

Materiali Estetica

NUMERO SPECIALE

ANDREJ TARKOVSKIJ
A CURA DI ELENA DAGRADA



Comitato scientifico:

Mauro Carbone, Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, Markus Ophälders, Andrea Pinotti, Stefano Raimondi, Gabriele Scaramuzza

Redattori-capo:

Manuele Bellini, Marialuisa Donati

Redazione:

Mauro Giori

Prima edizione:

Dicembre 2006

© Librerie CUEM

via Festa del perdono, 3 – 20122 Milano

www.accu.mi.it

Per ordini: Fax – 02/58307370

È vietata la riproduzione anche parziale
ad uso interno o didattico, effettuata
con qualsiasi mezzo, non autorizzata.

INDICE

Andrej Tarkovskij

a cura di Elena Dagrada

- 3 *Presentazione*
di Elena Dagrada
- 5 *L'infanzia di Ivan: strategia di una poetica*
di Franco Vigni
- 27 *Per una lettura culturologica di Andrej Rublëv*
di Gian Piero Piretto
- 39 *La passione secondo Andrej. Elementi per un'analisi stilistico-
formale della versione integrale di Andrej Rublëv*
di Franco Vigni
- 61 *Prometeo in Russia? Un'ipotesi intorno ad Andrej Rublëv*
di Dario Del Corno
- 65 *Solaris, Stalker e la mitologia scientifica sovietica*
di Andrea Bollini
- 85 *Immagine, rappresentazione e temporalità in Solaris*
di Michele Bertolini
- 115 *A proposito de Lo specchio*
di Fausto Malcovati

- 131 *The Shape of Things to Come: Iconoclasm and Bibliomachy in the Films of Andrei Tarkovskij*
- 149 *La forma delle cose a venire: iconoclastia e bibliomachia nei film di Andrej Tarkovskij*
di Robert Bird
- 167 *Observations on Stalker and Its Relation to Tarkovskij's Late Films*
179 *Osservazioni su Stalker in relazione agli ultimi film di Tarkovskij*
di Daniel Kieckhefer
- 191 *Andrej Tarkovskij demiurgo*
di Dominique Nasta
- 201 *Il pensiero religioso nei Diari di Tarkovskij*
di Tomaso Subini
- 219 *Le carte di Andrej. Note su Tarkovskij teorico di cinema*
di Marco Pistoia
- 229 *Una testimonianza*
di Luigi Pains
- 235 *Biofilmografia*
a cura di Letizia Bellocchio

Presentazione

di Elena Dagrada

Questo numero di *Materiali di Estetica* ha un'origine lontana nel tempo ma molto vicina nello spazio. Nasce infatti da un'idea che risale ai primi mesi del nuovo millennio, quando, con alcuni colleghi docenti di discipline apparentemente distanti, si è scoperto di nutrire un comune interesse per il cinema di Andrej Tarkovskij. E però, benché lontana nel tempo, quell'idea (quell'interesse comune) ci avvicinava fin da subito anche nello spazio in quanto docenti appartenenti tutti alla stessa Università degli Studi di Milano; per questo si è voluto dar corpo all'idea di partenza con un contributo animato dal desiderio di far fruttuosamente convergere competenze diverse – non solo di studiosi di cinema ma anche di slavisti, come Fausto Malcovati e Gian Piero Piretto; o addirittura di grecisti, come Dario Del Corno.

Ha preso lentamente – quindi tarkovskianamente – corpo anche grazie all'intersecarsi di quell'interesse comune a noi docenti con un analogo interesse nutrito da giovani studenti e studiosi (Michele Bertolini, Andrea Bollini, Tomaso Subini), interpellati a vario titolo dal cinema di Tarkovskij: o perché impegnati nella stesura di una tesi di laurea sull'argomento; oppure perché dediti a ricerche specifiche su quel cinema e sulle sue dense quanto numerose implicazioni culturali. A questi studi e ricerche si sono poi uniti, nel corso del tempo, alcuni contributi di ricercatori solo geograficamente più distanti, come gli slavisti statunitensi Robert Bird e Daniel Kieckhefer, gli studiosi di cinema Dominique Nasta – rumena di adozione belga –, Marco Pistoia, Franco Vigni. Fino alla felice congiuntura che ha permesso di includere nel volume una testimonianza originale di Luigi Pains, accompagnata da un documento inedito e da due commoventi fotografie inedite anch'esse.

