

Aesthetica Preprint

La Zona del Sacro

L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij

di Alessio Scarlato

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

75
Dicembre 2005

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Alessio Scarlato

La Zona del Sacro

L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij

Indice

Introduzione	7
I – L'immagine cinematografica e il tempo	
1. Un'incomprensione	9
2. Contro la letteratura nel cinema	10
3. Il tempo in forma di fatto	14
4. L'immagine temporale: dal logocentrismo all'audiovisivo	18
5. Uno sguardo storico sull'immagine audiovisiva: asincronismo e polifonia	21
II – L'immagine cinematografica e il sacro	
1. Tecnica e sacro	27
2. Lo sguardo del viaggiatore immobile	28
3. Vedere l'Altro al cinema	32
4. L'immagine sacra secondo la teologia dell'icona	36
5. L'immagine sacra letteraria. Cristo in <i>Andrej Rublëv</i>	39
6. L'immagine sacra temporale (la visione della Sofia)	43
7. La Sofia ne <i>Lo Specchio</i>	45
III – La zona dell'immagine sacra: <i>Stalker</i>	
1. Verso la realizzazione di <i>Stalker</i>	53
2. Struttura di <i>Stalker</i>	55
3. La costruzione della messa in scena	58
4. Le leggi della Zona	61
5. Verso la soglia della Zona (il nichilismo estetico, scientifico, religioso)	67
6. Il ritorno	71
7. Conclusioni. Ancora sulla Zona del cinema	73
Filmografia	77

Introduzione

«Un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senza ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore e perciò si assistette al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprirono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? È soltanto la verità»¹. Con questa breve parabola Tarkovskij chiude *Zapečatlennoe vremja* (*Scolpire il tempo*, 1986), il suo libro di estetica (ed etica) cinematografica, dove ha raccolto, con lievi rielaborazioni, saggi scritti nel corso di un ventennio. Essa costituisce lo spunto narrativo per la sua ultima opera, *Offret-Sacrificatio* (*Sacrificio*, 1986). La racconta il protagonista Alexander al piccolo figlio, muto per un'operazione alla gola. Al termine del film, Alexander dà fuoco alla propria casa e si riduce al silenzio. Sacrifica così se stesso, per adempiere un voto fatto a Dio, teso a scongiurare una catastrofe apocalittica. Il piccolo figlio Ometto risponde al voto sacrificale del padre, riproponendo il compito ascetico del monaco della parabola: sale sulla collina con un secchio per poter innaffiare l'albero, finalmente fiorito e inondato dalla luce. Il gesto meccanico apre al miracolo, che altro non è che la verità. Questo è l'agire "estatico" del monaco, che cerca nella ripetitività dei suoi gesti e delle sue parole l'irrompere del sacro. Ma questo è anche l'agire della macchina cinematografica, che passo dopo passo, immagine dopo immagine, fotogramma dopo fotogramma, può catturare all'improvviso la sorpresa, il miracolo dell'esistenza.

La nostra ricerca su Andrej Arsen'evič Tarkovskij (1933-86) affronterà la sua opera alla luce di questo problema: la connessione tra *tecnicità* e *sacralità* dell'immagine nel cinema. Ci concentreremo sui tre film che riteniamo decisivi nello sviluppo dell'opera tarkovskiana: *Andrej Rublëv* (1966), *Zerkalo* (*Lo Specchio*, 1974) e soprattutto *Stalker* (1979). L'orizzonte che si delinea ci appare adeguato anche per la comprensione degli altri lungometraggi del regista: *Ivanovo detstvo* (*L'infanzia di Ivan* 1962), *Soljaris* (*Solaris*, 1972), *Nostal'gija* (*Nostalgia*, 1983), *Sacrificio*. Un'opera limitata, a causa degli ostacoli produttivi incontrati da Tarkovskij, ma che l'estremo rigore con cui è stata realiz-

zata ci permette di studiare senza dover raccontare di film snaturati, rimontati o tagliati, a causa delle pressioni degli organi dirigenti dal partito, come è al contrario abituale nel cinema sovietico². Un'opera che, nell'epoca del collasso del sistema sovietico, ha rivendicato una libertà spirituale anche dagli ideali del mondo occidentale, e che è stata così oggetto di diverse incomprensioni e forzature, ma ha "soltanto" cercato di portare l'arte delle masse, l'arte della "riproducibilità tecnica", a esprimere la sacralità e il miracolo, la *verità*, delle foglioline che sbocciano sull'albero.

¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Milano 1988, p. 212. Questo saggio, tradotto in numerose lingue occidentali subito dopo la sua preparazione (1986), è stato edito in URSS in un'edizione critica solo nel 2002, la quale però ha tagliato alcuni passi come quello sopra citato: A. A. Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremja*, in P. D. Volkova (a cura di), *Andrej Tarkovskij. Archivj. Dokumenty. Vospominanija*, Mosca 2002, pp. 95-348. Il nucleo originario era stato un saggio con lo stesso titolo, scritto nel 1967, durante la preparazione del *Rublëv*, e apparso su "Iskusstvo Kino".

² Se si deve parlare di opere tarkovskiane "snaturate" in fase di post-produzione, bisogna purtroppo citare invece il caso dell'edizione italiana di *Solaris*, curata da Dacia Maraini, rovinata da tagli per circa un'ora e da un doppiaggio che utilizzava per i contadini russi accenti dialettali italiani.

I – L'immagine cinematografica e il tempo

1. Un'incomprensione

«Un film profondamente russo e rivoluzionario, che esprime in maniera tipica la sensibilità delle giovani generazioni sovietiche»: così Jean-Paul Sartre, in una lettera ad Alicata, direttore dell' *Unità*, pubblicata il 9 ottobre 1962, replicava alle accuse della critica di sinistra italiana a *L'infanzia di Ivan*, vincitore del Leone d'Oro a Venezia. Il suo autore, Andrej Tarkovskij, non sarebbe «un piccolo borghese sospetto», malato di «occidentalismo», da vedere di cattivo occhio¹, ma piuttosto un esempio di «surrealismo socialista», capace di mettere in discussione l'esaltazione dell'eroismo che pure le migliori realizzazioni del realismo socialista proponevano. Attraverso una contestazione garbata di “schematismo” ai critici dell' *Unità*, Sartre recuperava così Tarkovskij alla lezione più profonda di Hegel e Marx: «La società degli uomini progredisce verso i suoi fini, i vivi realizzeranno quegli scopi, con le loro forze e tuttavia, quel piccolo morto, minuscola spazzatura della storia, rimane una domanda senza risposta che non compromette nulla, ma che fa vedere tutto sotto una luce nuova: la Storia è tragica. Lo diceva Hegel. E anche Marx, il quale aggiungeva che essa progredisce sempre attraverso i suoi lati peggiori»². *L'infanzia di Ivan*, un tipico prodotto della *nouvelle vague* sovietica? La destalinizzazione, lanciata da Chruščëv nel 1956, attraversava da alcuni anni anche il cinema sovietico, dopo decenni di accademismo e di retorica staliniana. Film-simbolo del “disgelo” era stato *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957) di Michail Kalatozov, Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1958, ma novità tematiche e stilistiche erano al centro di numerose opere a cavallo del decennio, tra cui si ricordano *Ballada o soldate* (*La ballata di un soldato*, 1959) di Grigorij Čuchraj, *Dom v kotlorom ja živu* (*La casa dove abito*, 1957) di Lev Kulidžanov e Jakov Segel', *Devjat' dnej odnogo goda* (*Nove giorni di un anno*, 1961) di Michail Romm. Comprensibile la tentazione di una lettura “sovietica” dell' *Infanzia di Ivan*, sia per ripetere abituali accuse di decadentismo, formalismo, sia per inserire Tarkovskij tra i capofila di quel nuovo clima culturale, pur controverso, dei primi anni '60; periodo nel quale il compito del cinema rimane quello di contribuire, secondo le parole

dello stesso Chruščëv, «all'affermazione delle idee comuniste, ed ad assestare robusti colpi ai nemici del socialismo e del comunismo»³, senza mettere in discussione “l'intelligibilità per milioni” e i temi dettati dalla linea del partito.

Tarkovskij sarà, ad anni di distanza, duro con Sartre. In un'intervista del 1986: «Non è l'interpretazione che io contesto. Sono assolutamente d'accordo con questa visione: la guerra produce degli eroi-vittime. Non si ottiene nulla in una guerra. Appena si vince una guerra, la si perde allo stesso tempo. Non è l'interpretazione che io contesto, ma la cornice di questa polemica: le idee, i valori furono messi avanti, l'arte e l'artista dimenticati»⁴. Più esplicitamente qualche anno prima, in una nota del suo diario (17 aprile 1980): «Ieri, non so perché, non ho scritto che ieri l'altro è morto Sartre [...] La sua ultima intervista lascia un'impressione molto triste perché Sartre rinuncia a molte delle idee che professava e con le quali si rivolgeva ai giovani. Ma ormai è da un po' che sentivamo a cos'era giunto alla fine della sua vita. Non che fosse invecchiato anzitempo, ma le sue idee erano troppo superficiali»⁵. Non poteva aver dimenticato quel lontano intervento critico, che al suo esordio lo aveva immesso nel novero dei grandi autori del cinema europeo. Ma con categorie interpretative che furono fonte di incomprensione. Ciò che *L'infanzia di Ivan* aveva di “sovietico” derivava in gran parte dall'essere un film sul quale Tarkovskij era intervenuto a lavorazione già iniziata, su una sceneggiatura già scritta e con parecchio materiale girato. Dichiarò di essere guidato da un unico intento: «verificare se ero capace o no di occuparmi di regia cinematografica»⁶. Il gusto figurativo (le icone scrostate, le acque stagnanti, i muri diroccati, la fanghiglia della terra, il cielo coperto da foreste di alberi) e il tema principale (l'infante orfano di fronte al male della guerra) già sono quelli del Tarkovskij maturo, tra virtuosismi della macchina da presa e una complessità a volte inutile della linea narrativa. Ma “l'equivoco” di Sartre è comprensibile: i primi film di Tarkovskij sono stati il tentativo di ripensare generi tipici del cinema sovietico (il cinema bellico, l'epopea, la fantascienza) alla luce della cultura religiosa (e popolare) russa⁷. Sarà poi *Lo Specchio* il vero spartiacque nel suo percorso artistico, all'interno di un progetto estetico che però si era già andato delineando riflettendo sulla specificità del cinema durante la preparazione del *Rublëv*. Il risultato di queste riflessioni è *Scolpire il tempo*, uno dei pochi tentativi nel secondo dopoguerra di *pensare* il cinema, non solo alla luce di questioni metodologiche o di campo, ma propriamente *ontologiche*⁸, con una produttività teorica che rimane da esplorare.

2. Contro la letteratura nel cinema

«Non si può dire che il cinema è fatto di piccole storie recitate e filmate. Questo non ha niente a che vedere col cinema. Prima di tut-

to il film è un'opera, che è impossibile realizzare con qualsiasi altro mezzo artistico. Il cinema è solamente ciò che si può creare con i mezzi del cinema, e solo con quelli»⁹. Il primo compito di *Scolpire il tempo* sarà affermare ciò che il cinema non è. E, in primo luogo, *non è letteratura*. «La letteratura *descrive* il mondo per mezzo del linguaggio, mentre il cinema non ha linguaggio: esso ci mostra se stesso senza intermediari»¹⁰. Questa demarcazione ritorna per tutto il saggio: «Io pongo il cinema e la musica tra le arti *immediate*, che non abbisognano di un linguaggio mediato. Questa caratteristica fondamentale, costitutiva, apparenta la musica e il cinema e, per la stessa ragione, distingue il cinema dalla letteratura, nella quale tutto viene espresso per mezzo della lingua, cioè di un sistema di segni, di geroglifici»¹¹. Ciò si traduce in una "svalutazione" del ruolo della sceneggiatura nel processo di realizzazione dell'opera: «La tendenza più spaventosa, più perniciosa per il futuro film consiste nel tentativo di attenersi esattamente nel proprio lavoro a ciò che è stato scritto sulla carta, di trasferire sullo schermo delle costruzioni pensate precedentemente, spesso puramente intellettualistiche. Una banale operazione di questo genere è in grado di effettuarla qualsiasi artigiano dotato di una certa professionalità»¹².

Dopo la nazionalizzazione dell'industria cinematografica (1919), che aveva permesso una progressiva centralizzazione, e l'inserimento del cinema nel primo piano quinquennale, con conseguente logica industriale (aumento delle infrastrutture e organizzazione-divisione del lavoro), il concetto del *cinema intelligibile per milioni* negli anni '30 era divenuto la formula con la quale il partito aveva tradotto l'estetica del realismo socialista, la sua esigenza di *partiticità* (*partijnost*), nel campo cinematografico, trasferendo in esso metodi formali e stilemi narrativi elaborati nel campo letterario. La supremazia dello sceneggiatore, che programma il film, e la deferenza verso le opere letterarie, segnano un cambiamento che il cinema sovietico vive fino all'epoca della *perestrojka*. Sono gli scrittori a conoscere le tecniche narrative, le leggi della drammaturgia, a "costruire" e dare forma al materiale. I film apriranno quasi sempre i titoli di testa con il nome dello sceneggiatore, e saranno considerati opera comune dello scrittore con il regista. Tarkovskij più volte critica questo ruolo dello sceneggiatore: «Non sempre sono giuste le accuse rivolte ai registi di distruggere un'idea interessante. Sovente, infatti, l'idea è talmente letteraria, e solo in questo senso interessante, che il regista è semplicemente costretto a trasformarla e a farla a pezzi per farne un film»¹³. La sceneggiatura, a differenza dell'opera teatrale che ha una sua fisionomia già prima della sua messa in scena, deve essere "rifusa" nel film, e la trascrizione letteraria dell'opera, il foglio di montaggio, è solo «la narrazione di ciò che si è visto a un cieco»¹⁴. La letterarietà e quindi la supremazia della sceneggiatura hanno in primo luogo un significato *politico*: il controllo del materiale da parte del GOSKI-

NO, l'ente di stato predisposto alla produzione e distribuzione dei film. Per realizzare un film, un cineasta doveva essere obbligatoriamente diplomato a una scuola di cinema e trovare una produzione dentro uno degli studi dell'URSS. In Russia erano la Leninfilm, la Mosfilm e la Gor'kij. Questi studi comprendevano numerose unità di produzione, dirette da un autore famoso e ideologicamente "in linea". L'unità di produzione doveva sottomettere sceneggiatura e budget al direttore artistico dello studio, che proponeva-imponeva le modifiche fino al montaggio. Restituito il film al GOSKINO, questi decideva sulla presentazione del film ai festival esteri ed il numero di copie stampate (1000, fino a 500, meno di 50), ossia sulla categoria di distribuzione (A, B, C), influenzando così pesantemente le possibilità commerciali dell'opera.

Tarkovskij poté in parte beneficiare della notorietà acquisita alla prima opera e vivere con questo sistema "produttivo-critico" un rapporto conflittuale, fatto di continui rallentamenti e intoppi al suo lavoro, che lo tollerò ma non lo ridusse al silenzio, come altri registi che dovettero rassegnarsi a vedere i propri film a non essere distribuiti, a essere "messi sugli scaffali", e a rifugiarsi spesso in riduzioni accademiche di opere letterarie¹⁵. Il *Rublëv*, oltre ad alcuni tagli, uscì in URSS solo sei anni dopo il suo completamento, mentre *Solaris* fu alquanto sorprendentemente approvato, nonostante Tarkovskij avesse rifiutato i 35 cambiamenti richiesti dal Dipartimento culturale del GOSKINO. Questo, almeno fino al contrasto decisivo con *Lo Specchio*, che sancì l'emarginazione. Ed è difatti il primo film che rifiuta il "compromesso" di lavorare all'interno dei generi e attraverso una sceneggiatura ben definita. Il successo di *Solaris* gli aveva permesso di lavorare con una certa libertà a *Lo Specchio*, ma la sua "incomprensibilità" agli occhi di Ermaš, presidente del GOSKINO, lo condannò alla seconda categoria e a una distribuzione pessima. Si può quindi comprendere perché Tarkovskij apra *Scolpire il tempo* sulle lettere che testimoniano la comprensibilità tra la "massa" del suo film più "oscuro". Una spettatrice di Gor'kij: «La ringrazio per *Lo Specchio*. Io ho avuto un'infanzia esattamente come questa [...] Soltanto Lei, come l'ha saputo? C'erano lo stesso vento e la stessa tempesta [...] Gal'ka, manda fuori il gatto! – grida la nonna [...] Nella stanza c'era il buio [...] E allo stesso modo si spegneva la lampada a petrolio e l'Attesa della madre mi riempiva completamente l'anima. Com'è bello poi nel Suo film il risveglio della coscienza, del pensiero nel bambino! [...] E, Dio mio, com'è vero [...] per la prima volta ho sentito di non essere sola». Un'operaia di Novosibirsk: «In una settimana sono andata quattro volte a vedere il suo film. E ci sono andata non semplicemente per vederlo, ma per vivere qualche ora di una vita vera, assieme a degli artisti veri e a degli esseri umani veri [...] Tutto ciò che mi tormenta, che mi manca, di cui ho nostalgia, che mi indigna, che mi nausea, che mi soffoca, che mi illumi-

na e mi riscalda, di cui vivo e mi uccide, tutto questo l'ho visto nel Suo film, come in uno specchio. Per la prima volta un film è diventato per me realtà, ecco perché vado a vederlo: vado a vivere dentro di esso»¹⁶.

Criticare la «letteratura nel cinema» ha al contempo un significato *estetico*. Si basa su una constatazione: i film, subito dopo la scoperta del cinematografo, girano sempre attorno a delle *parole*. «I primi film dei fratelli Lumière celavano in sé la genialità di un principio estetico. Subito dopo di loro, però, il cinema si avviò su una strada falsamente artistica [...] Nel corso di due decenni fu portata sullo schermo tutta la letteratura mondiale e un'enorme quantità di soggetti storici e teatrali. Il cinema venne impiegato come un semplice e accattivante procedimento di registrazione dello spettacolo teatrale»¹⁷. Sono i modi della letteratura a costruire ancora i modi della costruzione e dell'interpretazione dell'opera filmica. L'introduzione del sonoro non ha fatto altro che rafforzare questa "letterarietà", come molti teorici del cinema, Arnheim su tutti, avevano intuito già negli anni '20¹⁸. Quale ruolo può avere la *parola* all'interno dell'audiovisivo? La supremazia della parola nell'opera formativa del materiale filmico significa nella produzione una centralità della sceneggiatura, che conduce a dare al testo verbale il ruolo che ha nel *teatro* o nel *racconto*, e quindi a interpretarlo secondo i modi prima della critica letteraria sociologica, e poi della semiotica o della narratologia, che negli anni '60 si andavano affermando, con studiosi come Metz (*Essais sur la signification au cinéma*, 1968), anche nel campo della teoria cinematografica. Il modello prevalente, quello *teatrale*, significa costruire il film a partire dai dialoghi dei protagonisti, o sui pensieri interiori che vengono comunque esternati, sentiti, come negli *a parte* teatrali. Questo condiziona la messa in scena e orienta la sua decifrazione da parte dello spettatore. L'immagine viene resa *leggibile*, e quel che le parole non riescono a dire, o dicono male, deve essere deve perspicuo, deve essere detto, dalla stessa messa in scena, attraverso una sua organizzazione simbolica: «A cosa serve la messa in scena? A questa domanda nove volte su dieci vi risponderanno che serve a esprimere il significato di ciò che sta avvenendo. E basta. Ma non si può limitare soltanto a questo il significato della messa in scena, perché significa mettersi su un'unica strada, quella dell'astrazione»¹⁹. La centralità della parola viene in questo cinema teatrale spesso mimetizzata, punteggiando sempre il dialogo con azioni banali, come spostare un oggetto sul tavolo, che però servono a rendere meno pesante la centralità del dialogo e a dargli un accento. Ogni personaggio viene così detto dal proprio atto di parola.

Il secondo modello di supremazia della parola nasce dall'adozione dei modi del racconto. La parola, in particolare quella della voce *off* e dei commenti, riprende alcune caratteristiche degli intertitoli del cinema muto, poiché ha il potere di materializzare eventi, luoghi, per-

sonaggi. È solitamente una voce fuoricampo, o che comunque assume un mandato autoriale all'interno del racconto. Può limitarsi a introdurre l'azione, per poi scomparire; può essere affidata ad una voce del tutto esterna o a un personaggio principale come a uno secondario. Ciò che conta è il suo potere: evocare delle immagini. Creare un mondo a partire dalla propria parola. L'audiovisivo può essere quindi strutturato secondo una dinamica verbale, tendente all'astrazione del puro movimento della commedia o del cinema d'azione hollywoodiano; oppure essere illustrazione del racconto di una voce autorevole, di una voce a cui dar fede, anche solo per poter constatare la sua dissonanza rispetto all'immagine offerta, come accade in Welles o Godard, e anche in Tarkovskij (in particolare nello *Specchio*)²⁰.

