65», 92, gennaio 1965.

Intervista, a cura di J. Veress, in «Filmvilag», 10, maggio 1969.

L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne, a cura di Michel Ciment, Luda e Jean Schnitzer, in «Positif», 109, ottobre 1969 (anche in «Il Dramma», 1, gennaio 1970).

Andrej Tarkovskij, in Gian Luigi Rondi, *Sette domande a 49 registi*, Torino, SEI 1975.

Amarcord d'una neve lontana, a cura di Tonino Guerra, in «Il Tempo», 12.9.1976.

Propos, in «Écran», 66, febbraio 1978.

Le cinéma soviétique revient de loin, a cura di Marcel Martin, in «Écran», 66 e 67, febbraio e marzo 1978.

Tarkovskij allo specchio, a cura di Tonino Guerra, in «Panorama», 676, 3 aprile 1979.

«Lo specchio». Un'opera per un pubblico maturo, in «Avanti!» (supplemento), 15.4.1979.

Intervista a Tarkovskij, a cura di Luisa Capo, Scheda informativa XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980; ripresa in «Scena», febbraio 1980 e in «Achab», 4, 1980.

Andrej Tarkovskij. Il maestro più giovane, in Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Milano, Rusconi 1980.

È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime, a cura di Aldo Tassone, in «la Repubblica», 9.1.1981.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, a cura di Aldo Tassone, in «Positif», 247, ottobre 1981.

Tarkovskij à Londres, a cura di Ian Christie e Mark Le Fanu, in «Positif», 249, dicembre 1981.

Tarkovskij svela la sua «Nostalghia», a cura di Giovanna Grassi, in «Corriere della Sera», 4.6.1982.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, in «Le film soviétique», 8, 1982.

Le noir coloris de la nostalgie, a cura di Hervé Guibert, in «Le Monde», 12.5.1983.

Entretien à propos de «Nostalghia», a cura di Michel Chion, in «Libération», 18.5.1983.

Tarkovskij: «Con Bondarciuk non mi batterò in duello», a cura di Maurizio Porro, in «Corriere della Sera», 16.5.1983.

Quell'emozione leggera che per noi russi è una malattia mortale, a cura di Natalia Aspesi, in «la Repubblica», 17.5.1983.

Interview with Andrej Tarkovskij, in «Sight & Sound», 1, 1983-1984.

Rencontre avec le public, in «Positif», 284, ottobre 1984; anche in *Ladri di cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Ubulibri 1983.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, a cura di Irena Brezna, in «Positif», 284, ottobre 1984.

Andrej Tarkovskij: «Ma la morte non esiste», in «La Stampa», 30.12.1986.

«La cinpresa è un prolungamento dell'anima», a cura di Velia Iacovino, in «Avanti!» (supplemento), 11.1.1987.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, a cura di Boleslaw Edelhajt, in «Cahiers du cinéma», 392, febbraio 1987.

INDICE DEI NOMI

- Abbado Claudio, 14
Achmatova Anna, 179
Alicata Mario, 109
Alleva Annelise, 225
Amengual Barthélemy, 86, 108, 185, 190, 201, 207, 254
Antonioni Michelangelo, 14, 161, 213
Arab-Ogly Edward, 161
Argentieri Mino, 135
Artemjev Eduard, 165
Asp Anna, 241
Astruc Alexandre, 127
- Bach Johann Sebastian, 33, 84, 157, 165, 246, 249
Bachelard Gaston, 51, 81, 82
Bachkirova Galina, 254
Bachtin Michail, 86
Baglivo Donatella, 16, 81, 83, 85, 108, 112, 179, 181, 222, 245
Baklanov Grigorij, 161
Bashô Matsuo, 75
Bazin André, 24
Beato Angelico Guido di Pietro detto, 135
Beethoven Ludwig van, 166, 217
Benayoun Robert, 247
Berdjaev Nikolaj, 67, 84
Bergman Ingmar, 186, 229, 241
Bernardi Sandro, 244
Bogomolov Vladimir, 100
Bonitzer Pascal, 163, 244
Borelli Sauro, 86, 135, 136
Borin Fabrizio, 75, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 109, 161, 180, 185, 186, 221, 243, 244
- Bradbury Ray, 161
Bresson Robert, 14, 56, 87, 254
Bria Pietro, 201
Bruegel Peter detto il Vecchio, 34, 35, 142, 158
Bruno Edoardo, 166
Buache Freddy, 165
Buñuel Luis, 14, 144
Burljaev Nikolaj, 145
Buttafava Giovanni, 75, 78, 83, 109, 140, 221, 222
- Čaadaev Pyotr, 174, 184
Čajkovskij Pëtr Il'ič, 223
Camus Albert, 64, 85
Caprioglio Nadia, 80, 109, 179
Casiraghi Ugo, 99, 109, 111
Castello Giulio Cesare, 183
Cazals Thierry, 82
Čechov Anton, 84, 180
Charon Jean E., 82
Chevalier Jean, 80
Cheyney Peter, 161
Chion Michel, 108, 227
Ciment Michel, 75, 133
Combs Richard, 207
Comuzio Ermanno, 161
Čukhraj Grigorij, 94
- D'Agostini Paolo, 201
Daney Serge, 207
Deleuze Gilles, 26
Delmas Jean, 110, 144
Delmotte Svetlana, 77
Demina Natalija, 138, 139
Dickinson Emily, 22
Di Giammatteo Fernaldo, 222
Diomine Victor, 111