Ciascun autore ha adottato la prospettiva metodologica a sé più congeniale. In alcuni casi i saggi si accostano ai film di Tarkovskij con un approccio critico e filologico, in altri seguono suggestioni di genere differente – compreso quello dei poco battuti (in Italia) *cultural studies*. L'insieme, tuttavia, è riunito in modo da ripercorrere cronologicamente l'intera produzione di Tarkovskij, dai suoi esordi fino all'ultimo lungometraggio, senza escluderne la riflessione teorica contenuta nella sua "(auto)biografia artistica" – come l'ha definita egli stesso –, vale a dire le travagliate pagine tradotte e pubblicate in italiano nel 1988 con il titolo *Scolpire il tempo*.

A questo proposito, è doveroso precisare che la prima versione russa del saggio (non ancora libro) pubblicato con quel titolo (*Zapečatlënnoe vremja*) era apparsa nel 1967 sul numero 4 della rivista «Iskusstvo Kino», mentre quella pubblicata in

un significato soltanto alla fine quando l'ordine viene ristabilito. La fascinazione di Otto per gli eventi inspiegabili tende verso una fede che è una forma di superstizione o a una fede priva di azione; e la ricostruzione della natura operata da Alexandr rappresenta l'uomo che recita la parte di Dio o una fede senza azione. Tutti e tre contrastano con il perfetto atto di fede compiuto da Alexandr nel punto cruciale del film. In nessuno dei tre casi si tratta di un sacrificio autentico.

Quando, nell'ultima scena, Ometto inaffia l'albero del padre, non ci si può aspettare che lui possa comprendere ciò che il padre ha patito: è troppo giovane per comprendere il sacrificio e, come lo spettatore, dovrà imparare ogni cosa dalla propria esperienza. Nel mondo di Tarkovskij tutta la conoscenza è attiva e ogni lezione importante non può essere assorbita attraverso l'esempio o l'insegnamento degli altri, ma deve provenire dalla propria esperienza vissuta. Non è ironico, tuttavia, aspettarsi che gli spettatori la ottengano attraverso l'esperienza passiva di guardare un film? *Nostalgia* ci fornisce la risposta: «Quando c'è qualcuno che è distratto, estraneo all'invocazione, allora non succede nulla». In un certo senso l'ammonimento del sagrestano si rivolge alla vita stessa, come una dichiarazione sulla passività contro la fede. Non verrebbe in mente a Tarkovskij di indirizzare la stessa esortazione al suo pubblico, relativamente alla visione dei suoi film? Di fatto il potere delle sue ultime pellicole è quello di esigere un coinvolgimento attivo dello spettatore, con la consapevolezza che in questo risiede tutta la differenza tra il nulla che avviene e il qualcosa di significativo che sta accadendo. La battaglia di Gorčakov per portare la candela attraverso la vasca termale non significa altro che lo spettatore viene emozionalmente coinvolto tanto quanto il personaggio stesso. Ugualmente, se la persona che guarda *Sacrificio* non ha l'umanità – non soltanto di pensare ma anche di sentire – che la guerra nucleare è un'orribile trivializzazione della vita, il sacrificio finale di Alexandr potrebbe essere liquidato come follia senza scopo. Alla fine del viaggio di *Stalker*, Tarkovskij spinge lo spettatore all'interno della stanza per tre interi minuti mentre virtualmente nulla accade sullo schermo; se qualcosa succede la risposta è da cercare nella battuta del sagrestano.

(Traduzione dall'inglese di Letizia Bellocchio)

Andrej Tarkovskij, demiurgo

di Dominique Nasta

1. Preambolo

Nel celebre *Timeo* di Platone, Demiurgo, il fabbro-artigiano, è il dio architetto dell'universo, capace di rimodellare e di riordinare un mondo caotico. Non si tratta di Dio nel senso in cui lo intendono i cristiani, perché non si può propriamente parlare di "genesi" *ex nihilo*. Platone concepisce un illustre artigiano che edifica l'universo in rapporto diretto con la regola dei quattro elementi. Il demiurgo della cosmologia platonica è molto impegnato a stabilire un giusto equilibrio tra l'umano e il divino attraverso l'arte e i suoi due prolungamenti che poggiano sull'imitazione: l'immagine e l'illusione¹.