Ma vi è una terza modalità d'uso delle parole. È quella che, seguendo il suggerimento di Chion, possiamo definire la *parola-emanazione*, e che Tarkovskij usa in modo intensivo soprattutto in *Stalker* e *Nostalghia*. «Si può scrivere: I protagonisti si arrestano accanto a un muro, e poi riportare un dialogo. Ma da che cosa vengono determinate le parole che vengono pronunciate? È impossibile concentrare il significato della scena nelle parole pronunciate dai personaggi. “Parole, parole, parole” – nella vita reale il più delle volte esse sono solo acqua, e solo di rado e per breve tempo si può osservare una piena coincidenza della parola e del gesto, della parola e del fatto, della parola e del senso»²¹. Parole come acqua, che immergono il tessuto verbale nel *continuum* sonoro. A livello tecnico si può già realizzare un “chiaroscuro” verbale, rendere l'intelligibilità della parola variabile, allo stesso modo degli altri elementi sonori, con effetti di parola “sommersa”, usata spesso nelle scene di massa. La perdita d'intelligibilità della parola di un personaggio è usata già più raramente, mentre la tecnica più usata è quella della proliferazione o rarefazione della presenza della parola. Il decentramento della parola può affidarsi però non solo alla qualità acustica dell'immagine, ma alla costruzione della stessa messa in scena, quando il testo viene reso intelligibile ma gli elementi (inquadratura, recitazione degli attori, montaggio, colonna sonora) non sono centrati sui dialoghi. Questo decentramento in nome di quale specificità del cinema viene attuato da Tarkovskij?

3. *Il tempo in forma di fatto*

«Il tempo registrato nelle sue forme e manifestazioni fattuali, ecco in che cosa consiste, secondo me, l'idea fondamentale del cinema e dell'arte cinematografica. Questa idea mi consente di pensare alla ricchezza di possibilità non sfruttate dal cinema, al suo sconfinato futuro. Ed è partendo da essa che costruisco le mie ipotesi di lavoro»²². E ancora più incisivamente: «Il tempo in forma di fatto! Insisto di nuovo su questo. Il cinema ideale per me è rappresentato dal film di attualità (*chronika*): in esso non vedo un metodo di ripresa, ma un metodo di

ricostruzione, di ricreazione della vita [...] Il film nasce dall'osservazione diretta della vita – ecco a mio parere la vera via per giungere alla poesia cinematografica. Infatti, nella sua essenza, l'immagine cinematografica è l'osservazione di un fatto che si svolge nel tempo»²³. Questo è il nodo teorico centrale di *Scolpire il tempo*: il cinema come osservazione diretta della vita nel tempo. Tarkovskij insiste sul carattere *testimoniale* del cinema: «Il cinema nella sua purezza, nella sua insostituibile forza, si manifesta non nella pregnanza simbolica delle immagini (fosse anche la più audace), bensì nel fatto che queste immagini esprimono la concretezza e l'irripetibilità del fatto reale»²⁴. Ciò che spinge quindi lo spettatore al cinema è la ricerca di un'esperienza vitale del tempo: «egli si reca lì alla ricerca del *tempo* – o di quello perduto, o di quello che finora non ha trovato. L'uomo ci va alla ricerca di un'esperienza vitale del tempo, perché il cinema come nessun'altra forma d'arte, amplia, arricchisce e concentra l'esperienza fattuale dell'uomo [...] Nel cinema autentico lo spettatore non è tanto uno spettatore quanto un *testimone*»²⁵.

Tarkovskij riporta in *Scolpire il tempo* due esempi, entrambi da *Lo Specchio*, che ci aiutano a comprendere come la dicotomia “documentario/finzionale” sia insufficiente per intendere queste riflessioni. Il primo è la sequenza iniziale dopo i titoli di testa, e prende le mosse da un ricordo privato. Vediamo la madre del Narratore de *Lo Specchio*, seduta di spalle sulla staccionata, come in una foto di famiglia, come in un ricordo privato. Uno zoom a stringere e la voce del Narratore animano tale immagine *fissa nel proprio passato*, e ci introducono in essa. Marija, la madre, guarda il campo di grano saraceno che si stende di fronte a lei. La voce narrante sottolinea un cespuglio di fronte alla casa; solo dopo averlo superato, chi veniva dalla stazione si rendeva visibile. Marija attende così che il marito, come di ritorno da ogni viaggio, appaia da dietro quel cespuglio; «poi un giorno papà non sarebbe più tornato», ci avverte però il Narratore. Quella donna sola di fronte alla Natura diviene, nella costruzione finzionale di un ricordo privato del Narratore, una donna colta nel momento in cui sta per prendere coscienza del suo abbandono. L'attrice, Margarita Terechova, non sapeva durante le riprese se il marito sarebbe tornato, in modo da vivere sullo schermo le stesse sensazioni, la stessa incertezza sul proprio destino, che aveva vissuto la madre reale di Tarkovskij. Doveva vivere al *presente* i dubbi, la paura, la delusione per l'apparire del medico piuttosto che del marito ed il leggero fastidio per una conversazione da lei non cercata. L'immagine deve restituirci la vita colta nel suo accadere: ciò si traduce, nella forma più esemplare, nell'incontro tra due persone, *straniere* l'una all'altra. Non si conoscono, né mai si rivedranno. Non sono legati da nessuna comunanza, da nessun rapporto, se non quello di essere «due esseri soli nell'universo tutto»²⁶. Proprio in quanto non legati da nes-

suna pre-comprensione dell'altro, né da alcun interesse superiore che li lega, possono entrare in dialogo. Nel rischio e nella responsabilità dell'incontro la vita si dà, appunto, al presente, evento aperto a un futuro incompiuto. Il passante, un medico, cade dalla staccionata e inizia a riflettere ad alta voce sulla natura come cosmo organico, «sull'erba, le radici», su un mondo che trascuriamo, da cui ci siamo distaccati, e che potrebbe al contrario avere coscienza e *sentire*. Marija ironizza al discorso del dottore, paragonandolo al medico di Čechov ne *La corsia n. 6*. Questa era un reparto di un ospedale per malattie mentali, dove la "pazzia" del protagonista, il dottor Ragin, veniva certificata dal suo dedicarsi a conversazioni sui "massimi sistemi" con un internato. «Quella è solo l'immaginazione di Čechov», afferma il passante, sottolineando implicitamente al contrario l'attualità in epoca staliniana della carcerazione per malattia mentale per chi si occupasse di "massimi sistemi". Il dottore esprime verbalmente, *letterariamente*, e per questo in modo che non può che provocare l'ironia di Marija, quello che sarà l'orizzonte di senso che proprio intorno alla figura di Marija il film andrà configurando. L'incontro casuale le ha mostrato la verità: il passante ne ha intuito la solitudine («Lei non ha marito»), ma anche ha indicato quel tema, la natura *naturans*, che al contrario fa della madre l'icona del legame organico di "tutto con tutti". Il medico riprende la strada per la città, ma una *folata di vento* che muove il cespuglio ne attrae l'attenzione e si volge indietro, a incontrare per un'ultima volta lo sguardo di Marija. Volutamente Tarkovskij inserì tale folata di vento, in modo che appunto rimanesse *evento* quel voltarsi del medico e impossibile così da spiegare razionalmente le motivazioni di quello sguardo. Tarkovskij fa sì che l'interesse e la malinconia per il distacco tra i due non divenga "idea", significato da mettere in scena, come sarebbe stato se il medico si fosse semplicemente girato, senza alcuna sollecitazione esterna. La finzione ha ricostruito le condizioni perché accadesse al presente quell'incontro, quel ricordo privato.

Il secondo esempio riguarda invece la scena centrale de *Lo Specchio*, costruita a partire da un ricordo storico: le immagini di repertorio dei soldati russi che attraversano nel 1943 il lago Sivaš. Una traversata di cui sentiamo tutta la pesantezza, grazie al rumore amplificato dell'acqua calpestata. Dopo le tracce della memoria privata, di quella storia quotidiana, che sembrano costruire finzionalmente, e quindi in modo *soggettivo*, quella che è una memoria collettiva, Tarkovskij si concentra sui documenti audiovisivi, sulle testimonianze "oggettive" che al contrario paiono affermare l'incontrovertibilità di ciò che mettono in immagine. Questa scena è appunto da Tarkovskij stesso indicata come il cuore del film, ricercata con pazienza tra migliaia di metri di pellicola di cinegiornali. «E a un tratto eccomi davanti – fatto inaudito per un cinegiornale! – alle riprese di uno degli episodi più dram-

matici dell'avanzata del 1943 [...] Quando sullo schermo davanti a me, come emergendo dall'inesistenza, comparvero quegli uomini devastati da una fatica inumana e da un tragico destino, divenne per me assolutamente chiaro che quell'episodio non avrebbe potuto non diventare il centro stesso, l'essenza stessa – il nerbo e il cuore del nostro film, cominciato come una semplice reminiscenza lirica di carattere intimo»²⁷. Ermaš, presidente del GOSKINO, chiese che proprio questo episodio venisse tagliato dal film. Tarkovskij stesso ne spiega l'incredibile forza espressiva: «Nell'inquadratura apparivano soltanto degli uomini. Degli uomini che avanzavano immersi fino al ginocchio nell'acqua fangosa attraverso la palude sconfinata che si stendeva fino al limite dell'orizzonte sotto un cielo piatto e biancastro. Di laggiù non era ritornato più nessuno»²⁸. La storia è prima di tutto debito con le sue vittime senza nome; è debito che Tarkovskij sconta proprio in quel lungo lavoro d'archivio, visionando immagini su immagini.

L'archivio di immagini audiovisive è quella memoria collettiva che salva dall'oblio. Ma ritorna un problema antico: come riconoscerne la verità? Problema tanto più urgente oggi, in un'epoca di proliferazione delle immagini, che rischia al contrario di promuovere l'oblio. E forse non vi sono altre soluzioni che quella che Tarkovskij mette in opera: un'attenzione quasi religiosa a quel diluvio di immagini, di informazioni visive, tra simulazioni di pessima qualità, brani frammentari che fissavano la vita quotidiana di parata, «*dove si avvertiva che c'era troppo di pianificato e troppa poca verità*»²⁹, in attesa di un "miracolo". Quel materiale documentaristico mostra la sua verità perché Tarkovskij ne riconosce la verità temporale rispetto al miscuglio di immagini sempre documentarie ma pianificate. È quindi un criterio estetico che permette di discriminare le immagini, più che la possibilità di ricostruire la verità della fonte originaria: «Era impossibile credere, neppure per un istante, che quelle sofferenze fossero state prive di senso [...] Eravamo colpiti dalla dignità estetica grazie alla quale quel documento acquistava una straordinaria potenza emotiva. La verità, colta con semplicità ed esattezza e fissata sulla pellicola, *aveva cessato di essere soltanto simile alla verità* [...] La molteplicità di dimensioni e la profondità di quei minuti impressi sulla pellicola generava un sentimento sconvolgente prossimo alla catarsi»³⁰.

Tale criterio estetico si fonda a sua volta su un principio etico, che potremo indicare in molti modi (pudore, onestà, sincerità), e che è il problema dello sguardo cinematografico moderno, il problema del cinema dopo Auschwitz (e Hiroshima, e i Gulag, e tutti i campi che il nostro secolo ha saputo predisporre). La memoria collettiva ha, dopo la tecnicizzazione e l'automazione sempre maggiore della traccia documentaria visiva, non il pericolo di non avere immagini, ma quello di averne troppe, e soprattutto di non saperle più distinguere, poiché non

ha saputo conservare, rispetto allo spettacolo *osceno* della morte, quella *distanza* che salva l'altro. Si pensi a tutte le immagini documentarie di violenza che Tarkovskij assembla ne *Lo Specchio*, da Hiroshima al cadavere di Hitler: sono appunto immagini che hanno violato tale distanza, che si prestano e si sono prestate a un uso proliferato del soggetto autoriale che di volta in volta le ha utilizzate. In quei casi l'immagine ha violato tale distanza, poiché ha reso *immaginabile allo stesso modo la vita e la morte*. Tarkovskij racconta che il documentarista sconosciuto morì il giorno stesso delle riprese: come se avesse visto la sofferenza di quegli uomini da un punto liminare tra vita e morte, da quell'immortalità cantata nei versi di *Žizn', Žizn' (Vita, vita)*, sempre di Arsenij Tarkovskij, che ascoltiamo durante il cammino dei soldati russi. «Tutto è immortale [...] C'è solo realtà e luce, né tenebra, né morte su questa terra». Quella catena di volti stanchi, che immaginiamo morti probabilmente già durante il cammino che la m.d.p. ha tenuto, vengono trasportati da queste parole e da quelle immagini in un *passato eterno* dove convivono le generazioni degli avi e dei nipoti. È il rovesciamento dell'immagine oscena, che rende indistinguibile la vita e la morte; è l'immagine temporale vera, che riesce a vedere la morte alla luce di quell'immortalità che la memoria permette. Entrambe le due sequenze sono *fatti*, la cui verità non viene dall'essere ricordo privato, intimo, o traccia audiovisiva documentaria. Lavorando al loro intreccio, al di là del soggettivo, che scivola nel puramente finzionale, o dell'oggettivo, segno di un'incontrovertibilità "totalitaria", la loro verità nasce dall'essere state capaci di comunicare un'esperienza temporale, l'attestazione testimoniale di qualcosa che è accaduto. Allontanandoci per un momento dal linguaggio tarkovskiano, sono espressione di un *pathos* che "obbliga" il nostro sguardo: obbliga a non allontanare i nostri occhi dalla datità assoluta di quell'evento, quando sarebbero tentati di trasformarlo in immagine funzionale a un'idea, a occasione di una "semplice" rifigurazione dell'orizzonte di senso.

4. *L'immagine temporale: dal logocentrismo all'audiovisivo*

L'immagine (cinematografica, come quella letteraria, pittorica, musicale) è quel «qualcosa di indivisibile e inafferrabile, che dipende dal nostro mondo reale che essa si sforza di incarnare [...] una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra coscienza limitata dallo spazio euclideo»³¹. L'immagine cinematografica può esprimere tale irripetibilità, attraverso la forma visibile del reale³². Un'ennesima ontologia-utopia realistica, che confonde "l'impressione di realtà" del cinema con la realtà stessa? La riflessione di Tarkovskij, in linea con le estetiche realistiche del cinema, crede che compito dell'immagine non sia *togliere* qualcosa, come per i teorici dei "fattori differenzianti" (Arnheim, Munsternberg), che individuano l'elemento

estetico nei limiti dell'immagine cinematografica (la mancanza di suono, le tre dimensioni, il colore, la continuità spazio-temporale); né *aggiungere* qualcosa alla realtà filmata (le avanguardie francesi e sovietiche degli anni '20-'30 in particolare), acquisendo il suo senso attraverso l'attività costruttiva del regista. Tarkovskij, in linea con l'approccio realistico di Bazin, Kracauer, Balázs, ritiene che l'immagine cinematografica sia *rivelazione*; ma tale carattere rivelativo non deriva dalla sua qualità fotografica, visiva, a cui aggiungere poi successivamente suoni e colori, e magari altri elementi in grado di accrescere le facoltà riproduttive del dispositivo cinematografico ³³.

Tutte le teorie realistiche mettono al centro l'immagine visiva, per poi subordinare a essa gli altri elementi o per porli in rapporto "contrappuntistico" ³⁴. Non è immagine visiva a cui "aggiungere" il tempo, attraverso il montaggio e ancor meglio attraverso l'introduzione del sonoro, che ha garantito una normalizzazione e una stabilizzazione della velocità di scorrimento del film; ma è immagine temporale che si dà alla visibilità, si dà allo sguardo. Da qui la conclusione più radicale della riflessione tarkovskiana: «Il fatto poi che questo stesso scorrere del tempo viene rivelato anche dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce soltanto una serie di componenti collaterali che ragionando da un punto di vista teorico possono essere del tutto assenti e, nondimeno, l'opera cinematografica esisterebbe lo stesso. Ad esempio ci si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura» ³⁵. L'immagine temporale viene prima, in termini di condizioni di senso, delle sue componenti. Il tempo deve cominciare a vivere quindi già dal ritmo, dalla pressione che esercita nell'inquadratura, e non sopraggiungere su del materiale amorfo, privo di vita. Il montaggio non deve né può "aggiungere" un terzo concetto alle due inquadrature montate, ma soltanto non disturbare l'unione organica delle singole scene ³⁶. L'immagine non è concetto, idea, *parola*, ma *ritmo*. Tarkovskij critica in modo indistinto i teorici del "cinema del montaggio", ma le sue critiche andrebbero circoscritte alle prime teorizzazioni di Kulešov ³⁷. Il senso della ricerca teorica della scuola sovietica degli anni '20-'30 rimane agli occhi di Tarkovskij quello della "vulgata": il film come prodotto linguistico, e il processo di significazione come qualcosa che nasce dall'accostamento delle inquadrature.

Una delle sezioni più interessanti di *Scolpire il tempo* è quella dedicata all'analisi delle varie componenti delle immagini: le parole della sceneggiatura e dei dialoghi, i gesti degli attori, la definizione figurativa, i suoni e i rumori della colonna sonora. Ogni volta Tarkovskij cerca di individuare i "tranelli" che possono derivare dall'adozione di

modi derivanti dalle arti verbali o pittoriche: gestualità enfatiche di attori che vogliono dare “significato” ai propri gesti; partiture coloristiche elaborate a partire dalle convenzioni della pittura; oltre ai rischi già sottolineati della supremazia della sceneggiatura. In questi tranelli cade anche l’idea di una presunta “sinteticità” dell’immagine cinematografica, che parlando di “drammaturgia” o di “contrappunto” degli elementi del quadro, cerca di trasportare analogicamente i procedimenti teatrali o musicali. Dove quindi il discorso di Tarkovskij trova il suo fulcro applicativo è nella organizzazione della componente sonora del film. Difatti il decentramento dell’elemento verbale non avviene attraverso la sua negazione (il silenzio del muto), poiché questo implica a sua volta una leggibilità dell’immagine, ma attraverso una presenza delle parole che però viene relativizzata e fatta rifluire nel tessuto sonoro e rumoristico proprio della percezione reale.

Tessuto sonoro e rumoristico. Da una parte significa appunto quella parola-emanazione prima discussa, ma dall’altra implica un ripensamento della musica d’accompagnamento. Tarkovskij è cosciente difatti delle contraddizioni in cui anche il suo cinema resta coinvolto dalle convenzioni stilistiche. Quella principale nasce nell’epoca del muto, quando la musica d’accompagnamento esibiva quel ritmo che i più coerenti cercavano nel rapporto tra la durata delle diverse inquadrature e nei rapporti formali che si instauravano tra esse. «Com’è noto la musica apparve nel cinema ancora ai tempi in cui lo schermo rimaneva muto, grazie al pianista che illustrava quello che avveniva su di esso con un accompagnamento musicale corrispondente al ritmo e all’intensità emotiva delle immagini. Si trattava di una sovrapposizione abbastanza meccanica, casuale o primitiva, in senso illustrativo, prodotta da questo o da quell’episodio. Per quanto ciò possa apparire strano, il principio di utilizzazione della musica nel cinema il più delle volte è ancora lo stesso»³⁸. Tarkovskij si riferisce a quella musica d’accompagnamento che poi è divenuta dominante nel modello “hollywodiano”, le cui cattive abitudini furono individuate da Adorno ed Eisler in *Komposition für den Film* (1947-69): l’uso di *leitmotiv* per dare con il loro valore rievocativo una guida ben salda allo spettatore; la ricerca del melodico, intesa come tendenza verso una successione di suoni che sia di per sé autosufficiente; l’utilizzo di musica “discreta”, che non si percepisce; l’illustrazione dell’immagine visiva e subordinazione a essa; la presenza di musica conosciuta e di *cliché* musicali, di stimoli standardizzati di eccitazione (suoni sinistri in un luogo pieno di pace come prefigurazione del pericolo, per esempio)³⁹. Tarkovskij, pur in modo raffinato, non si è sottratto a queste abitudini. Lo riconosce quando afferma la sua predilezione per l’impiego della musica come il ritornello nella poesia. Spesso lo fa ricorrendo ad alcuni brani particolarmente vicini alla sua sensibilità religiosa, come *Le Passioni* di Bach o lo *Stabat Mater* di Pergolesi.

