Il pensiero religioso nei *Diari* di Andrej Tarkovskij

di Tomaso Subini

> Quel che mi interessa sempre e prima di tutto è proprio la terra: sono affascinato dal processo di crescita di tutto quanto viene dalla terra, vi spunta sopra, gli alberi, l'erba... E tutto questo tende verso il cielo. Perciò nel nostro film il cielo appare soltanto come spazio verso il quale si leva tutto quel che nasce e cresce sulla terra: il cielo in se stesso non ha per me un simbolo proprio. Per me, il cielo è vuoto.[1]
>
> (Andrej Tarkovskij)

1. *Il sacrificio come unica modalità di esistenza*

Tarkovskij impegna le ultime forze rimastegli prima di morire al progetto di un film sul Vangelo[2], la cui originaria formulazione risale a dieci anni prima. È infatti il 22 febbraio del 1976 quando scrive sul quaderno dei *Diari*[3]: «Credo di aver trovato l'obiettivo centrale, girare un film su Gesù. Naturalmente non come ha fatto Pasolini. A questo punto ci sono due vie possibili, o girare il film all'estero, oppure

---

[1] *L'artiste dans l'ancienne Russie ed dans l'Urss nouvelle. Entretien avec Andrei Tarkovskij*, a cura di Michel Ciment e a Luda e Jean Schnitzer, «Positif», n. 109, ottobre 1969; tradotta in italiano con il titolo *Il mio Rublev è la speranza di tutto il popolo russo*, «Il Dramma», n. 1, gennaio 1970, p. 62. Lino Micciché (*Un capolavoro dall'URSS. Andreij Rublëv di Tarkovskij*, «Avanti!», 29 ottobre 1975) commentava così tale dichiarazione: «Basterebbero queste dichiarazioni a fornire qualche elemento atto ad una lettura del film, sgomberata dalle ipoteche interpretative di chi ha voluto coglierne l'aspetto di "religiosità" come il risultato di una visione trionfalmente mistica e irrazionalistica del mondo. Certo la "poetica" e l'estetica tarkovskiane non appaiono imbevute di razionalismo materialistico [...]. Ma la "religiosità" del *Rublëv* [...] non ha come riferimento, implicito o esplicito, il Metafisico [...], bensì il popolo come portatore di storia e di civiltà». Successivamente Tullio Masoni e Paolo Vecchi si riferiranno alla religiosità di Tarkovskij con la formula di «materialismo spirituale» (Tullio Masoni, Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano 1997, p. 22) e di «religiosità materialista» (*ivi*, p. 46).

[2] È estremamente intenso il rapporto che l'opera di Tarkovskij intrattiene con la *Bibbia*, in particolare in due film, *Andrej Rublëv* (dovè sono eplicitamente citati Eccle 11, 9; Eccle 12, 8; 1Co 13, 1-8; 1Co 11, 1-16) e *Stalker* (dove sono esplicitamente citati Ap 6, 12-17; Lc 24, 13-18).

[3] La seguente ricostruzione del pensiero religioso di Tarkovskij prende in considerazione in modo sistematico soltanto i diari del regista nell'edizione italiana (Andrej Tarkovskij, *Diari. Martirologio*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002), la prima e unica ad averne pubblicato l'intero *corpus* (sette quaderni autografi conservati presso la sede dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij a Firenze). Tutte le citazioni tratte dai *Diari* sono seguite dal numero di pagina tra parentesi.

con una cinepresa amatoriale e allegoricamente» (p. 186). Qualora Tarkovskij fosse riuscito a realizzarlo, sarebbe stato, come egli stesso confessa, un film "naturalmente diverso" da *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini; il 26 ottobre dell'86, ragionando sul proprio progetto, preciserà anche in cosa: «Naturalmente il tutto dovrà avere un andamento molto poetico, con dei miracoli, gli angeli, le visioni, le voci e le premonizioni, le reminiscenze e i sogni, le eclissi di sole, i terremoti e l'esorcizzazione dei demoni» (p. 685). Il giorno prima, il 25 ottobre, disegnando sul diario il Golgota al momento dell'eclissi, si era chiesto: «Girare il *Vangelo* e con questo finire?! Ma come? Come girarlo?» (p. 684)[4]:

Di tale progetto si sa quel poco che emerge dalle pagine del diario: pur riservando una particolare attenzione alla figura di Giuda[5], il film sarebbe stato, rispetto a quello di Pasolini, maggiormente allusivo nei confronti del mistero.

---

[4] Di fianco al monte del Calvario, Tarkovskij annota i brani evangelici relativi all'episodio: «"Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra." (Matteo, 27,45) / "Venuto mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio." (Marco, 15,33) / "Era verso mezzogiorno quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio." (Luca, 23, 44) / In Giovanni l'eclissi di sole non viene riportata. / Che lavoro incredibilmente difficile...».

[5] «Gesù è costernato di fronte alla necessità implacabile che farà di Giuda un traditore. Egli osserva di nascosto il maturare nella coscienza di Giuda dell'idea del tradimento [...] con dolore e amarezza. Come chi avesse somministrato del veleno a qualcuno e aspetti ansiosamente che il veleno cominci a fare effetto. [...] Ma perché esiste Giuda Iscariota? A che è servito il suo bacio? Si poteva farne a meno con i Sadducei, gli scribi e i Farisei. Perché Giuda? Evidentemente per spiegare con chi Lui aveva a che fare: cioè con gli *uomini*. L'unico personaggio che porta un inimmaginabile peso psicologico. Giuda è il motivo per cui Gesù deve compiere la sua missione. Un esempio concreto per capire fin dove può arrivare l'uomo nella sua caduta. *Qui bisogna scavare più in profondità!*» (pp. 685-686).

> Pasolini ricostruiva gli avvenimenti. Bisogna invece creare la poesia degli avvenimenti. Il mito. Con una misteriosa profondità. Con una domanda. La profondità non nel realismo di avvenimenti incredibili, ma nella tendenza all'*interiorità*. Bisogna emanciparsi per sentirsi completamente liberi. Come Bach nelle *Passioni* (p. 686).

È chiaro come Tarkovskij parli avendo comunque ben presente il film di Pasolini, che ha certamente visto a suo tempo e che ora vorrebbe tornare a studiare: «Trovare le cassette: Pasolini e Zeffirelli (N.B. verificare quali film sono già stati fatti sul *Vangelo*)» (p. 685).

Una cosa avrebbe però accomunato i due film, nonostante la loro diversità stilistica: un regista comunista (*sui generis*) ha realizzato in un paese cattolico un'opera dalle chiare valenze politiche come *Il Vangelo secondo Matteo*; dall'altra parte dell'Europa un regista anticomunista (*sui generis*) avrebbe voluto realizzare, in un paese che aveva trasformato il comunismo nella morte dello spirito, un'opera polemicamente mistica. Condizioni opposte, e in qualche modo speculari, avrebbero portato probabilmente ai medesimi risultati: ad un film in guerra con lo *status quo*.