Da più di vent'anni, il valore demiurgico dell'opera cinematografica di Tarkovskij è stato oggetto delle esegesi più complesse, tanto nel campo degli studi filmici quanto nell'ambito delle ricerche di carattere filosofico, letterario o storico-sociale. Pochi di questi studi, tuttavia, hanno indagato l'unicità di questo demiurgo di immagini nel contesto cinematografico mondiale, la difficoltà di associarlo ad altri registi, scuole o tendenze, o addirittura il rifiuto abbastanza sistematico di Tarkovskij di lasciarsi catalogare e inquadrare in una determinata corrente².

Questa carenza può sembrare naturale nella misura in cui ogni opera profonda e originale aspira all'unicità e tende a respingere qualsiasi "vicinanza" categoriale: Tarkovskij, regista "del suo tempo"? Niente di meno certo. Tarkovskij regista della Russia, difensore di un misticismo profondamente ortodosso? Certamente, ma la Russia dei suoi film prende spesso l'aspetto di Terra, di macrocosmo, anche se il suo «cronotopo» nel senso inteso da Michail Bachtin è sempre facilmente identificabile.

L'universo filmico foggato dal regista nel corso di tre decenni, con opere fondamentali sebbene poco numerose, è proprio quello dello spazio-tempo mitico, «paradigma di ogni atto umano significativo»³ – secondo le teorie elaborate da Mircea Eliade nella sua opera di riferimento *Aspects du mythe* – e simbolo per

¹ Per un commento chiarificatore del *Timeo* di Platone, vedi Lambros Couloubaritsis, *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale*, Grasset, Paris 1998, pp. 308-312.

² Fra gli studi che hanno affrontato in modo abbastanza esaustivo questa problematica, è importante citarne almeno due, ossia Bálint András Kovács, Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, L'Age d'Homme, Lausanne 1987 e Vida T. Johnson, Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

³ Si veda Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963, p. 30.

eccellenza dell'aspirazione verso una condizione divina che non può fare a meno di una forma di sacrificio, di rinuncia, di Fine. Esso esalta una figuratività estetica fra le più complesse, non trascurando nessuna componente principale della creazione artistica. Questo universo esige di conseguenza molteplici "riletture" a livello della ricezione spettatoriale: un'emotività sensoriale fra le più intense (sinestesia visiva e cromatica, polivalenza delle soglie d'ascolto sonoro) si alterna molto spesso a una cerebralità interpretativa che necessita di competenze polivalenti.

2. Ricreare il mondo attraverso il cinema

Come i grandi registi-pensatori cui ammetteva di sentirsi molto vicino, quali Ingmar Bergman, Robert Bresson o Akira Kurosawa, Tarkovskij ci fornisce, con i suoi numerosi scritti, spesso molto personali (ovvero i *Diari*, opera postuma, pubblicati due anni dopo la sua morte) chiavi di accesso alla sua opera ma anche al processo di gestazione che precede la creazione di ciascuno dei suoi film, sia di quelli che ha dovuto realizzare con ritardo sia di quelli censurati, come di quelli rimasti in qualche caso allo stadio di abbozzo o mai sceneggiati. Così si può leggere, nella sua raccolta di saggi *Scolpire il tempo*, che «[...] coetaneo del XX secolo [...] il cinematografo si presentò come quello strumento del nostro secolo tecnico necessario per l'ulteriore conoscenza della realtà»⁴. In seguito, Tarkovskij cerca di spiegare lo straordinario successo di massa del nuovo medium attraverso la capacità di abbattimento delle barriere che il cinema porta in un universo all'interno del quale lo sviluppo spirituale dell'individuo è minacciato dalla standardizzazione.