- Dostoevskij Fëdor, 33, 63, 64, 65, 84, 86, 87, 175, 244, 254
Dovženko Alexandr, 48, 50, 79, 80, 112
Dürer Albrecht, 96
- Eco Umberto, 186
Edwall Allan, 241
Ejchenbaum Boris, 149, 162
Ejzenštejn Sergej, 23, 24, 25, 32, 41, 42, 75, 76, 77, 84, 115, 133, 134, 135
Eliade Mircea, 82
Engels Friedrich, 133
Estève Michel, 180, 182
- Faenzi Alberto, 149, 162
Farago France, 76
Fellini Federico, 14
Flaubert Gustave, 254
Florenskij Pavel, 37, 76, 83
Frezzato Achille, 87, 108, 109, 161, 166, 182, 208
Furmanov Dmitrij, 108
- Gandhi Mohandas Karamchand, 244
Gerstenkorn Jacques, 86, 202, 206, 207
Gheerbrant Alain, 80
Giordano Domiziana, 222
Giotto di Bondone, 36
Girard René, 165
Godard Jean-Luc, 11, 40, 148
Goebbels Joseph, 99
Goimard Jacques, 165
Golovanov Ja., 161
Gorbaciov Michail, 11, 76
Green Peter, 249
Grieco David, 111, 179
Guerin William Karl, 141
Guerra Tonino, 78, 83, 84, 186, 201, 202, 227, 253
- Guibert Hervé, 88
- Hauser Arnold, 76, 85, 86
Herzen Aleksandr, 84
Hawks Howard, 164
Hitler Adolf, 183
Hoffmann Ernst Th. A., 254
Hunter-Blair Kitty, 225
- Ivanova Irina, 138
- Jeancolas Jean-Pierre, 87, 185
Josephson Erland, 241
- Kalatozov Michail K., 110
Kierkegaard Søren, 84
Klimov Elem, 94
Kovács Bálint András, 76, 81, 165, 222
Kraiski Giorgio, 83
Krusčëv Nikita, 11
Kubrick Stanley, 14, 161
Kulešov Lev, 104, 112
Kurosawa Akira, 14
- Lazarev Viktor, 146
Lem Stanislaw, 148
Leonardo da Vinci, 32, 33, 35, 84, 173, 232, 244
Lo Gatto Ettore, 87
Löthwall Lars-Olof, 246
Lumière fratelli, 76, 77
- Macchi Giulio, 182
Mao Zedong, 183
Marco Aurelio imperatore, 217, 225
Marker Chris, 16
Martin Marcel, 88, 109, 110, 111, 161
Matte Blanco Ignacio, 201
Méliès Georges, 92
Micciché Lino, 66, 86, 87, 109,

- 143, 179
Michalkov-Končalovskij Andrej, 110, 136, 146, 251, 252
Michalkov Nikita, 110, 136
Mozžuchin Ivan Il'ič, 112
Murnau Friedrich Wilhelm, 104
Musorgskij Modest, 254
- Nietzsche Friedrich, 242
Nyby Christian, 164
Nykvist Sven, 241
- Oganessian Bagrat, 252
Ovčinnikov, giornalista, 88
Ovčinnikov Vjačeslav, 101, 142
- Pangon Gérard, 209
Pascal Pierre, 86
Pasolini Pier Paolo, 83
Pergolesi Giovanni Battista, 84
Piero della Francesca, 35, 36, 71, 211, 244
Platone, 166
Porro Maurizio, 83
Propp Vladimir Ja., 107, 224
Pudovkin Vsevolod, 112
Puškin Aleksandr, 84, 85, 174, 184
- Radonežskij Sergej, 138
Ramasse François, 221, 222, 223
Ranran, poeta, 76
Repin Il'ja, 84
Resnais Alain, 11
Romm Michail, 12, 111, 136, 251
Rondi Gian Luigi, 65, 86
Rondolino Gianni, 109
Rosetti Riccardo, 78, 201, 245
Rossellini Roberto, 40
- Sartre Jean-Paul, 94, 95, 98, 99, 109, 110
Scarrone Carlo, 226
Schnitzer Jean e Luda, 75, 133
Scott Ridley, 165
Sesti Mario, 81
Shakespeare William, 62, 244
Silva Umberto, 79
Sitova Vera, 161
Šklovskij Viktor, 79, 83, 112
Smelkov Jurij, 161
Sokurov Aleksandr, 27
Solnceva Julija, 79
Solonicijn Anatolij, 180, 241
Sosnovskij Pavel, 214, 223, 226
Stalin Josif, 79
Sternberg L. Ia., 107
Straub Jean-Marie, 11
Strudel Sylvie, 86, 202, 206, 207
Strugatskij Arkadij e Boris, 203
Szilágyi Akos, 76, 81, 165, 222
- Taggi Paolo, 81, 82, 83
Tarič Jurij, 137
Tarkovskaja Pavlovna Larisa, 15, 16, 253
Tarkovskij Andrej A., 15
Tarkovskij Arsenij A., 12, 19, 52, 70, 84, 166, 180, 183, 203, 212, 225, 251
Tassone Aldo, 87, 201
Taviani Paolo e Vittorio, 227
Tigoulet Marie-Claude, 163
Todorov Tzvetan, 83, 162
Tolstoj Lev, 33, 63
Tournès Andrée, 162, 163, 166
Truffaut François, 11, 12, 67, 87, 148, 161
Turgenev Ivan, 61, 84
Turovskaja Maja, 83, 140
- Valli Romolo, 180
Vasil'ev Georgij e Sergej, 108
Vegetti Finzi Silvia, 182