Come nel caso del parlato, anche il ruolo della musica rischia di riprendere abitudini del teatro. Fondamentalmente, due sono gli usi (teatrali) della colonna sonora: quello di accrescimento realistico dell'impressione di realtà dell'immagine visiva; o quello di aura emozionale (patetica o comica) che si irradia sulla scena, e più in generale di sottotesto di "commento" all'azione. Solitamente questi due usi corrispondono a una localizzazione *in-off* (in scena o fuoricampo assoluto) del suono, ma numerose sono le eccezioni: spesso la fonte sonora di un suono naturalistico è situata in un fuoricampo relativo, mentre possiamo attraverso espedienti narrativi (presenza di uno stereo, ascolto di un concerto) situare all'interno del quadro la fonte del commento emozionale. Il timore di una risoluzione teatrale non solo dei dialoghi ma di tutta la colonna sonora trova anche in questo caso proprio nel passaggio al sonoro negli anni '20 elementi di un dibattito ancora attuale. Negli anni, detto per inciso, nei quali i paragoni tra il cinema e la musica erano molto diffusi. Verbocentrismo, naturalismo sonoro e commento empatico della musica d'accompagnamento si "tengono" insieme.

5. *Uno sguardo storico sull'immagine audiovisiva: asincronismo e polifonia*

Se allarghiamo lo sguardo alle polemiche degli anni '20, a proposito della possibile risoluzione letteraria dell'immagine sonorizzata, possiamo individuare l'orizzonte teorico germinale della ricerca tarkovskiana, e paradossalmente ritroviamo una consonanza teorica con il riferimento polemico di *Scolpire il tempo*: Ejzenštejn. In Unione Sovietica l'introduzione del sonoro era stato ritardata per alcuni anni. Non vi era l'impulso alla competitività e alla concorrenza in un'economia pianificata, e non vi era quindi un interesse particolare alla ricerca di nuovi mezzi tecnici, e vi era una condizione di dipendenza per il rifornimento dei mezzi di produzione. Ma già nel '28, alla diffusione del cinema sonoro, alcuni esponenti dell'avanguardia sovietica (Ejzenštejn, Pudovkin, Grigorij Aleksandrov) riflettevano sulle novità estetiche che avrebbe comportato, in *Budušee zvukovoj fil'my. Zajavka (Il futuro del sonoro. Dichiarazione)*, meglio conosciuto come il *Manifesto dell'asincronismo*: «Il suono è un'invenzione a doppio taglio, e la sua utilizzazione più verosimile seguirà la linea di minor resistenza, cioè la linea dell'*appagamento della curiosità*»⁴⁰. Gli stessi timori che avrà Tarkovskij decenni dopo: l'uso commerciale con la merce più richiesta, i *film parlati*, e ancora di più con i "drammi d'alta cultura" e le rappresentazioni di tipo teatrale semplicemente "fotografate"; soluzioni che domineranno anche la cinematografia sovietica e saranno "imposte" dalla politica culturale anche a musicisti come Šostakovič. Il *Manifesto dell'asincronismo* affidava la soluzione alla "cultura del montaggio": «Solo l'*utilizzazione contrappuntistica del suono* in relazione al pezzo di montaggio visivo può

offrire nuove possibilità di sviluppo e perfezionamento del montaggio. *I primi lavori sperimentali con il suono devono essere indirizzati verso una decisa non coincidenza con le immagini visive.* Solo con un simile 'assalto' si avrà la sensibilità necessaria alla creazione coerente di un nuovo *contrappunto orchestrale* delle immagini visive e sonore»⁴¹.

Si intrecciano in questo manifesto *due* poetiche del suono: l'*asincronismo* e la *polifonia*. L'asincronismo, basata sull'idea di scarto sistematico tra immagine visiva e sonora, sarà sviluppata da Pudovkin nei suoi scritti dei primi anni '30 e nel suo primo film sonoro, *Dezertir (Il disertore)*, 1933), e ritorna nell'ambito della pratica di alcuni registi d'avanguardia degli anni '60 (Alain Robbe-Grillet, Duras, Straub e Huillet). Questi radicalizzeranno le posizioni del regista sovietico, e vedranno l'immagine sonora come un altro testo, concomitante a quello visivo, che non ha più possibilità di essere totalizzabile. La colonna visiva e sonora lavorerebbero, in questa "pedagogia dell'audiovisivo" (Syberberg, Godard), in totale autonomia: «All'esteriorità dell'immagine visiva in quanto unica inquadratura (fuoricampo), si è sostituito *l'interstizio tra le due inquadrature, la visiva e la sonora*, l'interruzione irrazionale tra le due immagini, la visiva e la sonora»⁴². Vi è comunque alla base dell'asincronismo il presupposto di uno sviluppo orizzontale autonomo, di un'*unità della colonna sonora*. L'asincronismo si concentra sullo sviluppo *orizzontale* dell'immagine sonora e visiva, e vede il loro rapporto in termini di una logica binaria: alla convenzione quindi della risonanza naturalistica/emozionale, contrappone la dissonanza: «Esso implica una pre-lettura del rapporto suono/immagine, e blocca quest'ultimo su una comprensione a senso unico – poiché essa suppone uno scarto retorico (del tipo: "dovrei sentire ciò, ora sento ciò") prestabilito. In realtà, essa introduce il linguaggio e le sue categorie astratte, poste in termini di sì/no, ridondante/contraddittorio»⁴³. L'asincronismo appare quindi una "variante" della modalità del *commento*. La poetica del contrappunto audio-visivo, che si preciserà, sempre sul modello musicale, come orchestrazione *polifonica* dei piani espressivi mobilitati dal film, sarà sviluppata invece da Ejzenštejn, il quale vedrà nel *Manifesto* solo un momento polemico iniziale⁴⁴. Quello che vediamo emergere nella concezione polifonica di Ejzenštejn è la precedenza del montaggio *verticale* rispetto a quello orizzontale⁴⁵. Il rapporto tra suono e immagine visiva deve riportare gli elementi dell'immagine cinematografica, proprio perché sia possibile una loro comparabilità e quindi un loro "montaggio", a una sfera originaria comune. Una dimensione più originaria di cui già parlava nel 1929 in *Čertvërtoe izmerenie v kino (La quarta dimensione nel cinema)*, quella de "l'io sento", comune denominatore che permette il rapporto e la comparazione tra "l'io vedo" e "l'io ascolto", e su cui tornerà nella terza parte di *Montaž (Teoria generale del montaggio)*, 1937). Non il lavoro su due sistemi distinti, ma l'esplorazione di

un territorio che permetta di raggiungere la *radice comune* del visivo e del sonoro (e degli altri piani espressivi coinvolti)⁴⁶. Da qui un passo decisivo sulla questione-musica: «[...] la musica, intesa in senso ampio sia come parola, sia come voce, sia come suono in generale, non è qualcosa di totalmente nuovo che fa il suo ingresso nella cinematografia solo con il cinema sonoro». Con la musica si denomina una manifestazione emotiva organizzata artisticamente nel suono⁴⁷. *La musica precede la sua espressione sonora materiale*, e si manifesta nelle immagini visive del cinema muto quando tali immagini mettono in gioco nella percezione dello spettatore componenti dell'esperienza sonora. L'architettura concettuale di *Montaž* trova il suo fulcro nella tensione tra la datità della rappresentazione (*izobraženie*) e la sua immagine (*obraz*), ossia il suo senso, il suo originario processo formativo. Dopo essere stato compito del montaggio, nel cinema audiovisivo il senso viene preso in carico dalla musica che, ripetiamo, precede la materialità sonora, e da questa va distinta. Il carattere *musicale* dell'immagine serve a sottolineare che il senso, l'attività formativa che sta alla radice della rappresentazione, non risponde a forme concettuali ma piuttosto, in analogia con la musica (e il pensiero) a delle regolarità costruttive prelinguistiche, a dei "ritmi". Gli elementi sonori materiali permettono di lavorare in modo più articolato su tale organizzazione musicale, e non-linguistica, del senso; ma questo territorio, dove esplorare la radice comune del visivo e del sonoro, il "sentirsi" all'interno di un'esperienza, esiste già in nuce nel cinema muto.

Verso questo territorio muove la sua attenzione Tarkovskij. L'immagine temporale in *Scolpire il tempo* è la *sensazione* (*oščuščenje*) del tempo che scorre nel quadro, e questa precede attori, musiche, immagini visive: «Il fatto che poi questo scorrere del tempo viene rivelato anche dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce soltanto una serie di componenti collaterali che, ragionando dal punto di vista teorico, possono anche essere del tutto assenti e, cionondimeno, l'opera cinematografica esisterebbe lo stesso»⁴⁸. Una sensazione, un ritmo, che sta prima appunto delle immagini visive e sonore. Tarkovskij, in sintonia inconsapevole con Ejzenštejn, è cosciente però che la manifestazione di tale sensazione si gioca nel modo con il quale si rapportano gli elementi sonori materiali (pre-codificati, come linguaggio e musica, e gli sfondi sonoro-rumoristici) con le immagini visive. Ecco quindi criticare l'uso della musica, che pure non abbandona mai del tutto nei suoi film, per un'organizzazione del mondo dei suoni e rumori: «La musica cinematografica per me, in ogni caso, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripen-

sati dal cinema in maniera via via sempre più interessante»⁴⁹. Tarkovskij non sta abbandonando la funzione-commento per una esaltazione dell'uso naturalistico: «Se la selezione dei suoni non è stata effettuata, ciò vorrebbe dire che il film equivale a un film muto, poiché esso è privo di espressività sonora»⁵⁰. La critica all'uso della musica è volto a contestare l'adozione di un brano musicale dotato già di una propria organizzazione del materiale; dall'uso asincrono a quello empatico, il regista non avrebbe altre possibilità se non di farlo dialogare con l'immagine visiva, secondo appunto un rapporto illustrativo, di commento. Per giungere invece a una reale immagine audio-visiva, a una "scultura del tempo", si dovrà tentare un uso espressivo delle possibilità sonore della natura o della musica elettronica capace di dissolversi nell'atmosfera sonora generale, come appunto Tarkovskij farà con il compositore Artem'ev, in particolare ne *Lo Specchio* e in *Stalker*. «Volevamo che il suo suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore [...] La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine "chimica" perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo»⁵¹. Una concezione del suono che avrebbe potuto trovare nell'uso del Dolby multipista lo strumento tecnico adeguato, e che il cinema odierno sfrutta per lo più nell'ambito del film di genere. La povertà acustica del supporto ha contribuito, all'avvento del sonoro, a privilegiare gli elementi sonori pre-codificati, la musica e il linguaggio, di contro ai suoni e rumori. Oggi ci sarebbe la possibilità di rispondere al progetto descritto da Tarkovskij, la creazione di un ambiente sonoro espressivo, di un campo sonoro, dotato di "pieni" e "vuoti" molto più ampio rispetto al cinema classico, e in grado di far sentire masse sonore definite piuttosto che segni convenzionali sonori di rumori.

L'immagine temporale, realmente audiovisiva, conduce il senso da un principio unitario linguistico (la parola-teatro o racconto) verso qualcosa di pre-linguistico e insieme di "invisibile", ossia di non riducibile al piano esclusivo del visibile stesso. Il mondo non si riduce a incarnare un *lógos*, sia questo verbale o visivo. In Tarkovskij, il decentramento della parola (la parola-emanazione) e l'orchestrazione espressiva del tessuto sonoro-rumoristico, sono attuati in nome di un'esperienza del tempo dove "l'organico risuonare del mondo", proprio grazie alla natura oscillante (tra fuoricampo diegetico e assoluto) del suono, vengono orchestrati in nome di un'esperienza *sacrale* del tempo. Prima di studiare il risultato più avanzato dello sforzo di Tarkovskij nel campo dell'immagine temporale (sacra), ossia il lavoro poetico compiuto in *Stalker*, è necessario quindi allargare lo sguardo, risalendo alle sue fonti teologiche. E, in primo luogo, al tempo dell'icona.

¹ J. P. Sartre, *Discussion sur la critique à propos de "L'enfance d'Ivan"*, ora in Aa. Vv. *Andrej Tarkovskij*, "Études cinématographiques", 135-138, Parigi 1983, pp. 5-13.

² Ivi, p. 11.

³ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di F. Malcovati, Roma 2000, p. 102.

⁴ L. Cossé, a cura di, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrej Tarkovskij*, in A. De Baecque, *Andrej Tarkovski*, Parigi 1989, p. 107

⁵ A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, trad. it. di N. Mozzato, Firenze 2002, p. 327. L'edizione italiana per la prima volta racchiude l'intero corpus dei diari di Tarkovskij, verificato sui manoscritti originali raccolti presso la sede dell'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij a Firenze.

⁶ Id., *Scolpire il tempo*, cit., p. 28.

⁷ Non senza tensioni con quegli autori "neo-slavofili" che avrebbero dovuto comprendere la sua ricerca estetica. L'esempio più doloroso fu per Tarkovskij l'attacco gratuito ("debole e oscurantista") di Solženitsyn nel 1984 ad *Andrej Rublëv* su una rivista degli emigrati russi, diffusa clandestinamente a partire dagli anni '20, e con un ruolo importante a partire dagli anni '60 ("Vestik R.S.Kh.", n. 141, I-II, pp. 137-44). In quei mesi Tarkovskij stava decidendosi per la richiesta di asilo politico.

⁸ Riprendiamo questa tripartizione da F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano 1993, il quale però trascura le riflessioni "ontologiche" di registi come Bresson, Godard e appunto Tarkovskij.

⁹ A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 107.

¹⁰ Id., *Scolpire il tempo*, cit., p. 58.

¹¹ Ivi, p. 161.

¹² Ivi, p. 89.

¹³ Ivi, p. 70.

¹⁴ Ivi, p. 126.

¹⁵ Il principale collaboratore dei primi film di Tarkovskij, il regista Andrej Končalovskij, co-sceneggiatore per *Il rullo compressore* e *Rublëv*, è un caso esemplare. Il suo *Asino sčast'* (*Felicità di Asja*, 1967), un film dedicato a una figura di donna umile e diseredata, ambientato nella provincia russa, viene bloccato prima della distribuzione, che avrà luogo negli anni '90. Si dedica allora alla riduzione di classici da Turgenëv e Čechov, prima di emigrare in USA, negli anni '80.

¹⁶ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 12-14.

¹⁷ Ivi, p. 59.

¹⁸ «Quelli che non capivano niente dell'arte cinematografica parlavano del *silenzio* come d'una delle sue deficienze più gravi; e sono quegli stessi che considerano oggi l'introduzione del sonoro come un miglioramento o un completamento del film muto» (R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley 1957; ed. it. a cura di G. Aristarco, *Film come arte*, Milano 1960, p. 132). Nella combinazione della parola con l'immagine, il dialogo limita l'azione all'uomo, e questo è in contrasto con ciò che faceva il cinema muto: la rappresentazione del mondo animato dell'uomo. L'introduzione del parlato reintroduce una distinzione rispetto al mondo inanimato. Le possibilità date dall'arte dell'immagine in movimento si limitano a tre: le due forme pure del movimento assoluto del corpo (la danza) e del movimento dell'uomo all'interno dell'universo in azione (cinema muto); la forma impura del movimento al servizio della parola, del linguaggio drammatico (teatro). Il cinema sonoro è per Arnheim un ibrido, che combina scene visivamente mediocri piene di dialogo con scene dalla ricchezza visiva tipica del muto. La possibilità di un'immagine in movimento che sottomette a sé la parola non viene presa in considerazione.

¹⁹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 69. Si veda anche pp. 26-27.

²⁰ Le riflessioni di Tarkovskij trovano una riformulazione sistematica negli studi di M. Chion, e in particolare in *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Parigi 1990 (trad. it. di D. Buzzolan, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino 1997).

²¹ Ivi, pp. 71-72.

²² Ivi, p. 59.

²³ Ivi, pp. 60-63.

²⁴ Ivi, p. 68.

²⁵ Ivi, p. 60.

²⁶ È un verso della poesia *Pervye svidanija* (*Primi incontri*), di Arsenij Tarkovskij, padre del regista, che ascoltiamo nel seguito della sequenza.

²⁷ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 122.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 97.

³² Ivi, p. 111.

³³ Tarkovskij, a parte i riferimenti polemici a Ejzenštejn, spesso fuori misura, non esprime rimandi diretti all'estetica cinematografica. Mostra idiosincrasia per le teorie metodologiche prevalenti negli anni '60-'70, e le sue riflessioni appaiono un dialogo, sia pur implicito, con le teorie classiche degli anni tra il 1915 e il 1950.

³⁴ La supremazia dell'immagine visiva non "decide" del ruolo della parola, che può avere buone ragioni per essere teatrale, narrativa, o parola-emanazione.

³⁵ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 107.

³⁶ Ivi, p. 110.

³⁷ Kulešov fece stampare in tre copie un primo piano inespressivo di Ivan Mozzuchin, e lo montò con tre diverse inquadrature (una scodella di minestra, il cadavere di una donna in una bara, i giochi di una bambina). Quando i tre segmenti furono proiettati in sequenza, il pubblico attribuì all'attore tre espressioni diverse (fame, dolore, tenerezza). Oltre a ridurre la ricerca di Kulešov alle sue formulazioni più semplicistiche, «l'effetto Kulešov assume almeno due significati (praticamente opposti): o lo si legge come asserzione e dimostrazione dei poteri sintagmatici del film, del riassorbimento obbligatorio, in un'unica logica diegetica, della frammentazione del montaggio, o vi si vedono piuttosto evidenziati i poteri metaforici del montaggio e della discontinuità» (A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma 1998, pp. 210-11).

³⁸ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 145.

³⁹ T. Adorno e H. Eisler, *Komposition für den film*, München 1969 (trad. it. di O. P. Bertini, *La musica per film*, Roma 1975, pp. 21-34). L'edizione originale del 1947 in inglese era a cura del solo Eisler.

⁴⁰ S. M. Ejzenštejn, *Film Form*, New York 1949 (trad. it. di P. Gobetti, *La forma cinematografica*, Torino 1986, p. 270).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. Deleuze, *L'image-temps*, Parigi 1983 (trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Milano 1989, p. 278).

⁴³ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 39.

⁴⁴ S. M. Ejzenštejn, *Montaž* (1937), in Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. II, Mosca 1963-70 (trad. it. di C. De Coro e F. Lamperini, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1985, p. 329).

⁴⁵ L'unità della colonna sonora suppone che gli elementi riuniti in un unico supporto di registrazione si presentino allo spettatore come un blocco compatto. In realtà lo spettatore percepisce ogni suono in relazione al quadro dell'immagine e la sua prima domanda è la fonte del suono, e non la relazione con i suoni precedenti. L'unità interna della colonna audio non esiste, per la semplice osservazione che vi sono sempre, almeno potenzialmente, due spazi dai quali si origina il suono. «La nozione di colonna audio, così come viene utilizzata, è in realtà un puro e semplice calco meccanico dell'idea di colonna immagine, la quale invece esiste, poiché essa deve il proprio essere e la propria unità alla presenza di un quadro, di un luogo di immagini investito dallo spettatore» (M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., p. 40).

⁴⁶ P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano 1999, pp. 27-38.

⁴⁷ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 316-17.

⁴⁸ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 107.

⁴⁹ Ivi, p. 146.

⁵⁰ Ivi, p. 147.

⁵¹ Ivi, p. 148.

II – L'immagine cinematografica e il sacro

1. *Tecnica e sacro*

Può il cinema, l'arte dell'epoca della riproducibilità tecnica, essere occasione di un'esperienza estetica sacrale? Al di là della ripetizione di motivi narrativi propri della tradizione religiosa, il cinema come può dar visibilità al divino? Nel cinema primitivo, una disposizione sequenziale di inquadrature, che introducesse una linearità narrativa, è stata esplorata per la prima volta in occasione di quattro versioni della Passione, tra il 1897 e il 1898, due girate a Parigi (da Léar e poi da Hatot per la società Lumière), una in Boemia (da William Freeman) e una a New York (da Paley e Russell), con durate che arrivavano alla mezzora. Essendo una storia universalmente conosciuta nell'immaginario (almeno occidentale), non vi erano problemi nella decifrazione del significato dei concatenamenti dei "quadri viventi" presentati¹. E da allora, il cinema ha riproposto racconti di *passioni*, a volte di ispirazione esplicitamente cristologica: da *Vues représentant la Vie et la Passion de Jésus Christ* (1897, Léar) a *Passion* di Mel Gibson, passando per *Il re dei re* di Mille (1927) e *Il vangelo secondo Matteo* di Pasolini (1964), *Jesus Christ superstar* (1973) ed il *Messia* di Rossellini (1975). Il modello della passione cristica si può allargare alle sue riletture "eretiche", come, solo per ricordare le più recenti, il *Totò che visse due volte* di Cipri e Maresco (1988) o *The Last Temptation of Christ* (1988) di Martin Scorsese; ai personaggi della tradizione religiosa, in particolare Francesco o Giovanna d'Arco, che più da vicino ne seguono il modello sacrificale. Un film su Gesù, o su episodi della Bibbia, circola nei progetti di molti registi di quel cinema interessato a una rappresentazione del sacro, al di là della fede confessionale dell'autore: da Bresson a Bergman, da Dreyer a Godard, da Von Trier a Tarkovskij. E tracce di questi progetti li ritroviamo nella narrazione delle "passioni" che stanno al centro di alcuni loro film esemplari: da *Le Journal d'un curé de campagne* alle *Luci d'inverno* (*Nattvaardsgästerna*), da *Ordet* a *Passion*. Naturalmente la passione cristologica è solo una delle vie d'accesso all'esperienza del sacro, anche se, rispetto ad altre tradizioni religiose, il paradigma dell'incarnazione, come proveremo a chiarire, riveste un significato particolare per dar senso al *fare* di un'arte, come il cinema, così coinvolta con i *corpi*.