Tuttavia, il regista sottolinea anche fino a che punto il divario tra le produzioni commerciali necessarie all'equilibrio vitale della società e i film realmente artistici non ha smesso di allargarsi, pur confidando nell'emergere di una parzialità estetica degli spettatori, capaci di distinguere, fra i *divertissements* commerciali, il cinema che induce alla riflessione e alla contemplazione. Tarkovskij arriva quindi a definirsi regista del pensiero in immagini, difensore di una forma poetica (imparentata con l'*haiku* giapponese) che unisce l'incompatibile e il paradossale e che ha una finalità enunciata molto chiaramente: quella di rimodellare il mondo in deperimento spirituale stimolando la riflessione sulla dicotomia umano/non umano, mettendo il più possibile in primo piano la contemplazione della bellezza pura, tornando semplicemente al concetto di anima e di sofferenza.

⁴ Cfr. Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, a cura di Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano 1988 (ried. 2002), p. 77.

Questa "missione" demiurgica che il regista si è assegnato non ignora affatto la posizione dello spettatore. Per Tarkovskij:

Il film si stacca dal suo autore e comincia a vivere di vita propria, mutando di forma e di significato a contatto con la personalità dello spettatore. [...] Il mondo da me creato può interessare qualcuno, e lasciare invece indifferente, o perfino irritare, qualcun altro ma, cionondimeno, questo mondo, ricreato con i mezzi del cinema, deve sempre essere percepito anch'esso come se si trattasse di una certa realtà riprodotta in modo obiettivo, nell'immediatezza dell'istante fissato.⁵

3. Creatori delegati

Fin dal suo primo lungometraggio, *L'infanzia di Ivan*, Tarkovskij "delega" in un certo senso il lavoro di rimodellamento del mondo a "personaggi-guida" che non occupano sempre un posto centrale all'interno della diegesi filmica, o anche che presentano molte sfaccettature, molte variazioni nel contesto della storia data. Sono esseri che rivelano, alla fine del percorso, qualità mitiche, poiché compiono atti che costituiscono veri paradigmi, modelli universali, a un tempo vicini e lontani dal divino e dall'immateriale.

L'esempio "allo specchio" più eloquente, ad alto tenore autoriflessivo, addirittura autobiografico, è certamente quello di Andrej Rublëv, protagonista dell'omonimo secondo lungometraggio di Tarkovskij. Rublëv, pittore d'icone che ha rivoluzionato l'arte iconografica con la sua maestria estetica caratterizzata da un'umanizzazione senza precedenti del divino in senso lato, diventa (a causa delle funzioni che gli assegnano Tarkovskij e il suo co-sceneggiatore Andrej Končalovskij) il creatore di nuove immagini in un universo dominato dal caos. Dopo aver contemplato il mondo nel suo fallimento più radicale (tradimenti personali, guerre sanguinose, sacrifici inutili), Rublëv fa volontariamente voto di silenzio al fine di preparare meglio l'esplosione creativa di cui sarà l'artefice.

Kel'vin, il protagonista di *Solaris*, film liberamente tratto dal romanzo omonimo di Stanislaw Lem, è incaricato di consegnare un rapporto su questo pianeta pensante che non dovrebbe essere irradiato. Arrivato sulla stazione assisterà, senza poterlo evitare, a molti eventi tragici, e conserverà per intero i ricordi del suo passato sulla Terra. Diversi rapporti rivelano che strani avvenimenti sono successi sul pianeta, dove a Kel'vin accade di incontrare il simulacro della sua sposa scomparsa, Hari. Bandita verso l'infinito, Hari ritorna a più riprese, dimostrando così che il labirinto è senza uscita. Uno dei colleghi di Kel'vin sostiene che l'uomo

⁵ *Ivi*, pp. 111-112.

dovrebbe superare la propria esistenza passata in modo cosciente per poter affrontare l'ignoto. A più riprese Kel'vin decide di restare, ma in seguito cambia idea, incapace di vincere il suo attaccamento alla Terra. Il suo ritorno – un tentativo di rimettere ordine in questo caos – si rivela un fallimento perché l'“oceano” è umano ogni volta che lo desidera; il suo progetto sarà sommerso dalla coscienza junghiana, questo oceano che lo circonda e che annienta il suo ritorno, ma avrà il merito di aver tentato l'impossibile⁶.