Alla base di quella distanza tanto affascinante quanto problematica tra il cinema di Tarkovskij e il nostro v'è innanzi tutto una diversa matrice culturale, particolarmente manifesta in relazione al problema religioso[6]. In *8½* (1963) – per limitarci ad un unico altro esempio –, attraverso il personaggio di Guido, Fellini si rivolge al Cardinale lamentando di non essere felice:

---

[6] Nikolaj Berdjaev riconduce tale diversità ad una differente concezione della sofferenza: «Guardate che cosa succede in Italia. Non si sa quando cominciano veramente le stagioni. Il cambiamento del clima è sempre confuso. Può accadere, a volte, che faccia caldo in inverno. In Russia è diverso. C'è l'estate e dopo l'estate tutto è distrutto con l'inverno. Ma poi tutto ricomincia a fiorire di nuovo. Da questo alternarsi di morte-resurrezione si è formata la nostra mentalità, per la quale distruggere vuol dire creare di nuovo» (citato da Padre Thomas Spidlic in *Tarkovskij e la spiritualità russa*, in *Cinema anno mille. Il sacro nel cinema europeo contemporaneo*, a cura di Elio Girlanda e Carlo Tagliabue, Atti del Convegno svoltosi a Milano dal 6 al 10 ottobre 1987 presso il Centro Culturale San Fedele, Centro Studi Cinematografici, Roma 1988, p. 44). Per un inquadramento del pensiero religioso di Tarkovskij nel contesto della tradizione religiosa russa si veda Alessio Scarlato, *La Zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, «Aesthetica Preprint», n. 75, dicembre 2005, p. 39, secondo cui l'opera di Tarkovskij rimanda «alla tradizione del pensiero religioso russo degli anni a cavallo del secolo, ad opere come *Ikonostas* e *Stolp i utverždenie istiny* di Florenskij, ai saggi sul simbolismo di Ivanov, alle riflessioni sulla sofiologia e alla telogia kenotica di Sergej Bulgakov, alla visione tragica del cristianesimo come religione della libertà di Berdjaev; opere che ora affollano le librerie di San Pietroburgo o Mosca, ma che durante gli anni sovietici erano il tessuto di un patrimonio obliato, per la sua distanza ideologica rispetto ai dettami del materialismo dialettico».

GUIDO: Eminenza, io non sono felice!
CARDINALE (col dito alzato): Perché dovrebbe essere felice? Il suo compito non è questo. Chi le ha detto che si viene al mondo per essere felici? Dice Origene nelle sue omelie: *Extra ecclesiam nulla salus*, fuori della chiesa non c'è salvezza; *Extra ecclesiam nemo salvatur*, fuori dalla chiesa nessuno si salverà; *Salus extra ecclesiam non est*, non c'è salvezza fuori dalla chiesa; *civitas dei*... chi non è nella *civitas dei* appartiene alla *civitas diaboli*.

Se la necessità di accettare il proprio personale calvario è forse il nodo irrisolto del cattolicesimo del gaudente Fellini, il versetto di Matteo in cui Gesù invita i discepoli a prendere con sé la propria croce e a seguirlo (Mt 16, 24) rappresenta invece uno dei capisaldi della concezione della vita di Tarkovskij. Ce lo conferma il figlio nella prefazione ai *Diari*: «Spesso mi ripeteva la frase che l'uomo non è stato creato per essere felice»[7]. Ritroviamo il concetto esplicitato in un appunto del 9 gennaio del 1982:

> Da migliaia d'anni l'uomo aspira alla felicità. E continua a essere infelice. Perché? Forse perché non sa conquistare la felicità. Perché non sa come raggiungerla? Entrambe le cose, ma il fatto più importante è che nella nostra vita su questa terra non ci dev'essere la felicità (piuttosto l'aspirazione verso la felicità, per il futuro), ma la sofferenza nella quale, tramite il conflitto tra il bene e il male, viene forgiato e temprato lo spirito (p. 449).

Tarkovskij è chiaro: la felicità non è di questa terra. Anzi: non *deve* essere di questa terra, essendo la sofferenza un terreno fertile per la crescita umana e spirituale. È il motivo per cui, in *Stalker*, la Zona fa «passare solo chi non ha più speranza, non i cattivi o i buoni, ma gli infelici»[8]. Solo chi ha fatto l'esperienza del dolore può penetrare nel mistero della vita.

Ciò che per Fellini è un problema, per Tarkovskij rappresenta piuttosto un fatto assodato con il quale fare i conti quotidianamente, o quasi, attraverso la scrittura del diario, il cui titolo, *Martirologio*, è forse lì a ricordargli proprio questo: che la vita è un martirio[9]; e in particolare quella dell'artista:

---

[7] Andrej A. Tarkovskij, *Il martirologio*, in Tarkovskij, *Diari* cit., p. 5.

[8] Lo dice lo Stalker allo Scienziato che gli ha appena chiesto se la Zona «fa passare i buoni e taglia la testa ai cattivi».

[9] Anticamente i martirologi erano le biografie dei primi martiri cristiani. In seguito il termine finisce per indicare il registro dei martiri, con alcune notizie sulla loro vita e la data in cui si celebra la loro memoria. «Il titolo evoca le gesta sublimi dei martiri cristiani, coloro che hanno speso la propria vita senza calcolo, in un lampo, per l'ideale che li abitava. Ammiccando in tal modo alla grande tradizione ortodossa, Tarkovskij offre in anticipo le coordinate all'interno delle quali immagina il suo compito di uomo e di artista: testimoniare con la vita, attraverso il proprio talento, la verità e la bellezza che traspaiono, come luce purissima e trascendente, attraverso il dramma della storia personale e

> Da un lato pur essendo un artista, è una persona normale, dall'altro lato egli non può essere normale e paga con l'anima per il proprio talento. Il talento che non ci è regalato da Dio, ma piuttosto che Dio ci condanna a portare come una croce, perché l'artista è una creatura protesa [...] al possesso della verità suprema. Il vero artista è padrone di questa verità ogni volta che crea un'opera compiuta, perfetta (p. 124).

Si tratta di un appunto ispirato dalla rilettura (nella prospettiva di un progetto poi non concretatosi) del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, nel quale Tarkovskij riconosce «la tragedia della solitudine dell'artista e lo scotto che deve pagare per attingere la verità» (p. 123). Sono significativi, a tale proposito, due brani, rispettivamente di Tolstoj e di Dostoevskij, che Tarkovskij trascrive nel diario sentendoli evidentemente vicini a sé:

> Il bene consiste nel servire Dio, e ciò comporta sempre un sacrificio, una perdita della propria vita animale, così come la luce è accompagnata sempre da un sacrificio di materiale combustibile (dal *Diario* di L. N. Tolstoj, 8 giugno 1891) (p. 482).