Rimane la domanda: in che modo l'automatismo dell'immagine cinematografica può manifestare il sacro cristiano? La soluzione prevalente è quella di assegnare al cinema il ruolo di dispositivo narrativo. "La più grande storia mai raccontata", intitolava George Stevens il suo film su Gesù. E il cinema, al modo delle icone medioevali, rielabora per le masse uno dei racconti-modello della nostra tradizione narrativa, e sono il più delle volte delle "traduzioni" letterarie, nel senso che abbiamo tentato di delineare nel precedente capitolo. Sono traduzioni che fanno della parola il centro dell'immagine, e dell'immagine qualcosa di immediatamente leggibile. L'immagine cristica (del Cristo o dell'eroe in "passione") appare ridotta unilateralmente: o sul lato del tutto umano del Cristo sofferente, per sottolineare l'insostenibilità del dolore la cui *necessità*, alla quale deve sottomettersi il divino stesso, regge la trama del mondo; o sul lato di una divinità luminosa, che si confonde facilmente con lo splendore "hollywodiano-televisivo", con quella "sacralità" costruita, progettata, dall'industria dello spettacolo, e che fa dei corpi delle star le divinità atemporali della contemporaneità. In questo modo viene sciolta la doppia natura del Cristo, poiché l'alterità del sacro viene pensata come qualcosa che viene superata dalla sua umanità, o come qualcosa che viene progettata dall'uomo stesso. L'umano come superamento-inveramento del divino; o il divino come progetto dell'umano. Ma che ne è del paradosso costitutivo dell'immagine cristiana, di quella tensione antinomica e irresolubile tra il «Dio che nessuno ha mai visto» e il Cristo, icona del Dio invisibile (*Col. 1. 15*)? Di quella tensione tra visibile e invisibile che, a differenza di altre esperienze del sacro, si concentra in una Persona, in una figura umana e divina? Due questioni si intrecciano quindi: tecnica e sacro; e a sua volta sacro e immagine cristiana.

2. *Lo sguardo del viaggiatore immobile*

Il cinema, come aveva sottolineato con forza Benjamin, è «l'estrinsecazione di tutte le forme di visualizzazione dei tempi e dei ritmi prefigurati dalle macchine moderne, di modo che tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano solo nell'ambito del cinema la loro formulazione definitiva»^{2?} Sempre Benjamin, nel suo celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), nella connessione tra tecnica e massa intendeva cogliere il nuovo orizzonte fondativo dell'esperienza artistica, che assiste al passaggio dal rito alla politicizzazione delle masse. «La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modifiche dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamen-

to valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto»³. Il sostrato religioso-sacrale, che ancora permane nella fruizione museale e nella concezione aristocratica dell'artista creatore, potrebbe essere così superato, se le masse riuscissero (come avviene nell'avanguardia sovietica, o in Chaplin) a farsi soggetto, e non a subire invece una "estetizzazione della politica", che usa i mezzi della riproducibilità tecnica per *subire* il culto delle icone totalitarie.

Sguardo, macchina. Se ci affidiamo al fondamentale studio di Aumont (*L'œil interminable. Cinéma et peinture*, 1989) sulla genesi dello sguardo cinematografico a partire da quello pittorico, e alle ricerche sulla genesi del linguaggio cinematografico di Burch (*La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, 1983), ritroviamo un percorso teorico che sostiene la nota benjaminiana. Negli anni tra il 1896 e la Prima guerra mondiale si costituisce un linguaggio cinematografico, un modo di costruire il percorso dello sguardo dello spettatore nel tempo, che risponde a una storia simbolica della rappresentazione occidentale, nonché a una storia economico-sociale di una fase del capitalismo. La pittura del XIX secolo, nota Aumont, si era impegnata a dipingere nuvole, piogge, tempeste e arcobaleni, foglie tremolanti al vento e mari scintillanti al sole; si era impegnata a porre come oggetti dello sguardo la luce (l'impalpabile) e l'aria (l'irrappresentabile), e a raffigurare l'istante sfuggente, effimero, attraverso la "fissazione" del momento pregnante, e successivamente del momento qualsiasi come comunque significativo⁴. Imparare a guardare, e ad accordare fiducia allo sguardo. La rivoluzione della prospettiva lineare aveva delineato un soggetto della visione che riduceva la natura a testo: «Quando la natura è presente, e nella pittura del Rinascimento e dell'età classica lo è in larga misura, è sempre una natura organizzata, sistemata, predisposta, e sempre in funzione di un senso da esprimere»⁵. Colui che guardava era un *testimone invisibile*, che apriva una finestra, secondo la celebre definizione dell'Alberti, su una realtà "messa in scena", su un'immagine costruita secondo un'organizzazione drammaturgica, che permettesse al pittore di esprimere il proprio giudizio: «Anche in pittura la rappresentazione risulta sdoppiata: tra l'attualizzazione, l'illustrazione di un avvenimento immaginario, di una storia, sia essa presa o meno dalla Storia, comunque già precedentemente raccontata in un testo, e la scelta e l'organizzazione, su questo avvenimento, di un punto di vista che permetta di raffigurarlo»⁶.

Negli anni a cavallo dell'Ottocento si realizza una rivoluzione nel modo di considerare lo schizzo dal vero. Si passa dall'abbozzo, ossia dalla registrazione di una realtà già plasmata in vista di un futuro quadro, allo *studio*, alla registrazione di una realtà "così com'è", significativa senza che questo implichi una sua trama simbolica, un suo sotto-

testo. La caratteristica fondamentale dello studio è la rapidità di realizzazione: il quadro, che non viene più ritoccato, porta alla luce la prima impressione del pittore, il suo colpo d'occhio. Lo spettatore è ora questo viaggiatore dello sguardo, che di fronte alla natura si pone come rispetto ad un campo ininterrotto e continuo di quadri potenziali. Questo mutamento ideologico rende desiderabile il tipo di immagini che la fotografia predispone.

L'occhio in movimento del pittore alla fine del secolo subisce l'accelerazione data dalla diffusione della ferrovia. Questa comporta una standardizzazione del tempo: furono le compagnie ferroviarie a istituire per prime, il 18 novembre del 1883, un'ora mondiale. Il ritmo dell'esperienza personale viene così scandito da questo tempo uniforme, omogeneo, pubblico, ma al contempo fatto di shock continui, di immagini che si succedono velocemente. Colui che guarda diviene così questo viaggiatore immobile, che domina l'immaginario della fine del secolo. Un viaggiatore anonimo e collettivo, che può vedere quello che finora era affidato ai racconti dei grandi esploratori, e che adesso era il terreno delle imprese coloniali. Il cinema interviene a soddisfare questa sete di visione, presso quegli strati sociali che non potevano permettersi viaggi così costosi, come quelli dell'Orient-Express o della Trans-Caspiana. Un episodio curioso come quello delle Hale's Tours può aiutarci a comprendere quanto, agli albori del cinema, lo sguardo dello spettatore fosse sentito prossimo a quello del viaggiatore immobile delle ferrovie. Gli Hale's Tours erano degli spettacoli, presentati la prima volta all'Esposizione di Saint Louis nel 1904, che si svolgevano dentro dei vagoni ferroviari, privi di una fiancata, che giravano dentro dei tunnel circolari, le cui pareti formavano uno schermo continuo. Sullo schermo, senza inizio e fine, venivano proiettate immagini prese realmente da treni in movimento, che dovevano riprodurre nello spettatore l'illusione del viaggio, a cui contribuiva anche l'oscillazione artificiale del vagone e particolari effetti sonori. Durerà pochi anni ma ebbe notevole successo, testimoniato dall'alto numero di sale aperte per offrire questo viaggio (500 negli Stati Uniti nel 1905).

Dal testimone di una messa in scena all'occhio sempre in movimento di un viaggiatore immobile: questo, in modo quanto mai schematico, è il percorso che ha compiuto lo sguardo dell'immagine visiva in Occidente tra il Rinascimento e l'inizio del Novecento. Il linguaggio che il cinema elabora nel corso dei suoi primi decenni, e che oggi ci appare naturale, è fatto di una serie di convenzioni che guidano lo sguardo di questo viaggiatore immobile. Prima ancora dell'introduzione del sonoro, le immagini tendevano a disporsi attorno a delle parole, ad un testo. Burch ci aiuta a individuare gli snodi fondamentali. Si tratta di costruire un percorso tra diverse inquadrature, una *linearizzazione narrativa*, dove la discontinuità sul piano dell'immagine produ-

ca un senso. Il primo esempio già ricordato sono i film sulle Passioni, sul Libro, ossia su una vita esemplare universalmente conosciuta e che per lo più veniva letta come esibizione del fondamento di ogni progressione lineare di senso, di ogni Ordine dell'esperienza. Sempre in direzione di una linearizzazione andranno film dedicati agli inseguimenti (*The Miller and the Sweep*, 1897, di G. A. Smith; *Stop Thief!*, 1901, di Williamson; *Tonm, the Piper's Son*, 1905, di Bitzer, l'operatore prediletto di Griffith) che permetteranno di concepire uno spazio latente all'inquadratura, dal quale possono entrare e uscire personaggi, e una contiguità temporale dei quadri in successione.

Il secondo snodo decisivo è la *centratura* dello sguardo dello spettatore, ossia la *linearizzazione dei significanti iconografici* all'interno del quadro. Si va verso una semplificazione delle inquadrature d'insieme, la cui lettura nel cinema delle origini richiedeva più visioni, e che necessitava dell'ausilio di un commentatore esterno, che aiutava lo spettatore a decifrare, a trovare un percorso, all'interno di tale caos percettivo; e verso un raccordo delle direzioni dello sguardo, che doveva seguire una catena causale e una successione temporale. È un processo che può dirsi compiuto verso la fine degli anni '20, quando lo sguardo dello spettatore oramai non si concepisce più immobile, ma ha un percorso che coincide con quello della macchina da presa. Lo spazio cinematografico dell'inquadratura ha interiorizzato in quegli anni alcune condizioni di ripresa, che hanno riportato l'immagine cinematografica nell'alveo della rappresentazione prospettica rinascimentale: un'inquadratura "messa in scena"; il rilievo delle figure e la profondità di campo, attraverso i movimenti obliqui della macchina da presa e un maggior dominio dell'illuminazione⁷; il rispetto nei raccordi di direzione, di sguardo, di posizione, dell'orientamento sinistra-destra dello spettatore; e infine, l'esteriorità dello spettatore rispetto alla storia narrata. Tra il 1910 e il 1920 si codifica la consuetudine a considerare lo sguardo frontale in macchina rivolto al fuoricampo omogeneo alla scena (contro-campo), e non al fuoricampo radicale dello spettatore, se non in scene dal particolare statuto riflessivo. Gli attori non ricambiano lo sguardo dello spettatore, che da una parte diviene quindi il punto focale della costruzione del quadro, e dall'altra un testimone invisibile, invulnerabile, ubiquo, perché non ancorato al campo di nessuna scena in particolare. Il soggetto dello sguardo del cinema, attraverso una storia in gran parte dimenticata, si configura perciò, rispetto alla realtà, secondo le linee dominanti nella storia dello sguardo e del racconto dello sguardo, proprie della tradizione moderna.

L'elemento tecnico, meccanico, sembra però rendere questa configurazione come un'evoluzione obbligata, come un'ulteriore tappa nel processo di meccanizzazione e standardizzazione dell'esperienza umana, che appunto coinvolge anche la produzione di immagini. Lo spet-

tatore è un soggetto anonimo, sempre in viaggio e immobile, che predispone una messa in scena in funzione del suo sguardo e rimane sempre fuori dal quadro; un'alterità invisibile all'azione, elaborata secondo una sintassi debitrice del teatro e del romanzo borghese. Questo spettatore può avere esperienza del sacro? Si potrebbero rovesciare diverse argomentazioni di Benjamin, e sostenere che il culto dell'originalità e unicità dell'opera d'arte è un prodotto della cultura individualistica borghese, mentre la produzione e fruizione collettiva richiamano esperienze artistiche medioevali, e che l'esperienza dell'aura solo nelle sue forme decadute ha come fine il dominio delle coscienze. La concezione di un tempo estatico, al di fuori del ritmo cronologico strumentale proprio della modernità, darebbe semmai la possibilità di una liberazione della natura dall'essere oggetto di uno sguardo pronto a dominarla. Ma è altresì innegabile che molte rappresentazioni religiose (come le prime Passioni cinematografiche) nella modernità hanno smesso di essere apertura al sacro: «I demoni, i fantasmi e gli eroi affollano l'arte della fine del secolo, suggerendo esoteriche profondità: ma sono sempre più evidentemente autorappresentazioni e segni del soggetto che li produce e non rimandano più nulla oltre di esso. L'arte diviene celebrativa dell'autore-medium»⁸. Sono divenute *segni del Soggetto* e non più *icone del divino*: manifestazione di un ordine della visione predisposto, "tecnico", che ha unificato le esperienze del visibile e dell'invisibile e le ha rese omogenee; sono opere d'arte di argomento religioso, e non più dono di un'Alterità radicale.

3. *Vedere l'Altro al cinema*

Se interroghiamo questa dicotomia a partire dal sacro, e ricostruiamo le argomentazioni di chi ha tentato, nella specificità stessa del cinema, di sostenere la sua possibilità di rappresentazione, rintracciamo due livelli di analisi, linguistico e ontologico, che vanno spesso a sovrapporsi. Secondo una riflessione di ordine linguistica, quello che ha portato alla codificazione di un linguaggio cinematografico, avente il modello del Soggetto come fondamento della visione, è un percorso storico, frutto di un consolidarsi di abitudini stilistiche. Sempre attraverso un processo stilistico la rappresentazione può quindi porsi come compito, piuttosto che il mimetismo della realtà sensibile, l'allusione a un'Alterità radicale attraverso di essa. È la ricerca intrapresa, tra gli altri, da Paul Schrader in *Transcendental Style in Film* (1972). La difficoltà del cinema in questo compito rispetto ad altre arti nasce dal suo alto valore mimetico. I tentativi di una rappresentazione "diretta" del divino non fanno altro che abbassarlo al livello dell'umano, come nel didascalismo dei vari kolossal americani; e del resto, ricorda Schrader, il cinema non nasce dalla pratica religiosa come altre arti, ma è figlio del capitalismo e della tecnologia⁹. Se il percorso delle altre arti

andava da una natura sacrale a una profana di riproduzione mimetica del reale, il cinema doveva compiere il percorso inverso. «Il cinema spirituale ha dovuto insomma prendere continuamente le distanze dalle sue stesse potenzialità: 'ricco' alla nascita, ha dovuto scoprire man mano la 'povertà'»¹⁰. In altri termini, deve lottare contro quell'“effetto di realtà” connaturato al cinema; deve cercare di ribaltare l'orientamento che vede nell'arte il compito precipuo appunto di riprodurre una copia mimetica del mondo fenomenico. Il *peccato originale* della pittura moderna, e poi della fotografia e del cinema, sottolinea Schrader, come già aveva detto Bazin (e tra gli altri, un autore caro a Tarkovskij, Pavel Florenskij). La *povertà* come stile del sacro non vuol dire inventare forme astratte, ma la sottrazione del potenziale proprio del *medium* cinematografico.

Questi procedimenti stilistici trovano un'espressione compiuta nella poetica Zen di Ozu e nel cristianesimo giansenista di Robert Bresson. Il principio di fondo sta nel rendere *inespressivi* quegli elementi che sono delegati a essere guida nella decifrazione e comprensione dell'evento rappresentato: la trama, la recitazione, la caratterizzazione psicologica, le tecniche di ripresa, la musica, i dialoghi, il montaggio. In questo modo le interpretazioni convenzionali della realtà perdono valore e forza, e lo spettatore è obbligato a cercare nella rappresentazione di una realtà quotidiana, ma stilizzata, che non permette quindi un'identificazione emotiva, i segni di qualcosa d'Altro. Alla ricerca di distrazione dello spettatore, che fa di tutto per trovare uno “schermo” che gli permetta di leggere l'azione (di pre-vederla), Bresson o Ozu mostrano una quotidianità che non chiede un'interpretazione intellettuale o un coinvolgimento emotivo. Una quotidianità che viene mostrata nei suoi dettagli, descritti ripetutamente, provocando così un disagio emotivo nello spettatore, un'inquietudine per un'attenzione dello sguardo che non trova motivazioni “razionali”, poiché non aiuta lo svolgimento dell'intreccio o la comprensione delle dinamiche psicologiche. Quella quotidianità sempre sotto i nostri occhi diviene così mistero: «È come la messa: trasforma l'esperienza in un rituale che può essere ripetutamente trasceso»¹¹. Allo stesso modo, la reiteratività degli stilemi narrativi (la focale dell'obiettivo, il ritmo del montaggio, la posizione della macchina da presa e quella degli attori nell'inquadratura, gli schemi dell'intreccio, e così via) permette la ritualità nello sguardo del “viaggiatore immobile”.

Vi è però un secondo piano di indagine che il tentativo di rappresentare l'Alterità del sacro impone, ed è di ordine ontologico. Il termine di riferimento è André Bazin, padre della critica francese (ed europea) del dopoguerra, con i suoi saggi raccolti nei quattro volumi di *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-62)¹². Come già con Benjamin, con Bazin ritroviamo una perspicuità tale nel delineare le questioni decisive

per l'estetica del cinema, che passano in secondo piano i pur importanti rilievi metodologici mossi verso i suoi studi. Benjamin coglieva la frattura con le altre arti nella questione della *tecnica*, e conseguentemente nella perdita di sacralità di un'arte riproducibile tecnicamente; Bazin al contrario pone il problema di un'*etica dello sguardo*, e quindi di una *sacralità della realtà inquadrata*, che si presenta, non casualmente, dopo gli orrori della seconda Guerra Mondiale. Dopo l'orrore della riproducibilità tecnica della morte, è questo il problema che si impone all'arte riproducibile tecnicamente.

La rappresentazione del sacro può limitarsi ad avere un approccio soltanto stilistico? Schrader propone un metodo: vi sono alcuni principi, nelle mani dell'autore-creatore, che permettono di interrogare criticamente la realtà, di sospendere i procedimenti consuetudinari con la quale la rendiamo visibile, e costruiscono un accesso all'Altro dal visibile. Ma il "peccato originale" della rappresentazione moderna non viene superato in questa attitudine critica, che del resto troviamo in molti autori "non sacri". Lì dove c'è un metodo, rimane sempre una centralità del Soggetto della visione. Da sempre il cinema, in molte delle sue espressioni più alte, ha tentato la via di un'espressione critica dei suoi mezzi, ha esibito il suo carattere falsificante, ha messo a nudo i procedimenti e risvegliato nello spettatore una capacità di lettura attiva. Ma questo lavoro finisce per reinserire il cinema (e il regime dell'audiovisivo che da esso si propaga, pur in forme diverse, in tutta la nostra esperienza quotidiana) nella tradizione moderna dell'artista che criticamente, e individualmente, si pone di fronte all'esperienza condivisa, per ristrutturarne l'orizzonte di senso. Tale linea, in un'epoca di predominio delle immagini, e di una tendenziale indistinzione tra immagine virtuale e naturale, appare strumento di difesa e aiuto per la decifrazione di tale universo. Ma ponendo la domanda solo sul modo con il quale il Soggetto può rappresentare il sacro, e non al contempo come il sacro stesso, il divino, può "decidere" di manifestarsi nell'immagine, si rimane nell'ambito di un'esaltazione della capacità riflessiva dell'autore, riconfermando comunque la sua capacità di dominio sul materiale.