Mentre *Solaris* è un viaggio mitico verso uno spazio extra-terrestre, *Stalker* sembrerebbe piuttosto un viaggio al centro della terra. In *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugackij un oggetto misterioso, una specie di meteorite, atterra in qualche punto dell'America settentrionale trasformando la zona in una *no man's land*. La regione si chiamerà genericamente “La Zona”, nella quale si effettueranno numerose spedizioni per ritrovare delle tracce materiali. Solo lo Stalker si dimostra capace, grazie ai suoi poteri di medium, di guidare le persone attraverso questo nuovo labirinto. Come in *Solaris*, anche qui i segni di trasmissibilità sono visibili: mentre lo Stalker riprende alcuni versetti del Nuovo Testamento, numerosi carrelli indugiano su simboli chiave dell'umanità: icone, monete, libri, teschi. Lo Stalker parla in favore della Zona, in quanto spazio ideale per salvaguardare la speranza, ma la sua ricerca è anche fondata sulla mancanza di qualcosa. Il viaggio dimostra infatti che raggiungere la Zona non significa progredire. È piuttosto un modo di girare in tondo all'interno dello stesso spazio: «Nessuno ne esce iniziato, salvo colui che lo era già». Per Tarkovskij «La Zona è qui, accanto a noi [...]. La Zona è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza, o resiste»⁷.

Alexandr, il protagonista di *Sacrificio*, ultima opera per forza di cose testamentaria di Tarkovskij, racconta al figlio muto la storia di uno spazio terrestre ideale, mentre è tormentato e ossessionato dall'inevitabile invasione dello Strano. Proprio come Prospero, l'eroe della *Tempesta* shakespeariana, Alexandr vive su un'isola dove il miracolo e il sogno sono sempre presenti, un'isola paradossalmente chiamata Gotland (l'isola di Dio). Al di là dei limiti geografici, Gotland è un impero di visioni e di sogni. La casa idealizzata non è altro che uno spazio lugubre all'interno del quale gli oggetti acquistano poteri talismanici. Nel frattempo ha luogo un olocausto nucleare annunciato in precedenza dalla televisione. Come lo Stalker, Alexandr ritiene che il confronto sia un rito iniziatico obbligatorio, anche se questa volta in gioco c'è la sopravvivenza dell'umanità.

⁶ Si veda in proposito il mio contributo dal titolo *Mythes de la stabilité et de la mutabilité: L'humain et l'étrange dans l'œuvre de Tarkovskij*, pubblicato negli atti dell'ottavo convegno CERLI dedicato al tema *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes*, Cahiers du CERLI n. 14, Bruxelles 1987, pp. 67-86.

⁷ Cfr. Tarkovskij, *Scolpire il tempo* cit., p. 178.

Il primo episodio di questo rituale lungamente elaborato inizia con una preghiera disperata a Dio. Se ci si attiene alle opinioni di Eliade, ne consegue che la catastrofe cosmica è talvolta percepita come un presagio del ritorno di Cristo: il Cosmo che riemergerà dalla catastrofe sarà lo stesso, purificato e rigenerato. Si potrebbe di conseguenza supporre che Alexandr si volga a Dio in virtù di un mito cristiano prestabilito. Al momento della sua “scommessa” con Dio, egli s'interroga sulla natura del sacrificio che dovrebbe compiere affinché il mondo ritrovi il suo stato pre-apocalittico e suo figlio ritrovi l'uso della parola. Il suo sacrificio consiste nella promessa di abbandonare beni e famiglia e di distruggere la casa, fingendosi pazzo per rendere credibile il suo comportamento.