Verdi Giuseppe, 223
Vigni Franco, 136
Visconti Luchino, 14, 253
Višnjakova Marija I., 251
Vitale Maria, 182
Vitale Serena, 135
Voznesenski Andrej, 95

Warhol Andy, 76
Watazumido Shuso, 246
Welles Orson, 209
Williams William Carlos, 142
Worringer Wilhelm, 162
Wyneken Gustav, 168

Zanussi Krzysztof, 222
Zurlini Valerio, 94, 252
Zvyagintsev Andrej, 27

INDICE

<i>Premessa</i>	p. 9
Un poeta del tempo, un grande autore di cinema	11
La forma della poesia	29
Note	75
I FILM	
IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO	89
L'INFANZIA DI IVAN	89
Note	107
ANDREJ RUBLÈV	115
Note	133
SOLARIS	147
Note	161
LO SPECCHIO	167
Note	179
STALKER	189
Note	201
NOSTALGHIA	211
Note	221
SACRIFICIO	229
Note	241

APPENDICE

Note biografiche	251
Filmografia	255
Collaborazioni non accreditate	275
Film su Andrej Tarkovskij	275
BIBLIOGRAFIA	
Scritti di Andrej Tarkovskij	277
Saggi e articoli di carattere generale e sui singoli film	279
Interviste e dichiarazioni	295
Indice dei nomi	297

SAGGI

1. Shelomo Goiten, *EBREI E ARABI NELLA STORIA*
2. Silvia Ferretti, *THOMAS MANN E IL TEMPO*
3. Karl Jaspers, *LA SITUAZIONE SPIRITUALE DEL TEMPO*
4. Jean Leclercq O.S.B., *I MONACI E L'AMORE NELLA FRANCIA DEL XII SECOLO*
5. Vincenzo Arangio Ruiz, *SCRITTI POLITICI (1924-1964)*
6. Cinzio Violante, *DEVOTI DI CLIO - Ritratti di storici amici*
7. Claudio Saporetti, *ABOLIRE LE NASCITE - Il problema della Mesopotamia antica*
8. Daniele Guastini, *COME SI DIVENTAVA UOMINI*
9. Monica Ruocco, *L'INTELLETTUALE ARABO TRA IMPEGNO E DISSENSO*
10. Giorgio Cadoni, *UN GOVERNO IMMAGINATO L'universo politico di F. Guicciardini*
11. Giulio Basetti Sani O.F.M., *MUHAMMAD, IL PROFETA*
12. Giovanni Scarabello, Veronica Gusso, *PROCESSO AL MORO - Venezia 1811*
13. Elizabeth Belfiore, *IL PIACERE DEL TRAGICO - Aristotele e la poetica*
14. Isabella Camera d'Afflitto/Maria Avino, *FEMMINISTE E LETTERATE ARABE (in prep.)*
15. Gianroberto Scarcia, *RIPENSARE LA CREAZIONE - Il metodo del giurista musulmano*
16. Jean Richard, *IL SANTO VIAGGIO*
17. Giuliana Turrone, *IL MONDO DELLA STORIA SECONDO IBN KHALDŪN*
18. Maria Avino, *L'OCCIDENTE NELLA CULTURA ARABA*
19. Anna Rossi-Doria (a cura di), *ANNARITA BUTTAFUOCO - Ritratto di una storica*
20. Natalia L. Tornesello, *IL CINEMA PERSIANO*
21. Wasim Dahmash (a cura di), *MAROCCO POESIA ARABA OGGI*
22. Annalisa Andreoni, *OMERO ITALICO - Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*
23. Paola Viviani, *UN MAESTRO DEL NOVECENTO ARABO: FARAH ANṬŪN*
24. Samuela Pagani, *ANTOLOGIA TEMATICA DELLA NARRATIVA ARABA TRA '800 E '900 (in prep.)*
25. Mirella Galletti, *CRISTIANI DEL KURDISTAN*
26. Fabrizio Borin, *L'ARTE ALLO SPECCHIO - Il cinema di Andrej Tarkovskij*
27. Gioacchino GARGALLO, *IL CAMMELLO DI CLIO*