Bazin non tratta mai esplicitamente della rappresentazione del sacro, se non in un saggio, *Santi lo si è solo dopo*, intorno al film agiografico *Cielo sulla palude*, dedicato a Maria Goretti; ma la sua domanda sul *realismo del cinema* muove verso un rivolgimento del problema. «D'altra parte il cinema è linguaggio»: Bazin così aveva concluso il suo saggio più famoso, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945). Ma il carattere di rappresentazione, di linguisticità del cinema non risolve, come vorrebbero i suoi critici, il problema ulteriore, e ben più urgente: la presenza della realtà stessa nell'immagine. Nel cinema non vige una dicotomia netta tra rappresentazione e realtà, assenza e presenza. «[...]

la fotografia non è affatto l'immagine di un oggetto o di un essere, ma molto più esattamente la sua traccia. La sua genesi automatica la distingue radicalmente dalle altre tecniche di riproduzione. Il fotografo procede, con l'intermediario dell'obiettivo, ad una vera impronta luminosa: a un calco [...] Il cinema realizza lo strano paradosso di ricalcarsi sul tempo dell'oggetto e di prendere oltre a ciò l'impronta della sua durata»¹³. E quindi: «È sempre sul piano dell'ontologia che l'efficacia del cinema prende origine. È falso dire che lo schermo sia assolutamente impotente a metterci "in presenza" dell'attore. Lo fa alla maniera di uno specchio (di cui si ammetterà che restituisce la presenza di quello che vi riflette)»¹⁴. Bazin sta, anche se non esplicitamente, riproponendo l'antinomia dell'immagine cristiana: l'immagine, l'icona divina non è un segno del soggetto umano, ma è presenza donativa del Dio-Padre attraverso il suo *Lógos* incarnato, il Cristo. Il sacro *nel cristianesimo* vive questa doppia tensione, che può scivolare in eresia, tra l'invisibilità del Padre ed il suo mostrarsi nella carne del Dio-*Lógos*, del Cristo. Tra un'immagine che è presenza e al contempo è apertura sulla Luce divina. L'alternativa delineata da Schrader tra due poetiche dello stile trascendentale, costruite con mezzi stilistici simili, ma l'una avente come sfondo una sacralità del tutto risolta nel visibile stesso (il buddismo Zen di Ozu), e l'altra il trascendimento della prigione del visibile (il cristianesimo agostiniano di Bresson), manca quell'antinomia che a fondamento di ogni teoria della rappresentazione cristiana, e non genericamente sacrale: Cristo.

Bazin ha fiducia nella realtà, che vive un doppio movimento insieme sacrale e tecnico, volto alla vittoria sulla morte. Da una parte il mimetismo, d'origine religiosa, che trova compimento nell'immagine audiovisiva: la fissazione artificiale delle apparenze carnali dell'essere serve a vincere il tempo, a strappare il raffigurato al flusso della durata e ricondurlo alla vita. «Il complesso della mummia» lo chiama Bazin, ricordando la religione egizia che faceva dipendere la vittoria sulla morte dalla sopravvivenza della materialità del corpo. Dall'altro non bisogna "fissare" gli istanti *eterni* in cui l'io si apre all'alterità. Il divieto più celebre di Bazin riguarda la raffigurazione della morte, ma critica anche la raffigurazione della "piccola morte" dell'incontro amoroso, e, sia pur in forma più velata, l'incontro con Dio, la santità. Sulla raffigurazione della morte: «Spettacolo intollerabile non tanto nel suo orrore oggettivo quanto per una specie di oscenità ontologica. Prima del cinema si conosceva solo la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni ri-morti del cinema!»¹⁵. E sull'impossibilità di raffigurare la santità, muove dall'intento di *Cielo sulla palude* di mostrare la vita di una santa (Maria Goretti) rimanendo su un piano di descrizione fenomenologica degli even-

ti che l'hanno riguardata ¹⁶. Santi, sottolinea Bazin, lo si è solo *dopo* la manifestazione fenomenica che può aver portato ad una canonizzazione: «ora, in tutta evidenza, al presente non esiste un santo» ¹⁷. La realtà va conservata nella sua ambiguità, e da qui nascono le proposte stilistiche di Bazin sul “montaggio proibito” e la profondità di campo, volute ad avvicinare la percezione dell'immagine cinematografica, per quanto possibile, a quella della nostra esperienza comune. La realtà non va fissata “diabolicamente” né alla separazione tra immagine e realtà spirituale (la morte in immagine, che diviene riproducibile eternamente, senza redenzione), né alla loro identità (la santità in immagine, la deificazione dell'uomo, ossia il divino umanizzato, e quindi riportato al dominio dell'umano stesso). L'ambiguità del reale vuol dire la possibilità del divino di farsi immagine, di lasciarsi vedere dallo sguardo *responsabile* dello spettatore, come potrebbe accadere anche di fronte ad un film su Maria Goretti: «Ecco Maria Goretti, guardatela vivere e morire. *D'altra parte* sapete che è una santa. Che quelli che hanno per vedere leggano in filigrana l'evidenza della grazia così come dovete farlo a ogni istante negli avvenimenti della vostra vita» ¹⁸. Vi saranno quindi tecniche per far in modo che l'immagine sia il prototipo, affinché conservi l'ambiguità della realtà di cui è calco, come accade nella pittura d'icone; quell'ambiguità che vuol dire appunto la possibilità di rifiutare l'eternità della morte, ossia la sua *riproducibilità*, e di scorgere i segni invisibili del sacro. C'è un orizzonte culturale, una storia personale, una fede religiosa, che muove un autore a rintracciare stilemi iconografici e narrativi per tentare di rappresentare il sacro; ma più al fondo, c'è la fiducia che “il vento soffia dove vuole”; che il sacro possa decidersi di manifestarsi in quella “finestra sulla realtà” che, parafrasando Florenskij a proposito delle icone, o è luce, ossia qualcosa di più grande di sé, testimonianza, presenza, o è soltanto un vetro ¹⁹.

4. *L'immagine sacra secondo la teologia dell'icona*

I diversi accenni a Florenskij non sono stati casuali, né il tentativo di delineare una, sia pur paradossale, vicinanza tra il problema dell'icona e quello dell'immagine cinematografica. A lui si rifà Tarkovskij, nei pochi riferimenti estetologici dei suoi scritti. Mostra di conoscere direttamente *Ikonoostas*, e ciò non sorprende, poiché il primo film interamente progettato da Tarkovskij è stato *Andrej Rublëv*, il massimo pittore d'icone. Il racconto della figura di Rublëv, nel film omonimo (1966), diviene perciò, più delle osservazioni di *Scolpire il tempo*, lo strumento da parte di Tarkovskij per esprimere la propria percezione dell'arte cinematografica come visione cristiana del sacro. Il *Rublëv* racconta quello che Florenskij aveva esplorato in *Ikonoostas* ²⁰: il recupero della tradizione teologica ed estetica dell'icona, ma avendo ben presente la direzione “diabolica” intrapresa dalla pittura occidentale.

In un'intervista del 1986, a proposito del *Rublëv*: «Per quanto a lungo l'uomo esisterà, ci sarà sempre una tendenza istintiva alla creazione. Per quanto a lungo l'uomo continuerà a sentirsi uomo, tenterà di creare qualche cosa. C'è in questo un legame con il suo Creatore. Che cos'è la creazione? A che serve l'arte? La risposta a questa domanda si ritrova dentro una formula: *L'arte è una preghiera*. Vuol dire tutto. Attraverso l'arte, l'uomo esprime la sua speranza»²¹. L'arte non può essere ricerca, sperimentazione fine a se stessa, ma dono: «È inesatto affermare che l'artista ricerca il proprio tema. Il tema matura dentro di lui come un frutto e comincia a richiedere di essere espresso. È come un parto [...] Perciò non c'è di che inorgogliersi – egli non è padrone della situazione, egli è un servo»²².

Va ricordato il ruolo dell'iconostasi nell'ambito della liturgia ortodossa. «Tutte le parti del Tempio – linee architettoniche, affreschi, icone – sono *integrate* al mistero liturgico ed è forse questa la cosa più importante, perché non si comprenderebbe un'icona al di fuori di questa integrazione. La liturgia stessa nel suo insieme è l'icona di tutta l'economia della salvezza»²³. La struttura dell'edificio ecclesiastico rispecchia la concezione della Chiesa come luogo d'incontro tra la sfera celeste e terrestre. L'iconostasi separa e insieme collega la navata (luogo destinato all'umanità umana creata) e il *bêma* (riservato al clero). A destra della "porta regale" si trova solitamente un'icona di Cristo o di una festa del Signore, o della Trinità; a sinistra quella della Madre di Dio. A destra dell'icona di Dio, quella del santo o della festa a cui la chiesa era dedicata. Come elemento di collegamento esprime l'unità della Chiesa celeste e terrena nell'evento liturgico. L'apertura della "porta regale" è il segno che Cristo ha aperto ai credenti la via promessa verso il regno dei cieli. In una chiesa ortodossa è quindi immancabile la presenza dell'icona, e se la liturgia viene celebrata al di fuori della chiesa, è indispensabile vi sia almeno un'icona di Cristo o della Madre di Dio. Come con nettezza aveva sancito il II Concilio di Nicea (787), il culto e la preghiera che si dedicano alle icone non si rivolge alle immagini ma alla persona rappresentata, anche se nella pietà popolare è sempre stata data anche una valenza magica: «Noi definiamo con ogni precisione e diligenza che, accanto all'immagine della preziosa e vivificante croce, le sante e venerabili icone, fatte di colori, di pietre preziose o di altro materiale adatto, vengano innalzate nelle sante chiese di Dio [...] E dichiariamo anche si può tributare loro un affettuoso saluto ed una venerazione (*proskynesis*) tributata alla forma della preziosa e vivificante croce, ai santi Vangeli e ad altre cose sacre dedicate a Dio [...] E chi venera l'icona, venera l'ipostasi di colui che è dipinto in essa»²⁴. Compito dell'artista, nel raffigurare Cristo, il Dio che si è reso visibile ai nostri occhi, non è perciò creare dal nulla immagini, ma quello di rimuovere ciò che ne vela la luce²⁵. Per *vedere Cristo*, per esse-

re testimoni della sua luce, *l'artista deve raggiungere lo sguardo del santo*. L'impossibilità dell'icona significherebbe, come i Padri d'Oriente sempre sottolinearono, non credere nella realtà dell'incarnazione. Così Giovanni Damasceno, punto di riferimento imprensicindibile per la teologia iconica del Concilio del 787: «Poiché l'Invisibile, incarnandosi, si è mostrato visibile, è ovvio che puoi dipingere l'immagine di colui che è stato visto. Se chi non ha corpo, né forma, né quantità, né qualità e che trascende ogni grandezza grazie all'eccellenza della sua natura; se costui – dico – pur essendo di natura divina ha fatto sua la condizione dello schiavo, riducendosi alla quantità e alla qualità e rivestendosi di umane fattezze, dipingi allora sul legno la sua immagine e presenta alla contemplazione colui che volle divenire visibile»²⁶.

Il problema dell'icona coinvolge perciò il significato stesso dell'incarnazione, e in essa trovano senso la teologia e l'antropologia. La teologia, che nella kenosi libera di Dio attraverso Cristo realizza il "passaggio" decisivo per il progetto di deificazione dell'uomo; e l'antropologia, che nel porre l'uomo a immagine e somiglianza di Dio, ne ricorda la bellezza e gli impone il compito di rispondere "creativamente" alla creazione divina²⁷. La filosofia religiosa russa ha condiviso con la teologia ortodossa questa idea di un rapporto di partecipazione dell'uomo a Dio: vi è consenso sull'*apertura* essenziale dell'uomo verso Dio, che si reinserisce a fatica nella dicotomia delle categorie occidentali di "natura" e "grazia", che muovono al contrario il cinema "agostiniano" di Bresson, modello esemplare per Schrader. In Bresson l'uomo si trova all'interno dello spazio "dopo" la caduta; uno spazio diabolico, lontano da Dio, dove gli oggetti hanno una funzione ostile, e rispetto al quale l'attenzione maniacale, ossessiva, meccanica dell'uomo in colpa, rispetto alla Legge, attende la grazia, la salvezza dalla prigione (cfr. *Un condanné à mort s'est échappé*, 1956). L'essere naturale dell'uomo nella teologia bizantina è invece quello edenico, costituito dal suo essere a immagine di Dio, e lo spazio ed i suoi oggetti sono ricolmi della sua grazia. Nella prospettiva orientale, il discorso agostiniano su una "natura pura", a cui sopraggiungerebbe, dall'alto, la "grazia soprannaturale" perde senso: «nella natura stessa si trova la grazia, la natura presuppone la grazia»²⁸. I significati storici della vittoria dell'ortodossia, definitiva dopo il II Concilio di Nicea, sono così molteplici. Rimanendo nel campo religioso, ha significato la possibilità per la fede di esprimersi non solo in libri o in un'esperienza personale, ma attraverso il potere dell'uomo sulla materia, attraverso l'esperienza estetica e mediante gesti e atteggiamenti del corpo davanti alle immagini sacre. Il culto e la liturgia ortodossa hanno potuto coinvolgere tutto l'uomo senza escludere nessuna delle funzioni dell'anima o del corpo e senza relegarne alcuna nell'ambito del profano. Una teoria della rappresentazione sacrale in ambito cristiano, come già abbiamo ricordato con

Bazin, vuol dire rappresentare Cristo in tutta la sua antinomicità; con la teologia dell'icona più precisamente si precisa come il compito di dare visibilità alla *carne* del mondo corruttibile alla luce della grazia della partecipazione al divino, alla luce del tempo ultimo della trasfigurazione-resurrezione. Alla luce della bellezza del suo tempo escatologico, che non è un indeterminato futuro, ma l'evento a cui il rito liturgico dà vita.

5. *L'immagine sacra letteraria. Cristo in "Andrej Rublëv"*

In *Andrej Rublëv*, Tarkovskij adotta il modello di costruzione drammaturgica per episodi esemplari, proprio della *vita dei santi*, e compie un'operazione, per quanto raffinata, ancora nel campo dell'immagine cinematografica *letteraria*. Racconta il percorso morale di chi riesce a compiere il capovolgimento dello sguardo, atto a mostrare l'icona di Dio; ma il tempo del suo sguardo è ancora quello profano, dell'uomo coinvolto dalla tragedia della storia e che cerca spiegazioni all'esistenza del male nonostante Dio. Non è quello dell'iconostasi, non è il tempo del *cielo sulla terra*, della bellezza dell'icona che non vuole dimenticare tale sofferenza ma *trasfigurarla*. L'immagine è del tutto leggibile, e i dialoghi esprimono compiutamente le tensioni "eretiche" in cui si dibatte l'umanità, che non riesce a cogliere l'icona di Cristo in tutta la sua antinomicità. La "letterarietà" del film permette però al contempo di individuare con nettezza i suoi snodi. Il film, nel ripercorrere la vita dell'artista-testimone Rublëv, lavora sull'icona di Cristo, mettendo in scena tre "micro-passioni": la salita, immaginata da Rublëv, di Cristo al Golgota; la preparazione di una campana da parte del giovane Boris, seguita in silenzio da Rublëv; e lo splendore delle sue icone, in un finale a colori, dopo un film in bianco e nero: la kenosi di Cristo, il sacrificio dell'uomo creatore, la contemplazione della bellezza della materia trasfigurata. Sono questi tre passaggi l'elaborazione narrativa dei nodi che convergono intorno alla questione di Cristo, icona divina: la teologia kenotica, l'antropologia cristologica, e la funzione teurgica dell'arte. Sono tre passaggi che Tarkovskij elabora rifacendosi alla tradizione del pensiero religioso russo degli anni a cavallo del secolo, ad opere come *Ikonomas* e *Stolp i utverzdenie istiny* di Florenskij, ai saggi sul simbolismo di Ivanov, alle riflessioni sulla sofologia e alla teologia 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, e che costarono difatti ai suoi protagonisti il lager o l'esilio.

La prima passione nasce da un dialogo, fulcro "ideologico" del film, tra Teofane il Greco e Rublëv, nel IV episodio (*La passione secon-*

do Andrej – anno 1406). Rublëv, dopo essersi lamentato con il suo allievo, distratto e pigro, per la sua attitudine a mentire, e quindi per la sua incapacità alla preghiera, unica strada «per lanciare un sguardo verso cose che l'occhio non vede», si trova a discutere con Teofane riguardo il rapporto di Cristo con l'umanità. Si muovono nella sequenza guardando in direzioni opposte, l'uno (Teofane) con le gambe piene di formiche, l'altro preso dall'osservazione della natura (il ruscello, il tronco di un albero). Teofane e Rublëv nel loro dialogo portano al punto di rottura la riflessione sulla duplice natura del Cristo, l'uno esaltando la sua unicità («Solo Uno può fare il bene»), l'altro invece ricordando la sofferenza dei popoli, la cui ignoranza e la cui tendenza alla malvagità non è irredimibile²⁹. L'umanità ripete sempre i suoi errori, e la sua tragedia storica vive un circolo vizioso, dove anche il ritorno di Cristo significherebbe un'altra volta la sua crocifissione, come vuole Teofane, o piuttosto va ricordato che nessuno ha testimoniato contro l'innocente, come nota Rublëv? E quindi la pittura deve porsi a gloria del Dio unico, dimenticando la vanità delle lodi e degli interessi umani, o piuttosto deve essere rivolta a quell'umanità che Cristo, con la sua sofferenza, con la sua croce, è venuto a riconciliare con Dio Padre? Rublëv, nel descrivere la sofferenza comune dell'uomo e di Cristo, immagina Gesù trasportare la croce e liberamente lasciarsi inchiodare a essa, all'interno di un paesaggio nevoso, tipicamente russo, accompagnato nel suo martirio da alcune persone del popolo che piangono per la sua sorte. La croce è stata per il volere di Dio, sottolinea Rublëv, anche se la sofferenza di Cristo è stata forse crudele e ingiusta. La deificazione dell'uomo implicava l'umanizzazione di Dio, voluta da Dio stesso, e non causata dalla malvagità umana. Se l'umanità non fosse redimibile, significherebbe il fallimento della creazione divina. Ma, appunto, la divinizzazione ha comportato lo scandalo della croce, ossia il sacrificio creatore, la kenosi, dell'amore divino. «La ragione profonda dell'incarnazione non dipende dall'uomo ma da Dio; essa ha le sue radici nel suo desiderio preeterno e ineffabile di divenire uomo e di fare della sua umanità una Teofania, la sua dimora [...] il Verbo fatto carne non è condizionato dal mondo ma da Dio soltanto»³⁰.

Il testo fondamentale sulla kenosi è *Fil 2*, 6-8: «Egli (Gesù Cristo) essendo nella forma di Dio non considerò una rapina essere uguale a Dio ma annientò se stesso (vuotò), prendendo la forma di schiavo, divenuto in similitudine di uomo e, essendo apparso nell'aspetto come un uomo, umiliò se stesso, divenuto obbediente anche fino alla morte, e alla morte di croce». Così il teologo ortodosso Sergej Bulgakov, in *Svet nevečernij* (1917): «Il Golgota non è stato solo eternamente prestabilito al momento della creazione del mondo come evento temporale, ma esso costituisce anche la sostanza metafisica della creazione [...] Il sacrificio volontario dell'amore sacrificale, il Golgota del-

l'Assoluto, è il fondamento della creazione. Infatti Dio ha *tanto* amato il mondo da dare il suo Figlio Unigenito, e lo ha mandato "non a giudicare il mondo, perché si salvi per mezzo di Lui" (*Gv* 3, 16-17). *Il mondo è stato creato dalla croce*, eretta da Dio su di sé per amore»³¹. La concezione kenotica che Tarkovskij accoglie, e che nel pensiero russo era stata sviluppata in particolare da Sergej Bulgakov, non vuole ridurre il simbolo cristico alla sola natura umana, che agli occhi della spiritualità russa è semmai tendenza predominante nel cristianesimo occidentale, ma individuare il nesso tra gloria divina e abbassamento volontario.

La seconda "micro-passione" è quella del giovane fonditore di campane, Boriška, protagonista dell'ultimo episodio (*La campana - anno 1423*)³². Un ragazzo, figlio di un fonditore di campane morto da poco, si propone agli incaricati del principe, per fondere una campana. I messi del principe lo ammoniscono che in caso di fallimento sarebbe condannato a morte. Il giovane adolescente con sfrontatezza dirige i lavori, redarguisce i popolani che lavorano con lui, pretende dagli uomini del principe una lega ricca di argento. Rublëv lo segue da lontano, ammirato ma in silenzio, in seguito a un voto preso dopo le atrocità delle guerre che avevano insanguinato la Russia. Di fronte alle autorità arrivate ad assistere alla prova del suono, la campana diffonde i propri rintocchi per chilometri intorno. Boriška si apparta e confida in lacrime a Rublëv di aver rischiato: non conosceva le tecniche della fusione delle campane, poiché il padre era morto senza rivelargli i propri segreti. Se l'uomo deve farsi a immagine di Cristo, icona di Dio-Padre, e questo realizza la creazione attraverso "l'annientamento di se stesso", attraverso un sacrificio libero per amore dell'uomo, allora l'uomo compirà il processo di deificazione attraverso la prosecuzione della creazione divina, e quindi attraverso il sacrificio di sé, fino al rischio della morte. Boriška ignora il segreto del padre, come l'uomo non ha alcuna "scrittura" sulla propria attività creativa. L'antropologia cristologica, specularmente alla teologia kenotica, nel momento in cui si addentra nel campo del compito creativo dell'uomo, può avvicinarsi a riflessioni prossime all'eresia. L'insistenza sulla creatività umana, fondata su nessuna legge "paterna", ha trovato espressione nella tradizione religiosa russa gli accenti più radicali in Merežkovskij e in Berdjaev. In particolare quest'ultimo, con il suo capolavoro filosofico *Smysl' tvorčestva* (1915), spiega che «*nella creatività, il divino che è presente nell'uomo viene rivelato non dall'alto ma dal basso, dalla libera iniziativa dell'uomo stesso*»³³. Vi è un mistero nel cuore stesso della creazione divina, la libertà del sacrificio kenotico, insondabile nelle sue stesse motivazioni, che si rispecchia nella mancanza di regole, di leggi, nella partecipazione creativa dell'uomo al progetto teandrico. «Il mistero del cristianesimo si trasferisce nel cuore dell'uomo, Cristo diventa imma-

nente all'uomo e quest'ultimo prende su di sé tutto il peso della libertà e tutta la sua immensità»³⁴.