4. Strumenti del demiurgo

Nella sua elaborazione progressiva di un mondo dalla configurazione bicefala, al contempo umano e non umano, estraneo e familiare, laico e impregnato di misticismo, Tarkovskij si serve di due strumenti della *téchne* platonica: l'imitazione, la mimesi attraverso le immagini e i suoni che l'accompagnano, e l'illusione – *phantasma*, in greco – che autorizza ogni sconvolgimento, ogni trasformazione dello spazio-tempo diegetico o, in termini freudiani, ogni forma di *Unheimlichkeit*. L'imitazione del mondo così com'è, e con essa l'illusione, sono rette a tutti i livelli della sintassi audio-visiva (inquadratura, *cadrage*, movimento di macchina, montaggio, musica, colore *versus* seppia, ecc.) dalla preminenza dei quattro elementi cari a Platone. La loro importanza è tale che in un film senza veri e propri personaggi centrali quale è *Lo specchio*, essi arrivano a “far vivere” la narrazione al posto degli esseri umani⁸.

Tanto ne *L'infanzia di Ivan* quanto in *Andrej Rublëv* acqua/terra/fuoco/aria scandiscono la progressione drammatica delle principali tappe della narrazione iniziatica. Ma Tarkovskij e la sua ammirevole squadra di tecnici le usano in un modo che lascia insinuare deliberatamente il dubbio sul loro grado di realismo e/o di onirismo. Materialità tangibile di un mondo in guerra e ribelle, filmata in lunghi piani-sequenza o carrelli laterali, che alterna primi piani sonori martellanti a musiche di carattere epico, ma anche serie di inquadrature poetiche “sospese” nel cielo della contemplazione pura, quando per esempio una nevicata primaverile in una chiesa vuota (*Andrej Rublëv*) ricorda la tecnica dell'*haiku* prediletta da Tarkovskij.

Solaris è uno specchio gigante della coscienza squinternata di Kel'vin, in mezzo a corridoi disseminati di detriti elettronici e di meccanismi disinseriti dalle prese.

⁸ Si veda Lambros Couloubaritsis, *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale* cit., p. 307.

Nella stazione manca del tutto la tecnologia sofisticata delle recenti produzioni di fantascienza; essa è piuttosto un labirinto lugubre invaso di riferimenti terrestri. È strapiena di dettagli relativi alla vita sulla Terra, mentre l'oceano che la circonda è profondamente estraneo e nasconde un'entità dotata di poteri extraumani che produce copie di esseri scomparsi. Ogni segreto, ogni desiderio impronunciabile diventa quindi trasparente tramite l'intermediazione di queste repliche materiali. In una delle sue interviste, Tarkovskij ha dichiarato: «Ho bisogno della Terra per sottolineare i contrasti. Lo spettatore dovrebbe poter apprezzare la bellezza della Terra per comprendere l'attaccamento dell'eroe... Ha bisogno di ricordi nel momento della sua decisione di non ritorno»⁹.

In *Stalker* le sequenze girate in seppia (l'atmosfera cupa, pesante, le scenografie che crollano) collocano l'eroe principale nel suo universo tellurico: la sua casa. È là che egli si mette a minacciare, gemere, colpire, supplicare. La sua disperazione ma anche il suo entusiasmo trovano in seguito la loro eco nelle parole di sua moglie. Non c'è un cammino dritto verso la Zona, circondata da filo spinato e da guardiani che ne bloccano l'accesso. Nessun passaggio segreto, nessun segnale nascosto. La topografia non euclidea è arricchita visivamente da un montaggio molto elaborato che alterna acque infernali e uccelli predatori. Una volta all'interno della Zona, stabile e mutevole, diventano sinonimi. È l'insopportabile estraneità, l'*Unheimlichkeit* della regione che non riesce più a distinguere ciò che è sempre esistito da ciò che si trova lì per l'intercessione del miracolo. All'esterno le leggi degli uomini sono tiranniche, all'interno sono al contrario benefiche, sebbene imprevedibili.

Nello *Specchio*, proprio come nel suo primo film "d'esilio" *Nostalghia*, o ancora in *Sacrificio*, la casa è il vero e proprio cosmo, l'universo primordiale per eccellenza. Mentre Alexandr va incontro all'inevitabilità di una catastrofe, suo figlio, il "Piccolo Uomo", concepisce la copia in miniatura di questo spazio immutabile. Nella prospettiva teorica messa a punto da Gaston Bachelard, la casa «è veramente un cosmo [...]. La nostra vita adulta è a tal punto spossessata dei primi beni, i legami antropocosmici vi sono talmente allentati da non avvertire il loro primo radicarsi nell'universo della casa»¹⁰. È all'interno delle quattro mura della casa terrestre che Tarkovskij elabora, con il succedersi delle sue opere, il percorso di citazioni derivate dalla cultura universale e vicine alla sua concezione dell'ontogenesi: Bruegel, Leonardo, Bach, Pergolesi, gli album che riprendono le icone o ancora un'enorme incisione che riproduce un'antica carta geografica del mondo.