> Per scriver bene, bisogna soffrire, soffrire! (parole di Dostoevskij) (p. 541).

Il concetto di sacrificio attraversa tutti i quaderni dei *Diari*. Il 10 maggio 1976, Tarkovskij scrive: «Il sacrificio: l'unica modalità di esistenza della personalità» (p. 193). Dieci anni dopo, nell'estate del 1986 (l'anno di *Sacrificio*), sofferente, ricoverato in clinica, Tarkovskij si chiede:

---

universale» (Davide Zordan, *I Diari di A. Tarkovskij: etica ed estetica di un cineasta-poeta*, «Sophia», n. VI, 2004, p. 82). È il 20 settembre 1970 quando Tarkovskij scopre il termine appuntandone sul diario il significato: «*Martirologio* – l'elenco delle disavventure» (p. 53). E probabilmente è intorno a questa data che il termine viene tracciato anche sulla copertina del primo quaderno. Il titolo *Martirologio*, dunque, lungi dall'essere legato ad un'occorrenza particolarmente tragica (come potrebbe far pensare l'esilio o la finale, straziante cronaca della malattia e della morte), è invece profondamente connaturato alla complessiva visione del mondo del regista, divenendo il titolo dei *Diari* in tempi, se non proprio felici (ché, lo abbiamo visto, la felicità non esiste per Tarkovskij), quantomeno sereni. Lo ritroviamo oltre due anni dopo (4 febbraio 1973), come possibile titolo alternativo a *Un bianco giorno* (poi *Lo specchio*): «Il titolo *Un bianco giorno* non mi piace. Manca di energia. *Martirologio* sarebbe un buon titolo, ma è una parola che non conosce nessuno e quando loro sapranno cosa significa lo vieteranno» (p. 109). Un titolo dunque che Tarkovskij sentiva molto vicino alla propria personale vicenda: naturale che pensi di passarlo dai *Diari* all'autobiografico *Lo specchio*. Il termine compare di nuovo il 20 marzo 1986 come ipotetico titolo sostitutivo di *Sacrificio*: «*Stigmate*, *Martirologio* – i titoli per il film» (p. 670). Mentre il primo quaderno dei *Diari* (30 aprile 1970 / 22 ottobre 1974) si limita a riportare in copertina il titolo senza alcun commento, nel secondo (iniziato il 18 dicembre 1974) il titolo è glossato da questa nota tra parentesi: «Titolo pretenzioso e falso, ma che rimanga a memoria della mia inestirpabile, futile nullità» (p. 157).

> Noi spesso ci ostiniamo a compiere azioni che ci nuocciono. Ma questo non è che un'espressione alterata del sacrificio di se stessi. Della negazione di se stessi, del dovere. Particolari, assurde manifestazioni di quel senso del dovere da compiere, di dipendenza, di sacrificio che il materialista Freud avrebbe definito masochismo. Quel che l'uomo religioso chiama dovere. Quello che Dostoevskij chiama il desiderio di soffrire. Quello che, al di fuori di un preciso sistema religioso, può trasformarsi semplicemente in psicosi. Ma in definitiva non è che amore, amore che non ha trovato modo di esprimersi. Non amore freudiano però, ma amore spirituale. L'amore è sempre un donarsi agli altri. E nonostante il termine sacrificio [...] comporti un significato quasi negativo ed esteriormente distruttivo [...] l'essenza di quest'atto è sempre amore, cioè un fatto positivo, creativo, divino (p. 682).

Tutto ciò potrebbe spiegare la costante presenza nel cinema di Tarkovskij del simbolo della croce, che il 5 gennaio del 1979 compare disegnato su una pagina dei *Diari*, accompagnato dalla didascalia: «la cosa più importante è che questo è un simbolo che non bisogna capire, ma soltanto sentire, credere... Nonostante tutto, credere...» (p. 238); credere cioè che tutta quella sofferenza, tutto quel sacrificio abbia in fondo un senso, sia (artisticamente) fruttuoso.

Diviene comprensibile allora il rilievo assegnato da Tarkovskij al concetto e alla rappresentazione della Passione. È con voluta ambiguità che Tarkovskij assegna al terzo episodio di *Andrej Rublëv* il titolo *La Passione secondo Andrej*, a suggerire come dietro alla Passione del pittore possa celarsi la propria. In particolare, l'episodio stringe con decisione sulla biografia del regista laddove si fa metalinguistico e Andrej (Rublëv) che immagina una rappresentazione popolare della Passione parrebbe rimandare ad Andrej (Tarkovskij) alle prese con il proprio

immaginario sacrificale[10]. Non stupisce affatto che il titolo del terzo episodio (il quarto, contando il prologo) fosse in origine il titolo dell'intero film[11]: quasi che il segreto della biografia dell'artista, di Rublëv come di Tarkovskij, stesse proprio nel termine "passione".

Ed è nella sequenza della Passione che la religiosità di Andrej Rublëv e quella di Andrej Tarkovskij trovano la loro più esplicita espressione. La sequenza segue immediatamente la "disputa"[12] tra Teofane e Andrej sullo scopo della pittura e sul valore dell'arte e rappresenta la risposta dell'artista russo all'artista greco:

> TEOFANE: Il giorno del giudizio s'avvicina e noi bruceremo tutti come tante candele e io lo vedo già che cosa succederà quel giorno: ognuno darà la colpa di quello che ha fatto agli altri e giurerà di essere innocente.
>
> ANDREJ: Come fai a dipingere se hai queste idee non lo capisco e ad accettare le lodi che ti fanno. Io mi farei eremita e andrei a vivere in una caverna per sempre.
>
> TEOFANE: Io servo Dio, non gli uomini. Oggi gli uomini ci lodano, domani ci copriranno di insulti e il giorno dopo si dimenticheranno di noi completamente. Si scorderanno di te, si scorderanno di me, si scorderanno di tutti. Tutto è vanità, tutto finisce. L'umanità non sa far altro che ripetere attraverso gli anni, attraverso i secoli, tutte le sue azioni più basse, quelle che le fanno meno onore. È come un circolo vizioso, se Gesù tornasse sulla terra io credo che sarebbe crocifisso di nuovo, tale e quale come allora.

Mentre l'artista per Teofane è al servizio di Dio, l'artista per Rublëv (e per Tarkovskij) è al servizio del suo popolo. Di fatto, il sacrificio secondo Tarkovskij, oltre che il sacrificio di un individuo – di Cristo e dell'artista[13] –, è anche il

---

[10] Che nel film sia presente un'esplicita componente metalinguistica lo si evince con chiarezza all'inizio dell'episodio *Il silenzio. Anno 1412*, in cui Tarkovskij, praticato un foro nella tenda di una finestra, riproduce sulla parete opposta le immagini rovesciate della camera ottica.