Rublëv vive nel film, sulla strada verso la pittura della *trasfigurazione*, verso «l'atto che vince con sforzi sovrumani il silenzio», *due tentazioni*, che Berdjaev aveva letto in *Russkaja Ideja* (1946) come i due impulsi *eretici* del cristianesimo russo: la tentazione monastica, che arriva alla concezione del Dio-Giudice, terrore dell'uomo, del tutto separato dal suo Creatore e impossibilitato a deificarsi; e la tentazione dionisiaca, neo-pagana, che identifica Cristo con il popolo e con il grembo materno della natura. Sono le posizioni incarnate nel film da una parte da Teofane il Greco, e dall'altra dalle forme di vita comunitarie del popolo, dalle sue forme di religiosità naturale, e che trovano espressione nella dimensione del riso e del sesso (gli episodi II e V de *Il buffone* e de *La festa*). Entrambe segnano la *rottura* del simbolo cristico, del legame tra visibile e invisibile, che non va risolto né in astratta contraddizione, né in identità. *La bellezza dell'icona* appare inutile sia allo sguardo scettico di Teofane che a quello sensuale della strega: da una parte l'impossibilità di una redenzione, dall'altra la fiducia in un mondo già da sempre redento.

Il tempo di *Andrej Rublëv* non è perciò quello dell'iconostasi, se non per la terza "micro-passione", per la sequenza finale dell'*Epilogo*, dove sullo schermo appaiono dettagli a colori di molte opere di Rublëv, come possono vedersi oggi, segnate dal tempo. Vediamo così scorrere particolari dell'*Annunciazione*, di *Gregorio Nazianzeno*, dell'*Entrata in Gerusalemme*, della *Natività di Cristo*, di *Cristo in maestà*, della *Trasfigurazione*, della *Resurrezione di Lazzaro*, della *Santa Trinità*, del *Battesimo*, dell'*Arcangelo Michele*, del *Pantocrate*. «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 restandole ore intere a contemplare le icone di Andrej Rublëv. Non ci sono analogie ed è soltanto con la presentazione di *dettagli* che abbiamo cercato di creare un'impressione di *insieme* della sua pittura»³⁵. In questi movimenti ora laterali ora verticali della macchina da presa, a volte appiattendosi, a volte cercando una profondità dell'immagine, Tarkovskij ricrea il tempo della contemplazione del fedele, e ne segna il mistero, grazie a quella pioggia che solca le pareti dell'icona; una pioggia che sottolinea la ruggine del tempo su quei colori, e al contempo rimette quelle immagini nella vita, principio dell'essere³⁶. Cristo non è più ora nell'aspetto da schiavo, nel suo volto sacrificale, nella sua immagine di obbedienza filiale, che rende possibile la redenzione dal peccato; il mistero della creatività ha permesso la manifestazione della sua gloria.

6. *L'immagine sacra temporale (la visione della Sofia)*

Abbiamo tracciato due percorsi attraverso Andrej Tarkovskij. Il primo, a partire da *Scolpire il tempo*, volto a individuare i tratti di un'immagine cinematografica audiovisiva, che trova il principio di organizzazione nell'esperienza "pre-verbale" del ritmo temporale, e si esprime in una composizione audiovisiva, e non letteraria, dell'immagine. Il secondo, a partire da *Andrej Rublëv*, volto a riconoscere l'orizzonte di senso, i *lógoi*, che fanno dell'immagine di Cristo il tema dell'opera tarkovskiana. Vi può essere rappresentazione letteraria del sacro, come per quasi tutto il *Rublëv*, come possono esservi immagini temporali che non si propongono la manifestazione del sacro. A partire da *Solaris* e soprattutto da *Lo Specchio*, Tarkovskij muove però verso la definizione di un'immagine *temporale del sacro*³⁷. In altri termini, sfrutta le potenzialità fenomenologiche del cinema, la sua capacità di farci ascoltare e vedere il mondo, prima di ogni comprensione logico-discorsiva, ritrovando nella natura e nei corpi non solo i ritmi che compongono l'esperienza sensibile, ma suggerendo in quei ritmi la manifestazione di un tempo ulteriore, nel quale l'uomo possa avvertire il contatto con il divino. Il tempo dell'icona, quindi; ma da ritrovare all'interno dell'esperienza non più di una cultura immediatamente religiosa, come nella Russia del xv secolo, ma del presente-futuro tecnologico, e del ricordo intimo, personale, solitario. All'interno quindi delle due forme di esperienza, entrambe atee, della modernità. Quelle che in Urss si articolavano, secondo i termini di una famosa poesia di Sluckij del 1957, nelle visioni dei *fisici e lirici*, nell'ideologia scienziata del totalitarismo sovietico, e nell'isolamento, nell'esilio "in patria" di tanti intellettuali dissidenti, che scivolavano nel silenzio e nel rifugio segreto e privato della propria storia privata³⁸.

Così Tarkovskij annota sul diario il 24 gennaio 1973: «C'è stata un'epoca in cui pensavo che il cinema fosse l'arte più democratica e, a differenza delle altre arti, agisse in maniera totale sullo spettatore. Mi dicevo che il cinema è innanzitutto una registrazione di immagini, di immagini fotografiche, scevre da ambiguità, e che, quindi, deve essere recepito da tutti gli spettatori allo stesso modo. Cioè che il film, grazie al suo *aspetto* univoco, è uguale per tutti, almeno in una certa misura, s'intende. Ma mi sbagliavo. Bisogna trovare ed elaborare un criterio seguendo il quale si possa agire su ogni spettatore individualmente, in modo che l'immagine totale diventi immagine privata (come succede con l'immagine letteraria, pittorica, poetica, musicale). Il segreto mi pare sia quello di mostrare allo spettatore il meno possibile, in modo che, in base a questo *minimo* recepito, lo spettatore possa farsi, per conto proprio, un'idea di tutto ciò che rimane inespresso. È su questo che, a mio parere, deve costruirsi l'immagine cinematografica. Se si vede la cosa dal punto di vista simbolico, allora nel cinema

il simbolo è quello della natura così com'è, della realtà. Dove ciò che è importante non è il dettaglio! Ma ciò che è recondito!»³⁹. Per poter comunicare individualmente, ossia per poter chiamare lo spettatore a una lettura *responsabile*, l'immagine deve mostrare il mistero della «natura così com'è, della realtà». Ciò non va tradotto nel manierismo da cinema “poetico”: «Nessun'altra arte può essere paragonata al cinema per la forza, la precisione e la durezza con le quali esso rende la sensazione del fatto e della “fattura”, viventi e mutanti nel tempo. E perciò mi irritano particolarmente le pretese dell'odierno cosiddetto “cinema poetico” che conducono al distacco dal fatto, dal realismo temporale, cadendo nella leziosità e nel manierismo»⁴⁰. Quello che cerca è quindi la precisione della registrazione del fatto concreto e irripetibile, che va oltre false convenzioni stilistiche⁴¹, ma la cui precisione significa porci di fronte appunto al mistero della sua presenza, di fronte a ciò che ogni spiegazione verbale, ogni messa in scena letteraria, ogni immediata leggibilità, tradisce. Di fronte a questo mistero ci conduce il rito liturgico, l'apertura delle porte regali.

Ma questo mistero è, dopo le icone del *Rublëv*, anche quello che si ritrova nell'ambiguità dell'immagine-guida de *Lo Specchio*, la *Ginevra de' Benci* di Leonardo. «È impossibile esprimere la sensazione finale che questo ritratto produce su di noi. È persino impossibile dire con sicurezza se questa donna ci piace o non ci piace, se è simpatica o sgradevole. Ella ci attira e ci ripugna. In lei c'è qualcosa di inesprimibilmente bello e, nello stesso tempo, di ripugnante, di diabolico. Ma di diabolico tutt'altro nel senso attraente del romanticismo. Semplicemente qualcosa che è al di là del bene e del male [...] Nello *Specchio* questo ritratto ci occorre, da un lato, per trovare la misura dell'eterno negli istanti che scorrevano innanzi a noi, e dall'altro, per mettere a confronto questo ritratto con la protagonista: per sottolineare così in lei, come nell'attrice Terechova, quella stessa capacità di essere al contempo incantevole e ripugnante»⁴². Quest'immagine ambigua dischiude, continua Tarkovskij, la possibilità di un'interazione con l'*infinito*, rispetto a cui ogni giudizio è inevitabilmente parziale: «Insomma, l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto»⁴³.

L'immagine ambigua leonardesca, come le icone di *Rublëv* solcate dalla pioggia e quindi “inghiottite” dalla vita della natura, è alle origini dell'immagine temporale audiovisiva, da contrapporre alla tendenziosità dell'immagine letteraria. Rispetto all'ascetismo del santo *Rublëv*, Tarkovskij attraverso il riferimento a Leonardo richiama però un accento diverso della propria tradizione culturale e iconografica: quello della *sofiologia*, ossia di quel naturalismo cristiano che aveva trovato espressione in scrittori come Dostoevskij e Tolstoj, e che aveva dato

vita a una elaborazione filosofico-teologica in Solov'ëv, Florenskij (la lettera X di *Stolp i utverždenie istiny*) e Sergej Bulgakov, nonché espressione poetica nel simbolismo di Belyj e Blok ⁴⁴. Le sue fonti risalgono però ancora più indietro, nel processo stesso di diffusione del cristianesimo in terra russa. Le cattedrali, di Kiev nell'XI secolo, e poi di Mosca, Novgorod, Jaroslav, vengono dedicate alla santa Sofia, in una prospettiva non più cristologica ma mariologica. La Santa Sofia, identificata nella basilica di Costantinopoli e nella tradizione teologica bizantina nella seconda persona della Trinità, si tende a leggere in Russia nella Vergine Maria. Questo trova riscontro nel dato liturgico che la festa di dedicazione dei templi sofianici in Russia viene celebrata nei giorni consacrati alla Madre di Dio, applicando per lei i testi dell'Antico Testamento, riguardanti la sapienza di Dio ⁴⁵.

La Sofia, *l'immagine di Dio in Dio stesso*, rappresenta l'unità archetipa del mondo delle idee di Dio, e in tale unità si rispecchia la molteplicità armonica del mondo creato. La Sofia è la manifestazione di Dio a sé (Sofia ideale) e poi nel mondo (Sofia creata), e quindi ne rappresenta il principio unitario, l'*anima*, la memoria eterna agli occhi di Dio. «Essa è la conoscenza che hanno il Padre e il Figlio; ma è la contemplazione del loro desiderio, lo specchio in cui si rispecchia la loro Gloria» ⁴⁶. In essa trova espressione l'elemento *femminile* della divinità stessa, il suo elemento recettivo, l'eterno femminile. La bellezza (di un'opera d'arte, come della natura stessa) è rispecchiamento dello *specchio* archetipo della Sofia divina. Nella sofologia trovano quindi spazio le pulsioni di un naturalismo cristiano che, comunque, se Tarkovskij ravvisa esemplarmente in Leonardo, attraversano i secoli successivi, trovando particolare attenzione nel romanticismo tedesco. Trova altresì voce, grazie alla *divinizzazione della natura*, quell'attenzione al corpo, all'elemento sensuale, se non addirittura sessuale, che l'ascetismo bizantino conduceva al silenzio. L'unità tra Dio e l'uomo non è più concentrata nella figura di Cristo, ma si realizza nella bellezza della natura, e più in generale nell'aspetto femminile del creato. Se l'ascetismo iconoclasta rischiava di condurre al dualismo manicheo e all'insuperabilità del male, come vediamo nel "laico" Teofane il Greco in *Rublëv*, il naturalismo sofologico viene accusato, anche da chi come Berdjaev riconosce la sua attenzione per problemi inevasi della ricerca teologica, di dimenticare il problema della realtà del male, e di concepire quindi il mondo come già redento.

7. La Sofia ne "Lo Specchio"

Lo Specchio nasce in modo tortuoso. Tarkovskij aveva scritto una novella (*Una bianca, bianca giornata...*), pubblicata nel giugno 1970, su "Iskusstvo Kino", la principale rivista sovietica di cinema. Veniva descritto un episodio della sua infanzia, quello legato a degli orecchini di

turchese che con la madre era andato a vendere da una signora sconosciuta e ricca, durante gli anni della guerra. È un episodio che troverà spazio nel film, insieme ad altri ricordi privati, legati alla figura della madre, come la separazione dal padre, il clima di terrore durante il lavoro in una tipografia in epoca stalinista, l'incendio in una dacia vicina a quella dove trascorrevano le estati, i genitori stesi sull'erba mentre pensavano al sesso del loro futuro figlio, e a ricordi legati alla figura della ex moglie. Entrambe sono interpretate dalla stessa attrice, Margarita Terechova. I ricordi privati si sovrappongono a tracce del passato storico, a volte elaborati finzionalmente, come il racconto di esuli spagnoli dopo la venuta del franchismo o quello del Narratore (lo stesso Andrej Tarkovskij) sul giovane orfano conosciuto durante gli addestramenti militari negli anni della guerra, a volte documenti storici audiovisivi, come la traversata del lago Šivas dei soldati russi, il fungo di Hiroshima, manifestazioni di massa inneggianti a Mao, gli scontri tra russi e cinesi sul confine lungo il fiume Ussuri, le scene di guerra e festeggiamenti per la sua conclusione, Hitler morto con la sua foto da bambino sul petto. A questi ricordi si aggiungono delle scene che, cominciate in un'atmosfera realistica, scivolano in un clima onirico, e propongono delle "visioni", come quella della madre che agita i capelli bagnati come la Medusa mentre cadono pezzi di intonaco dal soffitto e ardono nella stanza numerose fiammelle; o quella del figlio del Narratore Ignat che da solo a casa "vede" una signora di mezza età, dai tratti simili alla Achmatova, invitarlo a leggere un brano di Puškin, dedicato al ruolo storico della Russia come baluardo della cristianità, e che successivamente non riconosce alla porta la madre del padre, ossia la Madre ormai anziana. Tarkovskij rinuncerà invece al progetto di girare anche brani di un'intervista video alla madre, da montare insieme a questi episodi. Ricordi privati, tracce storiche, scene oniriche: un susseguirsi quindi di sequenze dal carattere disparato e a volte incerto, che ai responsabili del GOSKINO sembravano impossibili da decifrare e comprendere nel proprio legame narrativo. La sua distribuzione nell'Urss fu così limitatissima, e sancì un destino di marginalità in patria per Tarkovskij.

Il legame narrativo delle diverse sequenze era però evidente. Tutto ruotava intorno allo sguardo in colpa del *figlio* Andrej Tarkovskij, che confessava il proprio debito rispetto alla madre (Marija). La confessione comincia da un ricordo privato, in una scena che abbiamo già ricordato come esempio di una messa in scena temporale e non letteraria (cfr. I.3). Questa scena elabora narrativamente una foto, quella della madre seduta accanto ad una staccionata. Tarkovskij la immagina così mentre aspetta il padre, il poeta Arsenij Tarkovskij, nel giorno in cui questi non sarebbe più tornato, decidendo di separarsi dalla moglie. Attraverso il discorso "folle" di un passante, cogliamo la verità

della madre: la solitudine di donna abbandonata, ma al contempo volto concreto di una natura colta nel suo aspetto sorgivo, nel suo rispecchiare un legame *sofianico* di “tutto con tutti”. Mentre ritorna nella casa, ascoltiamo i versi della poesia paterna *Pervye svidanija* (*Primi incontri*), dalla raccolta *Zemle Zemnoe* (*Alla terra ciò che è terreno*, 1941-66)⁴⁷. Gli incontri del padre-poeta con la ex-moglie vengono ricordati come un’epifania (*bogojavljen’e*), che lo conducono *dall’altra parte dello specchio*, dove «il quotidiano umano vocabolario», dove «anche le cose semplici – il catino, la brocca» vengono trasfigurati. La scena ci presenta quindi le due esperienze del tempo della separazione, nel volto stanco e silenzioso di Marija, e nella parola poetica del padre assente: nell’immagine muta della Sofia e nella parola invisibile del *lógos*. La macchina da presa nel frattempo indugia su quelle cose semplici, quegli oggetti “antichi”, segni di una possibile armonia tra la natura e il fare dell’uomo, su quell’acqua “dura e stratiforme”.

Da questa immagine di separazione il film lavora attraverso il raddoppiamento speculare. Ogni sequenza narrativa ritrova il proprio doppio nell’immagine di un evento che la rispecchia; l’unicità dell’evento, descritto in immagini oramai stilisticamente temporali (e non più letterarie, non più messa in scena), si scopre frammento di un’unità superiore, di un fatto più universale, che permette di “allargare” lo sguardo, fino ad un’armonia più ampia, che arriva al recupero di un’integrità del tempo. La serie di frammenti temporali privati e apparentemente slegati tra loro, ricordi di individui privi di una comunità, di una casa, si ricompongono fino a essere espressione di un tempo segno della gloria e perfezione divina. Il fatto privatissimo della separazione dei genitori si rispecchia in quella vissuta dal Narratore stesso; la solitudine dell’orfano di guerra in quella di tutte le vittime della tragedia storica; il silenzio imposto all’intellettuale dissidente nell’Urss totalitaria in quello degli esuli dalla Spagna franchista. La madre, da termine di un legame biologico, si rivela durante tale processo di specularizzazione l’espressione esemplare del rapporto con la propria tradizione storica e culturale, ossia con la Russia cristiana. Tarkovskij lo esplicita attraverso la scena-visione del figlio Ignat, che nella casa paterna “vede” volti della poesia russa (la donna simile alla Achmatova, il quadro con l’immagine della Cvetaeva) e viene invitato a leggere una lettera di Puškin a Čadaev, del 19 ottobre 1836, dedicato al ruolo assegnato dalla “Provvidenza divina” alla Russia. Pur con tutte le critiche che sente di avanzare alla propria patria, il poeta Puškin, e con lui Tarkovskij, riconosce al proprio paese il ruolo di difesa dello spirito cristiano e sente un debito con il proprio passato, che non vuole cancellare. Ignat legge a fatica, e quando va ad aprire alla porta, non riconosce Marija ormai anziana, che a sua volta ritiene di aver sbagliato indirizzo. La Madre Russia, la “culla” del cristianesimo di

Puškin e poi dei Dostoevskij, Tolstoj, Florenskij, che non viene riconosciuta dai propri discendenti.

A sua volta, questo legame da riannodare con la propria madre storica, si scopre più profondamente come un legame con un passato *ontologico*, con la madre intesa come specchio in cui si riflette la gloria dell'essere stesso, di Dio, e dove il tempo è quello della nascita, del *dono*: «Noi contempliamo come in uno specchio la gloria del Signore» (2 Cor. 3, 18). Al termine del film vediamo finalmente riuniti i due genitori, innamorati, con il marito che chiede alla moglie se preferirebbe un maschio o una femmina. È il tempo del concepimento, il tempo germinale della terra, che pensa l'eterno non come l'altro disincarnato rispetto al tempo umano, ma come sua perfezione. Questo è il «regno al di là dello specchio» dei *Primi incontri*, dove il tempo è dato tutto in una volta, dove il nostro mondo si rivela come cosmo, come organismo unitario dove gli avi pranzano con i nipoti, dove la bellezza *integrata* di Marija riflette l'armonia divina. Lo testimonia lo sguardo di Marija che non risponde alla domanda del marito, insieme felice e triste, che di quell'attimo sente la fuggevolezza e l'eternità di fronte a Dio. Il tempo della memoria sofianica è un tempo che una percezione integra riconosce nella sua *bellezza*, dove la temporalità, la vita, la precarietà, espressa nella scena iniziale dell'incontro tra il passante e la madre, sono verità, presenza incancellabile: *gloria*, come canta la *Pas-sione* di Bach, commento sonoro alla scena. Quello sguardo è l'ultimo specchio: Marija *vede/ricorda* se stessa anziana condurre per mano i suoi due piccoli figli per le strade del bosco. Passa di fronte a un alto palo a forma di *croce*, approdo finale di questo cammino, prima che la m.d.p. si ritragga nell'interno del bosco. Marija-Sofia diviene memoria eterna, *specchio di Dio*, grembo dove tutto esiste: «In sintesi, la Sofia è la *Memoria di Dio* nel cui sacro seno è tutto ciò che esiste e al di fuori della quale c'è morte e pazzia»⁴⁸. Nelle immagini leonardesche de *Lo Specchio* riconosciamo un percorso narrativo, tipico in Tarkovskij, per cui l'artista si fa santo. In questo caso, all'interno del cosmo disgregato della modernità, e non dell'orizzonte naturalmente cristiano del *Rublëv*. Ma soprattutto, al di là di quegli stilemi iconografici, ritmici e narrativi, individuati da Schrader, che introducono la ritualità nell'immagine cinematografica, e che sono propri anche di Tarkovskij, riconosciamo una fiducia baziniana nella sacralità dell'immagine stessa; una fiducia nella capacità di manifestare, nella sua unicità, qualcosa di Altro rispetto allo sguardo che lo rappresenta. Una fiducia nella possibilità di dar vita a delle *icone cinematografiche*.