⁹ Cfr. Aldo Tassone, *Entretien avec Tarkovski*, «Positif», ottobre 1981, p. 23.

¹⁰ Cfr. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., Paris [1957] 1984; tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, p. 32.

Se la ricorrenza sistematica degli elementi "acqua" e "fuoco" nell'opera tarkovskijana rinvia sia alla materialità di un mondo polisensoriale devastato dalle fiamme, sia alla purificazione attraverso un'acqua dall'andamento molto mutevole, l'elemento "aria" rimane molto astratto, non sempre facile da decodificare. Le scene di levitazione vicine a una forma di unione sessuale che sfidano la spazio-temporalità in *Solaris*, ne *Lo Specchio* o ancora in *Sacrificio* durante l'unione "imposta" tra Alexandr e la serva Maria, sono filmate al rallentatore e virate in seppia, rafforzando così il loro aspetto onirico e fantasmatico.

Come dimostrano lo straordinario prologo di *Andrej Rublëv* e il rimando, in *Solaris*, all'omonimo quadro di Bruegel, il paradigma mitico del "Volo di Icaro" costituisce uno strumento importante nel modo di procedere da demiurgo filmico intrapreso da Tarkovskij¹¹. Se gli autori cristiani vedono nelle disavventure di Icaro (che utilizza l'invenzione di Dedalo, suo padre, senza tener conto dei suoi avvertimenti) l'immagine dell'anima che pretende di elevarsi attraverso un falso amore, l'esegesi platonica considera la messa in evidenza di questo elemento una necessità vitale per la riattualizzazione del mito di ricreazione cosmologica.

5. Virtù dell'incompiutezza

Se il demiurgo mitico non arriva a completare la sua opera di ricostruzione dell'universo, ciò accade perché egli mira a una perfezione che niente può realizzare. Le tematiche e, attraverso di esse, i personaggi foggiate dal regista subiscono, ciascuno a proprio modo, martiri, sacrifici, annullamenti che hanno come finalità la rielaborazione di un mondo più puro, più tollerante, meno materialista, per prima cosa orientato verso l'Altro. All'imperfezione del modo di procedere di ciascuno di loro risponde quello che Northrop Frye chiama «*Punto di epifania*: archetipo che presenta simultaneamente un mondo apocalittico e un ordine ciclico della natura»¹². Questa risposta è resa possibile, nel più puro spirito del Mito dell'eterno Ritorno, dalla figura del bambino presentata in diversi modi, ma avente come denominatore comune l'handicap, o in altri termini la "mancanza".

Il giovane Ivan dell'opera prima tarkovskijana commenta, a un dato momento del film, la riproduzione de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Dürer e affronta con un coraggio fuori dal comune le vicissitudini della guerra, mentre cerca di

¹¹ Si veda il lemma su "Icaro" in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris 1969; tr. it. *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1986, vol. I, p. 543.

¹² In Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey 1957; tr. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 484.

colmare la mancanza del padre assente. Boris'ka, l'orfanello fonditore di campane dell'*Andrej Rublëv*, compie un miracolo *in absentia* (suo padre aveva portato nella tomba il segreto della fusione) e permette così al pittore di rompere il suo voto di silenzio e di dare libero sfogo alla sua forza creatrice («Tutto andrà bene, io dipingerò icone e tu fonderai le campane...»).