[11] «Collego le mie prospettive di lavoro al problema delle relazioni che sussistono fra l'autore e il popolo, fra l'autore e il suo tempo, nell'ambito del quale egli non esiste chiuso in se stesso, ma come coscienza della società, come punta della sua fantasia, come espressione del suo genio. A questi problemi dedico la sceneggiatura della *Passione secondo Andrej* attorno a cui sto lavorando con A. M. Koncalovskij» (Andrej Tarkovskij, *È molto importante*, «Literaturnaja gazeta», 20 settembre 1962, tradotto e citato in Achille Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 3).

[12] Così è chiamato il dialogo nel cineromanzo (Andrej Končalovskij, Andrej Tarkovskij, *Andrej Rublëv. Il pittore delle icone*, Maggioli, Rimini 1983, p. 101).

[13] In alcune dichiarazioni le due figure, quella di Cristo e quella dell'artista, finiscono quasi per sovrapporsi, come in questa: «La grandezza di Rubliov, la grandezza dell'artista in genere consiste secondo me nel fatto che egli fa esplodere nelle sue opere la carica spirituale accumulata osservando la vita. L'esperienza biografica può essere amara, addirittura atroce: l'artista viene percosso dalla vita, ne patisce l'oltraggio, ma non pensa alla vendetta. Egli pensa al bene e lo esprime, per tutti, nelle sue

sacrificio del popolo russo: è "il popolo che lavora" di fatto a portare la croce nella "lettura populista" della Passione di Cristo fornita dalla voce over di Andrej sulle immagini della salita al calvario. La religiosità di Tarkovskij risulta così figlia nel contempo della spiritualità lirica del padre e di quel populismo di cui possiamo pensare sia stata intrisa la sua educazione.

> ANDREJ: È vero, Giuda vendette Cristo. Ma chi lo comprò? Il popolo? I farisei e gli scribi! Ma non trovarono un testimone contro l'innocente. E chi avrebbe diffamato un innocente? Ma i farisei erano maestri dell'inganno. Avevano il potere e lo mantenevano sfruttando l'ignoranza del popolo. I popoli hanno bisogno che qualcuno ricordi loro che sono popoli: come i russi che hanno un solo sangue, una sola terra. Il male è dappertutto, c'è sempre qualcuno che ti vende per trenta denari. La sventura si accanisce sempre sui poveri, come i Tartari, le carestie, la peste. E la gente lavora e lavora e lavora... porta la sua croce con rassegnazione, senza ribellarsi, senza tentare di difendersi. Prega il Signore perché gliene dia la forza. Come può non perdonarci, il Signore? Certo che lo farà!

Tali parole suonano a commento di una delle Passioni più liberamente ispirate, e insieme più strazianti, della storia del cinema. Poiché la Passione rappresentata non è la Passione di Cristo, ma la Passione secondo Andrej, Tarkovskij può mettere da parte ogni preoccupazione di verosimiglianza e trasformare l'arido Golgota in una innevata collina russa dai fianchi insanguinati, come se quel calvario fosse anche della Natura.

Nel dialogo con Teofane, Andrej esprime una fiducia nei confronti dell'uomo che non verrà mai meno nell'opera di Tarkovskij. Tale fiducia è riposta nel concetto, tratto da San Paolo, che la forza dell'uomo risiede proprio nella sua debolezza[14]:

---

opere. Per quanto la sua epoca possa essere crudele, egli è in grado di trasmettere agli altri uno dei sentimenti più preziosi dell'uomo: la speranza. L'artista soffre ogni attimo della sua vita, ma non vorrei che si intendesse questa sofferenza nel piccolo senso che le diamo di solito e cioè di personale patimento. Soffrire vuol dire sperimentare fino in fondo l'esperienza quotidiana e portare il peso anche per quelli che non lo sopportano, o, più semplicemente, non l'avvertono. L'artista insomma assume su se stesso le sofferenze degli altri e le esalta in un bagno di spiritualità» (esattamente come Cristo ha assunto su di sé i peccati del mondo). Citato nella *Scheda filmografica* a cura dell'Italnoleggio Cinematografico.

[14] Scrive san Paolo nella Prima lettera ai Corinti (conosciuta molto bene da Tarkovskij, che la cita più volte nell'*Andrej Rublëv*): «Dio ha scelto le cose stolte del mondo per umiliare i sapienti, le deboli per umiliare i forti, le vili, le spregevoli, quelle che non sono, per annientare tutte quelle che sono» (1Co 1, 27-28). Tale concetto troverà piena traduzione in un monologo dello Stalker, tratto da una frase di Lao-Tze trascritta sul diario in data 28 dicembre 1977: «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, quando è duro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagne della

> Nei miei film, in tutti i miei film, "eroi" ce ne sono, gente che affronta rischi, che combatte e che tutto sommato alla fine anche vince, ma sono esattamente come si incontrano nella vita, con le loro fragilità, le loro contraddizioni. Il protagonista de *Lo specchio* è addirittura un uomo ammalato, che non sa nemmeno se riuscirà a sopravvivere... Così in *Solaris*. L'astronauta, nonostante la sua scienza, è quasi un ometto, pieno di debolezze, ma alla fine, quando si trova faccia a faccia con la propria coscienza, non esita, sceglie le vie giuste... Esattamente come il bambino de *L'infanzia di Ivan* e il monaco di *Andrej Rublëv*. Cosa c'è di più fragile di un bambino e per di più in mezzo a una guerra, e di un monaco contemplativo durante un pubblico flagello? Eppure sia il bambino de *L'infanzia di Ivan* che il monaco di *Andrej Rublëv* a conclusione del loro percorso drammatico si rivelano più "eroi" di quanti li circondano. Proprio perché la forza l'hanno fatta scaturire dalla loro debolezza...[15]

Non riuscendo a condannare l'uomo, Andrej non è nemmeno in grado di affrescare il Giudizio universale. A Daniil, che gli suggerisce come fare («i peccatori tutti sul lato destro immersi nella pece bollente... il Diavolo a sinistra con le fiamme e il fumo dal naso»), Andrej risponde di non poter dipingere cose così orribili. Nel momento in cui scatta il flashback al palazzo del principe, al discorso estetico si sovrappone quello religioso, espresso attraverso una lunga citazione dalla Prima lettera ai Corinti (1Co 13, 1-8) di San Paolo:

> Se parlo le lingue degli uomini e quelle degli angeli, ma non ho carità, non sono che una tromba di mare. Anche se ho il dono della profezia, ho fede e osservo le Scritture, ma non ho la carità, non sono niente e non valgo niente! Anche se ho dato tutti i miei averi al povero, ma non ho la carità, questo non mi servirà a niente. La carità sopporta a lungo e non invidia mai coloro che possono destare invidia. La carità non si comporta indegnamente e non pensa mai quello che è male. Si rallegra e trae gioia dalla verità. Non viene mai meno, ci accompagna sempre, ci è sempre vicina.