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 diciasette
 Né a settant'anni.
 Esistono solo realtà e luce... le tenebre... e la morte non vi sono.
 Siamo tutti sulla riva del mare
 E io sono tra quelli che traggono le reti
 Mentre l'immortalità vi passa di sghembo.
 Se nella casa vivrete – essa non crollerà
 [...].
 (Arsenij Tarkovskij, *Vita, vita*)

¹ N. Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris 1983 (trad. it. di P. Cristalli, *Il lucernaio dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma 1994, pp. 129-30).

² Cfr. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main 1982 (ed. it. a cura di G. Agamben, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino 1986, p. 516).

³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, p. 46).

⁴ J. Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989 (trad. it. di D. Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia 1991, p. 13).

⁵ Ivi, p. 25.

⁶ Ivi, p. 104.

⁷ «Tutta la storia del cinema precedente la grande Guerra – e non soltanto in Francia – si giocò dunque nell'opposizione tra un 'mélièsiano' privilegio della superficie e il privilegio della profondità già enunciato da *Arrivée d'un train à la Ciotat*. La contraddizione si riassorbi in qualche modo tra il 1915 e il 1920, per effetto d'un compromesso: il compromesso comportava la soppressione del fondale dipinto, ma anche di quella profondità "estrema" che sarebbe riapparsa solo vent'anni dopo con Renoir e (negli Stati Uniti) con Wyler, Welles e altri, per diventare da quel momento in poi un elemento regolare del vocabolario istituzionale» (N. Burch, *Il lucernaio dell'infinito*, cit., p. 155).

⁸ M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Bologna 1996, p. 18.

⁹ P. Schrader, *Transcendental Style in Film*, Berkeley 1972 (trad. it. di C. Raimo, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Roma 2002, p. 132). Schrader definisce stile trascendente quello che manifesta il trascendente, al di fuori quindi dell'accezione kantiana del termine. Negli anni successivi si è dedicato ad un'interessante attività registica (*Hardcore*, 1978; *American Gigolo*; 1980; *Mischima*, 1985) e soprattutto alla collaborazione alla sceneggiatura di importanti opere del nuovo cinema americano (tra cui alcuni film di Scorsese: *Taxi Driver*, *Toro scatenato*, *L'ultima tentazione di Cristo*, *Al di là della vita*).

¹⁰ Ivi, p. 135.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² André Bazin (1918-58) è fondatore dei *Cahiers du Cinéma* (1952), nelle cui file ritroviamo molti dei registi della *nouvelle vague*. Il suo orizzonte critico influenzerà il dibattito sull'estetica cinematografica per almeno tre decenni. I due libri di Deleuze dedicati al cinema (*L'Image mouvement* e *L'Image temps*) nascono ritornando in modo originale (ma non del tutto persuasivo) alla riflessione di Bazin. Anche ne *L'immaginazione narrativa* di Montani, Bazin segna uno snodo teorico importante, poiché permette di superare i falsi dualismi, ricorrenti nelle estetiche cinematografiche, tra istanza narrativa e istanza fenomenologica: nel flusso e riflusso dell'immaginazione è indissociabile un'istanza narrativa e configurante, che può aprire il cinema ad un racconto pensato oltre i modi della letteratura (P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano 1999, pp. 71-79). Nel nostro percorso, riprendiamo lo sfondo religioso della ricerca baziniana, che in termini diversi sta alla base anche del saggio di Schrader.

¹³ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I - II - III - IV*, Parigi 1958-62 (trad. it. parziale di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?*, Milano 1973, p. 162).

¹⁴ Ivi, p. 163.

¹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁶ Ivi, p. 321.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 322.

¹⁹ P. Florenskij, *Ikonostas*, "Trudy po znakovym sistemam". (Tartu) 1971, n. 284, pp. 178-223 [testo del 1922] (trad. it. a cura di E. Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977, p. 77).

²⁰ Florenskij è la mediazione tra Tarkovskij e la tradizione teologica dei Padri d'Oriente; in particolare con il dibattito sull'iconoclastia che culminò negli atti conciliari del II Concilio di Nicea del 787, ora raccolti in: L. Russo, a cura di, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo 1997.

²¹ L. Cossé, a cura di, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, cit., pp. 107-08.

²² A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 42.

²³ P. Evdokimov, *L'Orthodoxie*, Parigi 1959 (trad. di M. Girardet, *L'Ortossia*, Bologna 1983, p. 325)

²⁴ L. Russo, a cura di, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, cit., p. 147.

²⁵ P. Florenskij, cit., p. 65.

²⁶ Giovanni Damasceno, *Adversus eos qui sacras imagines abiciunt* (PG 94, 1239).

²⁷ Così Berdjaev: «Ora dunque Dio attende dall'uomo la rivelazione antropologica della creatività avendogliene nascoste le vie e la giustificazione in nome della sua libertà fatta ad immagine di Dio. La legge rivela il male insito nella natura peccatrice dell'uomo e dice: no, no, pone cioè un limite alla volontà malvagia. La grazia della redenzione restaura la natura umana, le restituisce la sua libertà», in *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*, Mosca 1915 (trad. it. di A. Dell'Asta, *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Milano 1994, p. 132).

²⁸ Y. Spiteris, *Salvezza e peccato nella tradizione orientale*, Bologna 1999, p. 60.

²⁹ Nel pensiero russo è Leont'ev, nella seconda metà del XIX secolo, a esprimere quel connubio tra estetismo e concezione del Dio-Giudice che Tarkovskij disegna attraverso Teofane. La separazione radicale tra Dio e uomo finisce ereticamente nell'idea di una necessità, insuperabile, del male.

³⁰ P. Evdokimov, *L'ortodossia*, cit., p. 84.

³¹ S. Bulgakov, *Svet nevečernij*, Mosca 1917 (trad. it. di Maria Campitelli, *La luce che non tramonta*, Roma 2002, p. 208).

³² Il parallelo tra la passione di Cristo e quella di Boriška è evidenziata dall'idea di Tarkovskij, poi abbandonata durante le riprese, di un protagonista dell'episodio intorno ai 30 anni. Si veda: I. I. Evlampiev, "Strasti po Andreju": *Filosofija žertvennosti. Andrej Tarkovskij i tradicii ruskoj filosofii*, "Voprosy Filosofii", 2000/1, Mosca, p. 69.

³³ N. Berdjaev, *Il senso della creazione*, cit., p. 133.

³⁴ Ivi, p. 148.

³⁵ M. Ciment, a cura di, *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne*, "Positif", 109, ottobre 1969.

³⁶ L'idea di una verità vivente, come segno distintivo del pensiero russo, è espressa nel modo più affascinante attraverso l'etimologia, proposta da Florenskij in *La colonna e il fondamento della verità*, del termine *istina* (verità). Il termine è connesso con *est'* (è), il quale a sua volta deriva da un più originario *es* (in sanscrito *as*), che significava "respirava". Il secondo significato di *est'* era quindi "è vivo", "vive". *Respirare, vivere, essere* erano tre strati di senso dove si ravvisa una progressiva diminuzione di concretezza, corrispettiva all'evoluzione cronologica (P. Florenskij, *Stolp i utverždenie istiny*, Mosca 1914, trad. it. di P. Modesto, *La colonna e il fondamento della verità*, Milano 1998, p. 53).

³⁷ Nei primi anni '70 Tarkovskij aveva lavorato a numerosi soggetti, tra cui quello dedicato allo scrittore-musicista Hoffmann (*Hoffmanniana*). In una nota del diario (7 settembre del 1970), riporta addirittura quindici progetti, spesso ispirati a romanzi (*Giuseppe e i suoi fratelli* di Mann, *La casa di Matrèna* di Solženitsyn, *La peste* di Camus), nonché l'idea di un film su Dostoevskij, che aveva immaginato come "la chiave di volta" di tutto quello che avrebbe voluto fare nel cinema, e che avrebbe richiesto la lettura dei suoi critici religiosi, come Leont'ev, Solov'ev, Berdjaev (30 aprile 1970). Questo progetto si sovrapporrà a quello di un film sull'*Idiota*, su cui proporrà più volte un adattamento al Goskino. Questa enorme difficoltà produttiva, causata da motivazioni ideologiche e da lentezze burocratiche, costringerà Tarko-

vskij a girare all'estero i suoi due ultimi film, *Nostalgia* (1983) in Italia e *Sacrificio* (1986) in Svezia, e soprattutto a scegliere la via dell'esilio.

³⁸ Nel 1957 "Komosmol'skaja Pravda" aveva pubblicato una poesia di Boris Sluckij, *Fiziki i liriki (Fisici e lirici)*, che fece sorgere un ampio dibattito sugli atteggiamenti e il comportamento pubblico e privato degli intellettuali, a partire da una divisione in due macrocategorie: la serietà della scienza (secondo l'immagine dell'epoca staliniana) e la leggerezza dello spirito della cultura umanistica.

³⁹ A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 103

⁴⁰ Id., *Scolpire il tempo*, cit., p. 64.

⁴¹ «Non è la maniera come girate che rende la forma concreta e irripetibile del fatto che si sta svolgendo. Non di rado le inquadrature riprese in maniera apparentemente trascurata sono intimamente non meno convenzionali e non meno enfatiche delle inquadrature accuratamente costruite del cinema pseudo-poetico col loro misero simbolismo: nell'uno e nell'altro caso si va contro il vivente e concreto contenuto emozionale dell'oggetto ripreso» (ivi, p. 65).

⁴² Ivi, pp. 100-01.

⁴³ Ivi, p. 104.

⁴⁴ Per una prima ricognizione del tema sofologico, i testi ineludibili sono: S. Bulgakov, *La luce che non tramonta*, cit.; *O Bogočelovečestve*, 3 voll., Parigi, 1936-1945 (trad. it. in tre volumi: *L'Agnello di Dio*, Roma 1990; *Il Paraclito*, Bologna 1971; *La sposa dell'Agnello*, Bologna 1991); *The Wisdom of God. A brief Summary of Sophiology*, New York 1937; P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit.; V. Solov'ev, *La Sophia et les autres écrites français*, Lausanne 1978 (trad. it. di E. Treu *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, Cinisello Balsamo 1997). Una ricostruzione della sua importanza in ambito estetico in R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, Torino 1992. Sulla sua novità teologica (in particolare in Bulgakov), il volume di P. Coda (*L'altro di Dio. Rivelazione e kenosi in Sergej Bulgakov*, Roma 1998) offre un'utile discussione. Un'antologia sulla sofologia è stata curata da T. Schipflinger, *Sophia – Maria. Eine Ganzheitliche Vision der Schöpfung*, Monaco-Zurigo 1998. Si veda inoltre: Aa.Vv., *Le combat pour l'Âme du monde. urgence de la sophologie*, Parigi 1980; *Sopha et l'Âme du monde*, Parigi 1984. In una prospettiva cattolica: L. Bouyer, *Cosmos. Le monde et la gloire de Dieu*, Parigi 1982.

⁴⁵ La riflessione teologica sulla Sofia conduce ad una ricomprendimento del tessuto dogmatico ortodosso, tenendo presente anche le numerose tradizioni extra-bibliche (dal platonismo al romanticismo tedesco) che hanno interrogato la *saggezza del mondo*, oltre naturalmente a quelle bibliche, e in particolare il libro dei *Proverbi* (cap. 8), *Giobbe* (cap. 28, 20-27), della *Sapienza* (cap. 80) e l'*Ecclesiastico*. La tradizione sofologica è stata tacciata spesso di eresia, come nella controversia che oppose il teologo neopatristico Losskij a Bulgakov, e che comportò una condanna di quest'ultimo per "gnosticismo" nel 1935 da parte del metropolita Sergio di Mosca (cfr. *O Sofii premudrosti Božiei: Ukaz moskovskoj patriarhii i dokladnaja zapiski prof. S. Bulgakova i Mitropolita Evlogija*, Parigi 1935, pp. 6-12). I principali esponenti della teologia neopatristica (Florovskij, Vladimir Losskij) giudicavano con severità le ricerche sulla Sofia dei filosofi religiosi russi, in esilio a Parigi, poiché in questi si faceva sentire troppo forte l'influsso della mistica tedesca e della filosofia idealistica. Le accuse più frequenti erano di una tendenza panteistica-emanazionistica; del rischio di ipostatizzazione della Saggezza di Dio, fino alla creazione di una Quarta Ipostasi (Maria) all'interno della Trinità; e di uno scivolamento della discussione teologica verso la riflessione estetica.

⁴⁶ P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 393.

⁴⁷ «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, precedentiomi 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. | Ed 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, | pulsavano le montagne, | luceva 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. | Dinanzi 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».

⁴⁸ P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 454.

III – La zona dell'immagine sacra: Stalker

1. Verso la realizzazione di “Stalker”

La fantascienza sovietica, che ai tempi della rivoluzione di ottobre aveva tentato di costituirsi come letteratura di connessione fra scritti popolari e d'avanguardia, grazie ad autori come Majakovskij, Platonov, Michail Bulgakov, a metà degli anni '30 era già ridotta a genere letterario per ragazzi, destinato alla divulgazione tecnologica e alla propaganda nazionalistica. Era tornata ad avere una funzione di connessione, nonché di sviluppo di prospettive critiche sullo stesso regime e di congiunzione quindi anche con la letteratura clandestina, durante gli anni '60, nella fase del disgelo chruščëviano, ma anche dei primi sputnik, a partire da *Tumanost' Andromeda* (*La nebulosa di Andromeda*, 1957) di Ivan Efremov¹. La cultura fantascientifica segnava il tentativo e il convincimento di poter superare l'Occidente sul fronte della conquista spaziale. Gli scienziati, i fisici in particolare, esprimevano il raggiungimento di quel progresso materiale, del “radioso avvenire”, tanto agognato, e la descrizione delle loro azioni permetteva di mostrare nella quotidianità l'uso di concetti e formule prima incomprensibili per il grosso pubblico, ma anche di verificare la solidità delle promesse e delle speranze generate dal partito.

Tarkovskij aveva lavorato sul genere fantascientifico, e con un notevole successo sia critico che di pubblico, con *Solaris* (1972). Era però rimasto insoddisfatto del risultato finale. «Pertanto in *Stalker* come in *Solaris* ciò che mi interessava meno di tutto era l'elemento fantascientifico. Purtroppo in *Solaris* c'erano ancora troppi accessori fantascientifici che distraevano dal tema principale. I razzi, le stazioni spaziali: le richiedeva il romanzo di Lem, è stato interessante fare tutto ciò, ma adesso mi pare che l'idea del film si sarebbe cristallizzata in maniera più precisa ed evidente se si fosse riusciti ad evitare tutto ciò»². Aveva letto nei primi giorni del 1973 *Picnic na obočine* (*Picnic sul ciglio della strada*, 1972), romanzo dei più famosi autori di fantascienza sovietica, i fratelli Strugackij, e aveva subito immaginato di trarne una sceneggiatura. Ma per tutto il 1973 aveva lavorato a *Lo Specchio*, e nel tempo libero aveva raccolto materiale su Dostoevskij, con l'idea di preparare un film sull'*Idiota*, tornando in questo modo al problema del rap-

porto tra santità e bellezza nel mondo moderno. Il progetto intorno a *Stalker* prende corpo negli ultimi mesi del 1974. L'intenzione, nella nota del 26 dicembre 1974, è quella di costruire un film dalla forma armoniosa, equilibrata; un'azione continua, dettagliata, ma equilibrata e puramente ideale, dunque semi-trascendente, assurda, assoluta. Una costruzione del racconto del tutto diversa da quella de *Lo Specchio*, che vada in direzione delle leggi aristoteliche sulle tre unità di luogo, tempo e azione. «Desideravo che il tempo ed il suo fluire si rivelassero all'interno dell'inquadratura e che la giunta operata in sede di montaggio indicasse soltanto una prosecuzione dell'azione e nient'altro, non avesse una funzione di cernita e di organizzazione drammaturgica del materiale, come se tutto il film consistesse di un'unica inquadratura»³. Quando si tratta di scegliere il progetto su cui lavorare dopo *Lo Specchio*, si rende ben presto conto che l'*Idiota* non trova interlocutori validi e si concentra su *Picnic*. Il 7 gennaio del 1975: «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»⁴.

Stalker riorganizza l'ultimo capitolo di *Picnic*. Tarkovskij ne riduce l'azione a una sola giornata. Il romanzo invece abbracciava un arco di otto anni, dal tredicesimo al ventunesimo dopo la venuta di extraterrestri sul nostro pianeta. Questi abbandonano al centro di un prato una sfera dorata, chiamata anche "la macchina dei desideri", intorno alla quale nasce la leggenda di un potere misterioso, capace di esaudire i desideri più intimi di ognuno. Protagonista è Red Shuchart, uno stalker, ossia uno di quei contrabbandieri che cercano di forzare il confine sorvegliato dall'esercito, a caccia del bottino che la sfera dorata loro promette. Il termine "stalker" deriva dal verbo inglese "to stalk": "inseguire di soppiatto", ma anche "aiutare a passare di nascosto il confine o le linee nemiche". Tre sono le tappe dell'evoluzione di Red Shuchart. La prima ne racconta la possibilità di una vita ancora normale; la seconda si incentra su un episodio di cinque anni più tardi, conclusosi con il suo arresto. Prima di essere preso, consegna a dei ricettatori una gelatina esplosiva che causerà una catena di disastri, dei quali è indirettamente responsabile. L'ultimo episodio lo vede ormai trentenne, disperato per le mutazioni biologiche subite dalla figlia, a causa delle contaminazioni da lui ricevute nella Zona. Si avventura nuovamente nella Zona, in compagnia di Arthur, figlio di un altro stalker, che utilizzerà a sua insaputa come "grimaldello parlante" per poter trovare un varco aperto nel "tritacarne" verso la sfera dorata. Il romanzo si conclude con la preghiera di Red di fronte alla sfera dorata; la sua disperazione non gli fa vedere altra via d'uscita al di fuori del miracolo. Ripeterà le parole incoscienti di Arthur: «Felicità per tutti, gratis, e che nessuno debba andarsene via inascoltato!»⁵. Le implicazioni ideologiche del racconto degli

Strugackij sono chiarite da un personaggio secondario, lo scienziato Pilman, il quale ipotizza che la Zona possa essere *la meta di un picnic sulla ciglio di una strada cosmica*; gli alieni forse neanche si sono accorti della presenza umana e perciò i tesori della Zona sarebbero delle «risposte piovute dal cielo a domande che ancora non siamo in grado di porre».

Dopo aver girato da febbraio ad agosto del 1977, la copia era stata rovinata in laboratorio. Tarkovskij decide allora di ricominciare tutto da capo. «Una specie di catastrofica distruzione, di tale portata che, senza la minima ambiguità, ciò che ne rimane è solo e comunque l'impressione di una tappa superata e di un nuovo traguardo da raggiungere e ciò suscita almeno un po' di speranza. Tutto quello che abbiamo girato con Rerberg a Tallinn per ben due ragioni è da buttare. Una delle ragioni è tecnica. Le cause: in primo luogo lo sviluppo del negativo (ultimo arrivo, Kodak) condotto dai laboratori della Mosfilm. In secondo luogo il cattivo stato delle attrezzature e degli obiettivi che avevamo in dotazione»⁶. Riscrive con gli Strugackij tutta la sceneggiatura, concependo il personaggio dello stalker protagonista non più come un trafficante di droga o malvivente, ma come «uno schiavo, un adepto, un'idolatra della Zona»⁷. Vengono eliminati tutti gli effetti esteriori che la sceneggiatura iniziale suggeriva: i tesori della Zona, il mercato nero, le responsabilità del protagonista nei confronti della malattia della figlia ed il suo ritorno nella Zona per chiedere una sua guarigione, nonché l'ambiente burocratico-scientifico che si rapporta agli stalker. Vi è un processo di semplificazione dell'intrigo, che elimina ogni "altrove" temporale, e riduce l'azione a un solo episodio, senza alcun accessorio tecnologico fantascientifico. Al contempo vengono inserite numerose citazioni letterarie, in particolare dalla tradizione russa e orientale, da Dostoevskij a Lao-Tze. *Stalker* diviene così il film sull'*Idiota* per anni progettato, e mai realizzato. L'analisi particolareggiata di *Stalker* ci permetterà di ripercorrere l'articolazione poetica più radicale del problema del cinema di Tarkovskij: la creazione di icone cinematografiche, ossia la visione del mistero del sacro cristiano attraverso l'arte della riproducibilità tecnica.