Il prologo de *Lo specchio* – senza legami apparenti con il seguito della storia – estratto da un documentario televisivo, ci mostra la guarigione dalla balbuzie di un adolescente ad opera di una logopedista, il passaggio senza infioresciture dal tremito nella voce alla padronanza performativa del “logos”: «Articolerai liberamente, a voce alta, senza timore», «io posso parlare», gli dice lei prima che lui lo ripeta. Ma a parte le interpretazioni di natura ideologica che un episodio simile fa fiorire in ogni critico (il lento “disgelo” di un regista come Tarkovskij, a stento autorizzato a esprimersi come desidera), la scena contribuisce radicalmente alla decodificazione del filo proustiano dei ricordi dell'eroe in punto di morte. Poter parlare del passato, metterlo in rapporto con i grandi miti cosmogonici sviluppati dal montaggio caleidoscopico de *Lo specchio*, significa poter continuare a esistere, ad amare e a fare figli, nonostante pericoli d'ogni sorta.

Arrivati davanti alla camera tanto attesa, gli eroi di *Stalker* si trovano di fronte l'assenza, la mancanza, poiché la camera è vuota e anche il progetto di bombardamento previsto dallo scienziato è abbandonato. La mancanza si manifesta anche nell'atteggiamento dei viaggiatori: nessuno dei due sembra avere desideri veri, e la camera non sembra contenerli. Lo *Stalker* ha una bambina handicappata che lo spettatore ha avuto occasione di notare a più riprese. Sarà lei la protagonista della “piroetta” finale, a dimostrazione del fatto che la Mancanza equivale alla Pienezza, ristabilendo così l'armonia universale. Il viaggio verso l'aldilà sembra finito quando all'improvviso, con un artificio visivo inatteso, il miracolo continua, e si vede la bambina che, fissando gli oggetti, li sposta grazie a facoltà telecinetiche.

Nel corso degli ultimi minuti di *Sacrificio*, Tarkovskij ci fa scoprire un mondo sereno, privo dei segni di un'eventuale guerra nucleare. Tutto è ristabilito, la famiglia sta facendo colazione nel giardino e Alexandr scende nuovamente la scala come se ripetesse un movimento di sogno. Non c'è nessuna spiegazione, la bambina è sempre assente. Alexandr dà fuoco alla sua casa, risparmia la famiglia e alla fine viene portato via da un'ambulanza. Il veicolo segue un tragitto noto e raggiunge simmetricamente lo spazio dell'inizio del film. È l'impero dell'Eterno Ritorno, della natura ciclica indefinitamente ripetuta. All'interno, c'è il “Piccolo Uomo” che innaffia l'albero che aveva piantato con suo padre all'inizio del film e si riposa sotto di esso: è di nuovo capace di parlare e s'interroga sulla parola primordiale. La sua risposta è più chiara che mai, più evidente ancora dei poteri telecinetici della figlia dello *Stalker*. Grazie al sacrificio del padre, grazie

all'annientamento di un vecchio ciclo, possiamo contemplare in tutta serenità l'inquadratura emblematica dell'albero della vita, sullo sfondo sonoro dello straordinario «*Erbarme Dich*» («Abbi pietà di me») dalla *Passione secondo Matteo* di Bach.

Il carattere messianico dell'opera di Tarkovskij supera le frontiere del film e dell'arte in genere.

C'è in Andrej Tarkovskij – afferma Erland Josephson, l'attore che interpreta il ruolo di Alexandr – una qualità cognitiva particolare, che in inglese si chiama “*prescience*”. A dire il vero, quando è accaduto l'incidente di Chernobyl ed è Gotland ad essere stata molto inquinata dalle radiazioni non sono rimasto per nulla stupito. Olof Palme è stato assassinato proprio nella strada che Andrej aveva scelto per girare le scene di caos dopo la guerra. Gli ho raccontato tutte queste cose e lui mi ha risposto con un'alzata di spalle: “Oh, sì” ... Come se la cosa non l'avesse affatto sorpreso.¹³

Vedendo un lavoro demiurgico di tale forza, lo spettatore sente inconsciamente il proprio “punto di epifania”. Si rende conto che guardare un film di Tarkovskij significa contemplare la creazione di un mondo nel quale resta sempre, come il riflesso del viso della madre ne *Lo Specchio*, qualcosa di noi stessi.

(Traduzione dal francese di Rosa Pavone)

¹³ Cfr. Andrei Mac Kinnon, *Bomb Culture*, «Time Out», dicembre 1986, pp. 20-24.