Andrej non è capace di giudicare l'uomo, vuole soltanto amarlo caritatevolmente: con San Paolo, Andrej sa che anche se fosse il pittore più bravo del mondo, ma non avesse la carità, il suo talento non gli servirebbe a nulla. Il ricordo dell'episodio dell'accecamento scuote profondamente Andrej, che con uno scatto di rabbia compie un gesto di assoluta ribellione verso i canoni artistici tradizionali e indirettamente verso coloro che quei canoni vorrebbero imporre (per

---

morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza. Ciò che si è irrigidito non vincerà» (p. 219).

[15] Andrej Tarkovskij citato in Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij* cit., pp. 9-10.

terrorizzare l'uomo): imbratta la parete bianca. Alla ribellione estetica segue la ribellione religiosa: lo vediamo infuriarsi alla lettura di un altro passo di San Paolo, questa volta farisaicamente normativo, in cui si disquisisce dell'abbigliamento che le donne devono portare nei luoghi di culto. Di fronte alla giovane sordomuta Andrej chiede: «Fratelli, fratelli, è tutto sbagliato, tutto: che peccati sono mai questi, che peccatrice è questa, anche se non ha il capo coperto?». Anche questo secondo brano paolino è tratto dalla Prima lettera ai Corinti (1Co 11, 1-16). Tarkovskij cita dalla stessa lettera due brani antitetici, per sottolineare qual è il suo San Paolo e qual è il San Paolo che invece rifiuta[16].

2. *Religioso alla maniera di Dostoevskij*

La religiosità di Tarkovskij non ha niente da spartire con quanto egli stesso definisce spregiativamente "la legge morale". Ne rappresenta piuttosto il superamento, in una continua tensione verso verità impalpabili. In Tarkovskij il San Paolo mistico ha avuto definitivamente la meglio sul San Paolo legalista: «La moralità è dentro l'uomo. La legge morale ne è fuori, ed è stata inventata come sostituto della moralità. Là dove non c'è moralità, regna una misera e insignificante legge morale. Dove c'è moralità, la legge morale non è più necessaria» (p. 37). Tali assunti furono all'origine di una forte «opposizione nei confronti di Tarkovskij [...] soprattutto nei paesi anglosassoni, nell'ambiente puritano e protestante, ed anche fra i cattolici nordici»[17]. Lo rivela l'amico Krysztof Zanussi, che spiega:

> Tarkovskij, con la sua provenienza orientale, con la sua appartenenza alla Chiesa ortodossa, pone l'accento su una spiritualità molto profonda e, soprattutto, non riduce la religione al codice morale, etico, come fanno molti sotto l'influenza protestante e puritana.[18]

In effetti, il pensiero religioso di Tarkovskij, quale si evince dai *Diari*, si basa su un limitatissimo numero di presupposti certi: l'esistenza di Dio («In virtù delle infinite leggi o delle leggi dell'infinito, che sono al di là dell'accessibile, Dio non può non esistere», p. 37) e l'immortalità dell'anima («Abbiamo ricevuto un'anima

[16] Pier Paolo Pasolini compie, nel medesimo giro d'anni, un'operazione simile. Cfr. Tomaso Subini, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini*, in *Il dilettoso monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di Massimo Gioseffi, LED, Milano 2004, pp. 221-266.
[17] Krysztof Zanussi, *Prefazione* a Antonio Socci, *Obiettivo Tarkovskij. L'opera, la spiritualità, il pensiero di un grande del cinema del '900*, Edit, Milano 1987, p. 8.
[18] *Ibidem*.

immortale, sulla quale però l'umanità ha sputato con gioia malsana», p. 43[19]). Tra queste due certezze si situa una ricerca caratterizzata da una straordinaria libertà di movimento, che parrebbe non appoggiarsi ad alcuna verità rivelata. Quella di Tarkovskij è una «fede senza dottrina»[20]. In altre parole, Dio non gli fornisce risposte, bensì lo invita alla ricerca, ponendo il problema dell'assoluto:

> La vita certamente non ha alcun senso. Se ne avesse uno l'uomo non sarebbe libero, diventerebbe piuttosto schiavo di quel senso, e la sua vita si edificherebbe partendo da criteri completamente nuovi. Da criteri di schiavitù. Come gli animali, il cui senso della vita consiste nella vita stessa, nella continuazione della specie. L'animale svolge il suo lavoro di schiavo, perché sente istintivamente il senso della vita. Per questo la sua sfera è chiusa. La pretesa dell'uomo sta invece nel voler raggiungere l'assoluto (p. 38).

In un appunto datato 13 agosto 1981 è ancora più esplicito al riguardo:

> Non ricordo se ho già parlato della concezione di Gurdjieff[21]. Non ci ho mai creduto, perché essendo agnostico mi sono scontrato con una concezione "globale" dell'universo e del ruolo dell'uomo al suo interno. Non credo nell'onniscienza umana. Ammetto la Fede, ma non credo alla Conoscenza. Gurdjieff, dal canto suo, propone un vero e proprio "metodo" di vita sulla base di una costruzione *chiara per l'autore dall'inizio alla fine*, e questa è una cosa assurda nei limiti del nostro mondo certamente causale, ma *infinito* (p. 409).

Agnostico: è così che Tarkovskij si definisce, riconoscendo i limiti insormontabili della conoscenza umana, ovvero l'impossibilità di pronunciarsi su questioni metafisiche (o, più semplicemente, religiose)[22]. Il termine agnostico,

---

[19] O ancora: «Non sono affatto convinto che dopo la morte vi sia il Nulla, il vuoto, come spiegano gli intelligentoni, un sonno senza sogni. Nessuno sa cosa sia un sonno senza sogni. Immaginiamo semplicemente di addormentarci (e di ricordarci di questo) e poi di svegliarci (e di ricordarci anche di questo). Mentre invece non ci ricordiamo di quello che c'è stato fra quei due momenti. Ma c'è stato, inevitabilmente! Solo che non ce ne ricordiamo» (p. 38).

[20] Angelo Signorelli, *Nel labirinto del tempo*, in Andrea Frambosi e Angelo Signorelli (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2004, p. 65.

[21] Georgij Ivanovič Gurdjieff: maestro spirituale e scrittore mistico ed esoterico, nato in Russia nel 1877 e morto a Parigi nel 1949.

[22] La dichiarazione di agnosticismo di Tarkovskij affonda le proprie radici nella tradizione teologica orientale. La teologia negativa, o "apofatica", è il modo di pensare Dio e di parlarne *per viam negationis*. Dio si pone al di là di ogni cosa creata e il teologo non presume di poter affermare alcunché di semanticamente positivo riguardo alla sua ineffabile trascendenza. Tale posizione non è molto distante, almeno sotto l'aspetto epistemologico, dal moderno agnosticismo filosofico. Semplificando si può affermare che la tradizione teologica (e spirituale) dell'Oriente cristiano è rimasta fino ad oggi molto sensibile alle istanze della teologia negativa, mentre la tradizione

riferito a se stesso, non è certo usato con leggerezza se il 31 ottobre 1981 torna nuovamente:

> Sono agnostico e per di più mi sembra che per l'uomo sia funesta l'aspirazione alla conoscenza (ad ampliare la sua nicchia ecologica), poiché la conoscenza è entropia spirituale, fuga dalla realtà verso il mondo dell'illusione. Con questo è come se noi materializzassimo il futuro secondo lo schema della nostra propria distruzione. L'uomo non si sviluppa nella sfera che gli garantirebbe la prospettiva della sopravvivenza in senso spirituale (p. 430).

Tarkovskij usa il termine "agnostico" nel suo significato etimologico, di persona che afferma l'incapacità dell'uomo di conoscere la realtà in se stessa, la quale rimane dunque misteriosa[23]. Ed è proprio dalla consapevolezza dei limiti della conoscenza che Tarkovskij deriva la categoria della fede. La fede è ammessa non come sostitutivo della conoscenza stessa (come secondo Tarkovskij fa Gurdjieff, la cui fede, divenuta sistema, fornisce risposte a tutto), ma come "fede nel mistero". Nel mondo illusorio di nostra costruzione, frutto delle risposte e dei sensi parziali che ci siamo dati, in realtà «tutto è possibile»:

> Se mi chiedessero quali sono le mie convinzioni (se si possono avere delle convinzioni quando si tratta del modo di considerare la vita), direi che in primo luogo credo che il mondo sia inconoscibile e che di conseguenza, in secondo luogo, in questo nostro mondo illusorio *tutto* è possibile. A mio parere direi che il primo punto è il presupposto del secondo o viceversa, a piacere (p. 432).

Ecco perché la religiosità di Tarkovskij ha fra i propri modelli il Dostoevskij difeso in *Solaris* (quando, al termine di una tirata antidostoevskijana, al razionalista Sartorius cade una lente dagli occhiali). Naturalmente è proprio il Dostoevskij "spiritualista" (il meno gradito al regime) ad interessare Tarkovskij[24], che al

---

occidentale, già a partire da S. Agostino e poi soprattutto con S. Tommaso e la Scolastica, è stata sempre sorretta da una grande fiducia nelle possibilità dell'intelletto (e del linguaggio) di esprimere in qualche modo (parziale certo, ma adeguato e attendibile) il mistero della divinità. Cfr. Giovanni Zuanazzi, *Pensare l'assente: alle origini della teologia negativa*, Città Nuova, Roma 2005.

[23] «Quest'ansia senza fine di conoscere, data all'uomo, per così dire, dall'esterno, è a modo suo molto drammatica, perché è accompagnata da un'eterna inquietudine, da privazioni, da dolore e da delusioni: la verità ultima, infatti, è irraggiungibile» (Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, a cura di Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano 1988, ried. 2006, p. 177).

[24] «Per me rivestono un'importanza straordinaria le tradizioni culturali che hanno origine da Dostoevskij e che, nella sostanza, non si sviluppano in piena misura nella Russia attuale. Anzi, queste tradizioni, di regola, vengono disprezzate o del tutto abbandonate. Le ragioni di ciò sono molte e, prima di tutto, il fatto che questa tradizione è radicalmente avversa al materialismo. Inoltre la crisi spirituale che vivono tutti i personaggi di Dostoevskij e che ispirò la sua stessa opera e l'opera dei

Meeting riminese del 1983 ne fa l'elogio in questi termini: «Per quanto riguarda le parole di Dostoevskij, "la bellezza salverà il mondo", certo non sono da interpretare nel senso letterale del termine, quanto nel senso che ciò che genera lo spirito è sempre bello. Tutto ciò che nasce dalla spiritualità è bello»[25]. I brani di Dostoevskij trascritti nei *Diari* sono tutti del tenore di questo (tratto dal *Taccuino* per *Delitto e castigo*):

> Il pensiero fondamentale del socialismo è il meccanismo. Infatti per il socialismo l'uomo diventa uomo-meccanico. Per ogni cosa c'è un regolamento. L'uomo in quanto tale viene tolto di mezzo. Gli hanno tolto l'anima viva. Si capisce che poi sono sereni! (p. 71).

Ma forse (ed uso l'avverbio utilizzato anche da Tarkovskij), ciò che di Dostoevskij maggiormente affascina il regista è il suo spirito sì religioso, ma nel contempo irrimediabilmente ateo: «C'è qualcosa che apparenti Thomas Mann a Dostoevskij? L'ateismo? Forse... Ma diverso in ciascuno di loro. Mann "s'intende troppo" di Dio, Dostoevskij vorrebbe credere in Dio, ma non può, la sua fede si è atrofizzata» (p. 242)[26]. È intorno a tale (apparente) contraddizione (il voler credere non riuscendoci) che, forse, scatta il processo di identificazione[27]: Dostoevskij diviene per Tarkovskij colui «che non credeva in Dio, ma che avrebbe voluto credere. Non possedeva "l'organo" preposto alla fede. Eppure non parlò che della fede» (p. 250). In fondo quel che ha fatto Tarkovskij in tutti i suoi film.

Non stupisce dunque scoprire che al progetto di un film su Dostoevskij è dedicata la prima pagina del primo quaderno:

---

suoi seguaci, viene anch'essa guardata con sospetto. Perché si ha tanta paura di questa condizione di "crisi spirituale" nella Russia odierna? Per me attraverso la "crisi spirituale" si fa sempre strada la salute. La "crisi spirituale" è il tentativo di trovare se stessi, di acquisire una nuova Fede. La condizione di crisi spirituale è la sorte di tutti coloro che si pongono dei problemi spirituali» (*ivi*, pp. 174-175).

[25] Andrej Tarkovskij, in AA.VV., *Atti del Meeting per l'Amicizia fra i popoli 1983. Uomini, scimmie, robot*, Rimini 1984, p. 266.

[26] L'idea che vi sia un preciso organo del corpo umano preposto alla fede torna in *Stalker*. Tornato a casa, sconfitto e abbattuto, lo Stalker dice alla moglie: «E pretendono di essere intellettuali questi scrittori e scienziati! Non credono in niente! L'organo con il quale crediamo gli si è atrofizzato! Non gli serve».

[27] «Mi si domanda spesso se Tarkovskij è un autore religioso o meno. La mia risposta è questa: è un autore religioso, ma non nel senso che guarda e giudica il mondo alla luce di certe sue credenze o convinzioni personali. Tarkovskij è un autore religioso alla maniera di Dostoevskij o di Solgenitsin, cioè ha, al centro della sua indagine e della sua ricerca, l'uomo. Come Dostoevskij, Tarkovskij si occupa dell'uomo, dell'ubriaco, dell'impiegato, della prostituta; cerca di spiegare l'uomo e si accorge che l'uomo non si può spiegare se non esiste una visione spirituale del tutto» (Spidlic, *Tarkovskij e la spiritualità russa* cit., p. 38).

> Ho parlato di nuovo con Sasa Misarin del *Dostoevskij*. Certo, prima di tutto bisogna scrivere. Senza pensare ancora alla regia. Non ha molto senso portare sullo schermo l'opera di Dostoevskij. È proprio su di lui invece, su Dostoevskij, che bisognerebbe fare un film. Sul suo carattere, sul suo Dio e sul suo diavolo, sulla sua arte. [...] Dostoevskij potrebbe diventare la chiave di volta di tutto quello che vorrei fare nel cinema (p. 27).

Nei *Diari* Tarkovskij torna in continuazione sul *Dostoevskij* almeno fino al 1974 – e poi con minor insistenza tra il 1975 e il 1983 – riconducendolo, in un appunto datato 24 aprile 1971, al nucleo tematico centrale di tutta la sua opera, e cioè alla Passione di Andrej: «Bisogna incominciare a raccogliere *tutto il materiale possibile su F.M. Dostoevskij. Golgota* non è un cattivo titolo» (p. 74).

Una vita religiosa così intesa, slegata cioè da una verità rivelata, ma comunque sempre dedita all'esaltazione dello spirituale, finisce quasi per identificarsi con la vita artistica; al punto che vi sono momenti nei *Diari* in cui le due dimensioni quasi si sovrappongono: «La letteratura, come l'arte in genere, è religiosa. Nella sua più alta manifestazione dona la forza, infonde speranza di fronte al mondo moderno mostruosamente crudele e, nella sua insensatezza, giunto fino all'assurdo» (pp. 41-42).

Quando, terminato *Lo specchio*, in un appunto del 25 dicembre 1974, passa in rassegna i vari progetti possibili per un nuovo film, ciò che infine lo spinge verso una collaborazione con i fratelli Strugackij[28] è l'esperienza di stampo religioso che gli si prospetta:

> La cosa che potrebbe trovare in me una forma espressiva molto armoniosa, sarebbe un film su soggetto degli Strugatskij: in un'azione continua, dettagliata, ma equiparata al gesto religioso, puramente idealistica, quindi semi-trascendente, assurda, assoluta (p. 160).

Il 7 gennaio 1975, quando il progetto si è meglio definito, Tarkovskij scrive: «In qualche modo oggi il mio desiderio di fare *Picnic* è simile allo stato d'animo in cui mi trovavo prima di *Solaris*. E adesso riesco a capire il perché. È una sensazione che deriva dalla possibilità che ho di accostarmi al trascendente» (p. 164). Il 23 dicembre 1978, infine, in piena lavorazione, precisa che «il film parla della presenza di Dio nell'uomo e della rinuncia alla spiritualità per l'acquisizione di una falsa conoscenza» (p. 232). L'ispirazione religiosa (nell'accezione tarkovskijana

[28] Arkadij e Boris Strugackij, autori del romanzo breve da cui Tarkovskij trae *Stalker* (su sceneggiatura degli stessi Strugackij), scritto nel 1971 e pubblicato in Italia da Editori Riuniti nel 1982 con il titolo *Picnic sul ciglio della strada*.

del termine) accompagna dunque il film in tutti e quattro gli anni in cui Tarkovskij vi lavora.

Ma è un appunto del 4 dicembre 1979 (terminato *Stalker*) il più esplicito riguardo all'identità instaurata da Tarkovskij tra arte e religione: «La religione e l'arte sono due facce di una stessa medaglia» (p. 286). La coscienza di tale identità, la cui emersione in termini chiari e radicali non sembra estranea all'esperienza di *Stalker*, accompagnerà tutta l'opera a venire. Se ne trova più d'una traccia nei *Diari*. Scrive ad esempio l'11 giugno 1982:

> Secondo me quando si parla di Dio che ha fatto l'uomo a Sua immagine e somiglianza, si deve intendere che la somiglianza riguarda l'essenza, e questa è la creazione. Da qui nasce la possibilità di valutazione di un'opera, della sua figuratività. In poche parole, il significato dell'arte è la ricerca di Dio nell'uomo. La ricerca del Cammino per l'uomo. Io non approvo assolutamente l'arte contemporanea. Proprio l'arte, o qualcosa che pretende di esserlo. Perché manca di spiritualità (pp. 503-504).[29]

Il significato dell'arte è la ricerca di Dio nell'uomo. L'arte, in quanto creatrice, è chiamata a testimoniare la natura divina dell'uomo. Risulta centrale a tale proposito la seguente dichiarazione, che richiama puntualmente in causa le figure di Tolstoj (esplicitamente citato nel testo) e di Dostoevskij (che come Tarkovskij non possiede l'organo per sentire Dio):

> Per quanto riguarda Dio, la mia posizione non è molto differente da quella dei miei contemporanei che escludono lo sviluppo di un qualcosa nell'uomo capace di sentire Dio. Il problema è già posto nella letteratura russa del XIX secolo: anche il povero Tolstoj non ha potuto provare i sentimenti con i quali comunicare con Dio, e ne ha sofferto. Se si assimila Dio all'assoluto, allora potremmo avere una conversazione filosofica abbastanza lunga, ma io non posseggo quel qualcosa, quell'organo per sentire Dio. Mi piace parlare dei problemi dell'assoluto in senso filosofico, mi appassiona, però mi è difficile parlare di Dio perché con me tace, e non sono il primo ad affermarlo. Penso che solo l'arte possa conoscere e definire l'assoluto... Il senso dell'attività umana non consiste forse nella creazione dell'opera d'arte,

[29] Similmente il 22 maggio 1983 scrive: «Penso continuamente a quanto abbiano ragione coloro che ritengono che la creatività sia una condizione dello spirito. Donde viene? Dal fatto che l'uomo cerca di imitare il Creatore? Ma vi è in questo della virtù? Non è una cosa ridicola, imitando il demiurgo, di ritenere così di servirlo? Il nostro dovere dinanzi al Creatore, impiegando il libero arbitrio di cui Egli ci ha fatto dono, combattendo il male che è in noi, è di superare gli ostacoli sul nostro cammino verso di Lui, crescere in senso spirituale, combattere tutto ciò che c'è in noi di turpe. Dobbiamo purificarci. Allora non avremo nulla da temere» (p. 566).

nell'atto creativo, insensato e disinteressato? Non è forse anche questa una prova che siamo stati creati a immagine e somiglianza di Dio, ossia atti alla creazione?[30]

Tale concezione dell'arte è legata alla dottrina ortodossa dell'icona[31], rivisitata da Tarkovskij all'insegna della speranza nell'uomo. Spiega il regista che

> la *Trinità* di Rublëv non simboleggia solamente la bellezza, ma la *speranza*; perché si può notare uno stridente contrasto fra la vita che Rublëv visse e la *Trinità*, che è un'immagine che esprime quiete, serenità, ordine, armonia. In quei tempi la vita era tremenda: ogni anno si rovesciavano sulla Russia le orde mongole per far bottino, il sangue scorreva a fiumi, c'erano lotte intestine. E proprio in questo periodo Rublev dipinse la *Trinità* che ha un significato esattamente opposto: che cosa vuol dire questo? Rublëv è riuscito a mettere in questa sua opera tutte le speranze e le ansie che viveva il suo popolo in quel momento. La Trinità esprime tutto ciò che allora mancava alla vita del popolo. In questo senso penso che esprima appunto la speranza. Inoltre ha anche un significato etico, perché per Rublëv, iconografo di quel periodo, dipingere un'icona equivaleva a pregare.[32]

Sebbene l'arte appiani il conflitto alla base della disputa tra Teofane e Andrej[33], la contraddizione non viene però meno, anzi accompagna il regista fin sul letto di morte che così si esprime in una delle sue ultime interviste:

> Il santo, il monaco, rifiuta di creare perché non partecipa alla vita. Lo stendardo del monaco e del santo è la non partecipazione. Qualcosa di simile alla concezione orientale, buddista. L'artista, invece, il povero artista, si ritrova nel mezzo di tutto ciò che passa, cammina nel fango. Per il monaco io provo una sorta di compassione, poiché mi sembra che viva con una sola parte di se stesso; quanto all'artista, d'altro canto, tende a disperdersi, a sbagliarsi, a sporcarsi, e rischia la sua anima. Con questo non voglio dire che il santo sia l'angelo e il poeta il diavolo. Certo il santo avrà forse la salvezza e il poeta probabilmente no. Ma io credo nella grazia che tocca ogni uomo, qualunque contraddizione stia vivendo.[34]

---

[30] Andrej Tarkovskij citato in Masoni, Vecchi, *Andrej Tarkovskij* cit., p. 8.
[31] Cfr. Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977.
[32] Andrej Tarkovskij in AA.VV., *Atti del Meeting per l'Amicizia fra i popoli 1983* cit., p, 266.
[33] «Fra l'attività artistica e la scelta di allontanarsi dal mondo per salvare la propria anima – ammette Tarkovskij – c'è un conflitto che fino ad oggi nessuno ha potuto risolvere. Certuni provano ad uscirne considerando la creazione un atto santo: io stesso, per esempio» (Andrej Tarkovskij intervistato da «Figaro-Magazine», 25 ottobre 1986, p. 36).
[34] Andrej Tarkovskij intervistato da «France Catholique»; tr. it. «Il Sabato», 5 luglio 1986.

Va detto infine che il discorso religioso espresso nei *Diari* nasce e si sviluppa sempre a contatto con la realtà storico-sociale[35]; se astrae lo fa sempre come tra parentesi, preoccupandosi poi di ritornare immediatamente a confrontarsi con la realtà del presente che i *Diari*, a modo loro, documentano:

> Nonostante nell'anima di ciascuno ci sia Dio e ci sia la disposizione ad accumulare quanto vi è di buono e di eterno, gli uomini, nel loro insieme, non sono capaci che di distruggere, perché non si aggregano attorno agli ideali, ma nel nome di un'idea materiale. L'umanità è piena di sollecitudine per la protezione del proprio corpo [...] Ma non ha pensato a proteggere la propria anima. La Chiesa (non la religione) questo non ha saputo farlo. Nel corso della storia della civiltà, la parte spirituale dell'uomo si è sempre più allontanata dalla parte animale, materiale; tanto che adesso, nelle tenebre dello spazio infinito, scorgiamo appena i fanali di coda del treno che si allontana – questa è la parte del nostro essere che ci abbandona per sempre e irrimediabilmente. La carne e lo spirito, il sentimento e la ragione, non potranno riunirsi, mai più. È troppo tardi. Per il momento noi siamo ancora degli storpi, vittime di un male terribile che si chiama "mancanza di spiritualità", e questa è una malattia mortale (pp. 42-43).

Il discorso religioso è dunque chiamato – tra le altre cose – a reagire alla modernità che ha distrutto le grandi tradizioni della madre Russia e, più specificatamente, al materialismo sovietico: «Si possono salvare gli altri soltanto salvando se stessi. In senso spirituale, naturalmente, gli sforzi collettivi sono sterili» (p. 43). Il pessimismo con cui il Tarkovskij dei *Diari* legge la realtà si fa portatore di un'inquietante nota tragica; e il linguaggio con cui è espresso il problema politico è di nuovo di matrice religiosa: «L'unica cosa che ci può salvare è una nuova eresia che rovesci tutte le istituzioni ideologiche di questo nostro infelice, barbaro mondo. [...] Dio mio, che tempo è mai questo in cui viviamo!» (pp. 43-44).

3. *Tra terra e cielo*

Se in conclusione volessimo, proprio a fronte della lettura dei *Diari*, spingerci fino ad una definizione della religiosità di Tarkovskij, potremmo sostenere quanto

[35] È da smentire l'opinione diffusa secondo cui il cinema di Tarkovskij sarebbe votato unicamente ad una dimensione metafisica e atemporale. Sbaglia ad esempio Massimo Nardin quando scrive che nel cinema di Tarkovskij non c'è «mai una data, una locazione temporale» (*Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, ANCCI, Roma, p. 23): tanto *L'infanzia di Ivan* quanto l'*Andrej Rublëv* narrano di vicende precisamente collocate nel tempo; il secondo addirittura riporta all'inizio di ogni episodio un cartello sul quale è indicato, oltre al titolo dell'episodio, la data precisa in cui esso si svolge.

segue: egli sembrerebbe far riferimento ad un Dio creatore, che crea un uomo a tal punto libero da esserlo anche (e soprattutto) da qualsiasi senso ultimo; ne deriva che l'uomo si trova in una perenne tensione verso l'assoluto (alla ricerca appunto di quel senso ultimo che non gli è stato dato una volta per tutte); Tarkovskij vive tale tensione con un senso di sfiducia verso le facoltà conoscitive (agnosticismo) e, parallelamente, di fiducia nella capacità dell'arte di svelare l'essenza dell'uomo: essenza che egli riconosce nella facoltà di creare. Per sua natura, l'artista è quindi facilitato nella ricerca di tale essenza (da qui l'identificazione di arte e religione). Il fatto che per Tarkovskij Dio sia prima di tutto (e verrebbe da dire "solamente") creatore, non avendo affidato all'uomo alcuna verità rivelata, spiega come possa l'arte essere "la ricerca di Dio nell'uomo": ricerca che finisce per identificarsi con la creazione artistica. Non siamo lontani dalla ricorrente immagine tarkovskijana dell'artista che spicca il volo verso il cielo, rompendo i lacci che lo tengono ancorato alla grezza materia, facendosi spirito libero, ma non di rado anche bruscamente precipitando[36].

[36] Cfr. il prologo di *Andrej Rublëv*, del quale Tarkovskij ebbe a dire che «era il simbolo dell'audacia [...]. Che voglia volare prima che la cosa sia diventata 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 dans l'ancienne Russie et dans l'Urss nouvelle* cit., p. 62).