2. Struttura di "Stalker"

Il film (161') si divide in quattro grosse sezioni: la preparazione del viaggio e la fuga dal mondo quotidiano; l'esplorazione della Zona, divisa a sua volta in due parti, evidenziate da una dissolvenza in nero, che distingue il cammino all'esterno e quello che dall'interno di un corridoio a forma di tubo porta fino all'anticamera della Stanza dei Desideri; e il ritorno a casa.

(a) La costruzione della messa in scena

Un bar vuoto, nel quale compare il barista, accende la luce, scompare dietro il bancone. Entra il Professore, si ferma ad un tavolino, beve il caffè (1). Titoli di testa. Scorre il testo di un'intervista del Pro-

fessor Walles a un corrispondente della RAI: «Cos'è stato? La caduta di un meteorite? La visita di abitanti dell'abisso cosmico? In un caso o nell'altro, nel nostro piccolo paese è comparso uno straordinario prodigio: La Zona. Ci abbiamo subito mandato dei soldati. Non sono tornati. Allora abbiamo circondato la Zona con cordoni di polizia [...] e, probabilmente, abbiamo fatto bene» (2). La m.d.p. entra nella stanza dello Stalker, dove questi riposa accanto alla moglie e alla figlia Martyška. Lo Stalker si alza, si veste, quindi esce, lasciando la porta socchiusa (3). Lo Stalker è in cucina, dove inizia a lavarsi. Si fulmina la lampadina. Entra la moglie, che lo accusa di voler di nuovo avventurarsi nella Zona, e di rischiare la prigione, senza preoccuparsi della sua famiglia. Lo Stalker le risponde che per lui dappertutto è come una prigione. Lo Stalker si allontana, mentre la moglie cade sul pavimento e ha un attacco isterico (4). Lo Stalker si avvia al luogo dell'incontro con lo Scrittore, che dovrà accompagnare nella Zona. Questi è in compagnia di una ragazza, alla quale esprime il suo senso di noia: «Mia cara, il mondo è infinitamente noioso, e perciò non possono esistere né la telepatia, né i fantasmi, né i dischi volanti [...] Il mondo è diretto da leggi ferree, e ciò è insopportabilmente noioso». Lo Stalker allontana la ragazza e si lamenta con lo Scrittore per aver nuovamente bevuto dell'alcool (5). Si ritrovano all'appuntamento con il Professore nel bar della scena iniziale, dove questi li stava aspettando. Mentre i due viaggiatori iniziano a litigare sui modi di approccio alla verità che derivano dalle loro professioni, lo Stalker "assegna" loro i nomi che li distingueranno durante il viaggio: Professore e Scrittore (6). In una strada periferica vicino ai posti di blocco della Zona, ritrovano una vecchia Land Rover. Mentre il Professore e lo Scrittore continuano a litigare sulle motivazioni del loro viaggio, riescono a superare i posti di blocco. Salgono su un carrello che li conduce alla Zona (7).

(b) Le leggi della Zona

Lo Stalker racconta la storia del suo maestro, il Porcospino, che dopo avere per anni accompagnato visitatori nella Zona, ha iniziato a odiarla e per questo «è stato punito». Quindi si allontana per un «incontro con la Zona», mentre il Professore racconta allo Scrittore le poche notizie sulla Zona (1). Lo Stalker dà come punto di riferimento un palo di legno a forma di croce. Quindi lancia dei dadi con delle fascette legate come strumento per indicare la direzione verso la Stanza dei Desideri, litigando con lo Scrittore che vorrebbe invece seguire la via diritta. Lo Stalker spiega la Zona come un «sistema complesso di trappole, e tutte mortali», che lascia passare «non i buoni o i cattivi, ma gli infelici» (2). Lo Stalker, dopo un monologo sulla debolezza umana, «una preghiera» recitata mentalmente mentre passa con fatica lungo una parete dell'edificio dove si trova la Stanza, accompagna lo Scrittore lungo il «tunnel asciutto», che si riempie di correnti d'acqua

che cadono dalla diga. Alla fine del cammino si ritrovano al punto di partenza, dove era già tornato il Professore per recuperare il suo zaino, e comprende che la Zona ha messo in atto uno dei suoi trabocchetti (3). I tre si fermano lungo un piccolo ruscello. Mentre lo Scrittore e il Professore continuano le loro diatribe verbali sulla ricerca della verità e sul senso dell'arte, lo Stalker si addormenta e ha una visione durante la quale "ascolta" un brano dell'*Apocalisse*. Al risveglio recita un brano della Cena di Emmaus e quindi, riprendendo il discorso dei suoi due compagni, riflette sulla mancanza di scopi nell'arte (4).

(c) Verso la soglia della Zona

I tre si trovano all'interno di un corridoio-tubo. Si palesano alcune tensioni, provocate dal fatto che è sempre lo Scrittore a dover andare per primo. Attraversano il tubo, quindi una stanza inondata da acqua che li conduce a una porta chiusa. Lo Scrittore, spaventato, tira fuori una pistola; lo Stalker lo convince a gettarla via: «Qui non si può essere armati! Morirete, così, e ucciderete anche noi!» (1). Lo Scrittore avanza e si ritrova da solo in un'ampia sala, detta il Tritacarne. Tra distese di sabbia, seduto sul bordo di un pozzo, confessa il suo rifiuto per la sua esistenza di scrittore, fatta di esperimenti in nome della verità e mossa dai nervi e dal disgusto. La sua fiducia in un miglioramento del mondo attraverso i suoi scritti è completamente persa (2). Lo Stalker ricorda il suo maestro Porcospino attraverso una sua poesia (*È fuggita l'estate*). Il Professore ritrova un telefono e chiama un suo collega. Dalla conversazione si evince il rancore personale (un tradimento) e professionale verso il collega, ma anche i motivi che lo hanno condotto nella Zona: la volontà di distruggere la Stanza dei Desideri con una bomba, per scongiurarne eventuali usi malvagi (3). Lo Stalker avverte i suoi compagni di essere arrivati davanti alla Stanza, dove si realizzerà il loro desiderio più profondo e nascosto. Il Professore estrae allora la bomba, che lo Stalker cerca di togliergli. Inizia una colluttazione, che vede lo Stalker disilluso e disperato. Mentre parla della Stanza come dell'unico posto dove l'uomo può andare quando non c'è più niente da sperare, lo Scrittore lo accusa di speculare sulle angosce umane. Ricordando il Porcospino, lo Scrittore ne interpreta il suicidio, come causato dall'orrore di riconoscere che il suo desiderio più profondo era la ricchezza, e non la salvezza del fratello. Il Professore disinnescava la bomba (4). I tre si fermano sulla soglia. Lo Stalker ne riconosce la pace, e medita di portarvi la famiglia. Nel pavimento della Stanza, ricolmo d'acqua, ci sono i pezzi e l'orologio della bomba, mentre attorno nuotano dei pesci. Quindi una macchia di nafta lo copre (5).

(d) Il ritorno

I tre sono di nuovo nel bar da dove sono partiti. Dopo aver salutato i suoi due compagni, lo Stalker si allontana con la Moglie e la figlia sulle spalle, lungo una scarpata da cui in lontananza si intravede un

complesso industriale (1). Tornati a casa, lo Stalker si sdraia sul letto, dopo aver lamentato la mancanza di fede di quelli che «si pretendono pure intellettuali», come lo Scrittore e il Professore (2). La moglie si rivolge direttamente alla m.d.p., raccontando gli ostacoli al suo rapporto con il compagno. Ma, pur con tutte le sofferenze che ciò ha comportato, ritiene che la loro felicità amara sia stata preferibile ad una vita grigia e senza dolore (3). Nella cucina, Martyška legge con il pensiero una poesia di Tjutčev dedicata al desiderio. Quindi, con lo sguardo, sposta alcuni oggetti sul tavolo, mentre in sottofondo si sente il rumore della ferrovia che si confonde con l'*Inno alla Gioia* di Beethoven (4).

3. *La costruzione della messa in scena*

«Cos'è stato?». *Lo Specchio* si apriva con una dichiarazione di fiducia nella propria parola, con l'immagine di un bambino balzubiente che, grazie all'aiuto di una terapeuta, arrivava a scandire: «io posso parlare». *Stalker* al contrario è il tentativo di mettere in scena "lo straordinario prodigio", qualcosa che sfugge alla sua messa in immagine. Il testo della breve intervista nel prologo racchiude i temi fondamentali del genere fantascientifico: l'identificazione dell'Altro come pericolo, che a sua volta può incarnarsi nella natura o in forme di vita sconosciute; e la rimozione dell'Altro attraverso la sua delimitazione. Che cos'è dunque questo Altro? Questa domanda ci farà da guida per la nostra analisi.

Il prologo presenta l'ambiente neutro dell'interno del bar, dove il Professore attende i suoi compagni di viaggio. Vengono così predisposti gli elementi del racconto: il mondo quotidiano del bar, dove inizia e finisce il viaggio; lo Stalker, richiamato dai titoli di testa; il Professore che nei suoi propositi distruttivi verso la Zona appare il punto di vista opposto a quello dello Stalker. E la Zona, che viene evocata da un *Leitmotiv* di musica elettronica, composto da Artem'ev, e costruito seguendo la metodologia musicale indiana: un tappeto sonoro, creato attraverso un suono prolungato di fondo, eseguito da strumenti pizzicati e successivamente elaborato elettronicamente, sul quale spiccano due melodie di un flauto traverso e di un sitar, anche questi elaborati elettronicamente. Questo *motivo della Zona* tornerà più volte nel film, a segnare una "presenza" avvertibile sensibilmente anche se non visibile, e quindi a suggerire una sua posizione oscillante tra il fuoricampo omogeneo e quello radicale; a suggerire la tensione tra una sua incarnabilità, una sua visibilizzazione, e un'alterità mai completamente riducibile allo schermo.

Lo spazio della messa in scena viene costruito nei due piani successivi. La m.d.p. è nell'appartamento dello Stalker, di fronte alla porta a vetri che separa la stanza da letto dalla cucina. Due movimenti: un carrello in avanti, a entrare nella stanza attraverso i battenti accostati; e quindi uno in orizzontale, in primo piano, che descrive un tavolo circo-

lare con alcuni oggetti dalla forte carica simbolica, una scatola sterilizzatrice, un foglio di calendario stropicciato, una mela morsicata, per proseguire sui volti della famiglia dello Stalker. Un secondo *Leitmotiv* sonoro viene presentato, il frastuono di un treno, che sentiamo avvicinarsi e transitare, ed è l'elemento che segna lo scorrere il tempo in un ambiente immobile. Al *motivo della Zona*, dove la Natura risuona romanticamente come una voce indefinita, risponde *il motivo del mondo quotidiano*, che segna un tempo meccanico, ripetitivo, eternamente identico a se stesso. Al motivo dello sguardo "altro", che nella contemplazione apre gli occhi sulla Luce invisibile, si contrappone quello del viaggiatore immobile della ferrovia. I due movimenti della m.d.p. hanno segnato lo spazio topografico dell'intrigo: il passaggio attraverso una porta stretta, per entrare in uno spazio a forma di croce. *Stalker* è la continua ripetizione di questa figura narrativa. Di questo cammino la guida è appunto lo Stalker, il cui ruolo "rivoluzionario" è sottolineato dalla citazione della Marsigliese, che ascoltiamo mentre esce dalla stanza da letto.

Le due sequenze successive indicano il tratto spirituale dominante dello Stalker (il sentimento del mondo come prigionia) e dello Scrittore (la noia). Per entrambi il mondo quotidiano nega la possibilità di contravvenire alle leggi ferree. «Il Medioevo sì che era interessante. In ogni casa c'era uno spirito, in ogni Chiesa un Dio», afferma lo Scrittore, ma durante la seduzione di una giovane amica che vorrebbe portare con sé nella Zona. Tarkovskij inizia a dare i tratti di una comprensione estetica (lo Scrittore) e religiosa (lo Stalker) del mondo quotidiano, la cui immobilità ossessiva e in via di disfacimento (tutta la scenografia della casa, delle strade attorno alla Zona, del bar) sono effetti di un'uniformità ferrea della scienza moderna, dove «il triangolo ABC è uguale al triangolo A1-B1-C1». Il ruolo di guida dello Stalker viene ulteriormente sottolineato dalla sequenza a6, nel quale assegna i ruoli dei suoi due compagni di viaggio: «Vi chiamate Scrittore [...] Voi, Professore» (nell'edizione russa, *Professor e Učënyj*). L'Autore offre allo Spettatore una guida, lo Stalker, verso ciò che va portato alla rappresentazione, ossia l'Alterità della Zona, e due rappresentanti appunto del mandato spettatoriale, che hanno un immediato richiamo ai dibattiti sovietici tra "lirici" e "fisici". La costruzione della scena, i tre attorno al tavolo circolare del bar con lo Stalker in mezzo, ricorda nella composizione dei personaggi una disposizione tipica delle icone, la *Trinità* di Rublëv su tutte. Seguendo una tradizione del romanzo russo (Dostoevskij, Platonov, Bulgakov), abbiamo a che fare con tre ideologi, tre *punti di vista sul mondo incarnati*. La natura polemica, i tratti nervosi, la continua analisi delle azioni, servono a portare il personaggio a un punto di continua crisi, sulla soglia della decisione definitiva, in modo da svelare l'idea che egli incarna. L'abbigliamento è anch'esso fortemente caratterizzante: un cappotto e un vestito sgualcito per lo Scrittore; una

giacca di pelle da piccolo trafficante per lo Stalker; un giaccone e uno zaino per il Professore. I loro volti sono segnati, stanchi, inquieti.

La lunga sequenza a7 è l'unica che mostri una vera e propria azione. I tre superano i posti di blocco, recuperando una vecchia jeep nascosta vicino a una locomotiva che rifornisce i posti di blocco, ma oltre i quali nessuno si inoltra. È una sequenza "concitata" rispetto al resto del film, a causa del ritmo del montaggio, fatto di inquadrature più brevi, di movimenti improvvisi della m.d.p. a sottolineare gli spari dei poliziotti, le schegge degli isolatori o i vetri in frantumi, le cataste di casette che cadono. La resistenza dei poliziotti è comunque debole, i posti di blocco facili da superare anche con una jeep in disuso e con nessun'arma. Il sistema di difesa è prossimo al collasso, e si può ben vedere una radiografia fenomenologica della morte "entropica", per implosione, del sistema sovietico dell'epoca brezneviana. La vera fuga avviene nel lungo piano sequenza successivo. La m.d.p. si stringe sui volti dei tre, rendendo perspicuo il loro atteggiamento attraverso la composizione dell'inquadratura: la tensione in avanti dello Stalker opposta a quella del Professore; in mezzo lo Scrittore, indeciso tra il viaggio nella Zona e il suo rifiuto. Il paesaggio alle loro spalle è avvolto nella nebbia. La m.d.p. si muove seguendo il movimento del carrello che li sta portando nella Zona, impedendo la profondità al nostro occhio, mentre ritorna il motivo della ferrovia: un ritmico martellare metallico delle ruote sui binari, che non vediamo mai, a suggerire la natura principalmente mentale, o ancora meglio spirituale, del viaggio. Il movimento è indirizzato quindi verso un punto di fuga esterno ai bordi dell'inquadratura, rimarcando una sua potenziale infinità, il suo sfuggire alla messa in immagine. Tarkovskij sfrutta nel modo più radicale, e al contempo più semplice, la natura del bordo dello schermo cinematografico, che a differenza della pittura può giocare su questo statuto oscillante del suo furicampo, di questa "figura dell'assenza". Il fuoricampo continua o smentisce l'immagine e la narrazione sostenuta dal campo stesso, e in questo modo può evocare un qualcosa d'altro che non sapremo mai a che cosa assomigliare, proprio grazie a questo processo di rovesciamento, almeno potenziale, del quadro. Vi è qualcosa oltre il bordo, che possiamo raggiungere cambiando punto di vista, ma in questo cambiamento perdiamo la fiducia nella possibilità di poter racchiudere il mondo in una scena unica, omogenea, unitaria. Senza soluzione di continuità si passa alla modulazione elettronica, e quindi dal suono che si diffonde nello spazio secondo gli automatismi percettivi al risuonare attraverso quegli stessi binari della Zona. Senza soluzione di continuità lo sguardo del viaggiatore immobile scivola in quello iconico. La musica utilizza l'effetto Doppler per suggerire sinesteticamente la terza dimensione. Solo a questo punto avviene il passaggio dal bianco e nero al colore, anche se in queste prime scene nella Zona ancora con colori spenti e con l'ocra. La m.d.p.

compie quindi un breve e lento movimento orizzontale verso destra, e si ferma su un palo di legno a forma di croce.

4. *Le leggi della Zona*

La prima parte del viaggio è una serie di “false partenze”, di tentativi di avvicinamento alla Stanza dei Desideri. Mentre il Professore racconta le poche informazioni verificate allo Scrittore, lo Stalker si allontana per un «appuntamento con la Zona», sottolineato dal ritorno del suo Leitmotiv; un contatto mistico con la terra, sulla quale si sdraia e si gira, come a volerne sentire il respiro. Lo sforzo di raccolta delle informazioni contrapposto all'ascolto religioso è il primo discrimine nell'approccio al luogo sconosciuto. «Il primo punto di riferimento è là, l'ultimo palo», dice lo Stalker, riferendosi appunto al palo a forma di croce. Quella croce che ne *Lo Specchio* segnava la compiuta mediazione tra presente e passato, apre a un territorio la cui memoria è stata distrutta. Proprio all'inizio del cammino i tre si avvicinano a un pullman arrugginito, rovinato, ricoperto dalle erbacce, al cui interno si intravede il cadavere di un uomo; dalla parte opposta dei carri armati piantati al suolo. Alla sorpresa dello Scrittore («Sono rimasti qui? Della gente?») lo Stalker può solo suggerire qualche frammento di memoria («Ricordo solo come partirono dalla nostra stazione per venire qui, nella Zona. Ero ancora un ragazzino. Allora tutti pensavano che qualcuno volesse conquistarci. Intelligentoni...»). Il cammino non può quindi appoggiarsi a una memoria, che anche quando si fa viva, si fa presente troppo tardi. Come avviene nel trabocchetto della Zona (b3), che era stato segnalato con un dado appeso a uno stipite dal maestro dello Stalker, il Porcospino, ma che viene notato solo quando i tre hanno percorso a vuoto il tragitto attraverso il «Tunnel asciutto». L'esperienza dei propri “padri” è qualcosa che continuamente si ripete, ma di cui non si può fare tesoro. Bisogna quindi farsi *infanti*, come recita la “preghiera dello Stalker” (b3), mentre la m.d.p. inquadra i cerchi d'acqua concentrici che richiamano immagini del Tao. Il testo ricalca una poesia di Lao-Tze, *Guardarsi dalla forza (Chieh ch'iang)*: «Che si avverino pure i loro desideri. Che possano crederci. E che possano ridere delle loro passioni; infatti ciò che noi chiamiamo passione in realtà non è energia spirituale ma sono un attrito fra l'anima e il mondo esterno. E soprattutto che possano credere in se stessi. E che diventino indifesi come bambini, perché la debolezza è grande e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e flessuoso, quando muore è forte e indurito. Quando l'albero cresce è tenero e flessibile, e quando è secco e forte esso muore. Rigidità e forze sono i compagni della morte, debolezza ed elasticità esprimono la freschezza dell'essere; ciò che si è irrigidito non vincerà».

«Vediamo il Figlio per ascoltare il Padre, che il Figlio solo ha visto»

(Gv. 8, 38). Questo è il fondamento di ogni ermeneutica cristiana, che rompe con ogni concezione positivizzante: essere *stranieri nel mondo*, per porsi in *ascolto dell'invisibile*, attraverso la *mediazione* di un figlio, di un infante, di un allievo. Così lo Stalker, che dappertutto si sente in prigione, abbandona la famiglia, tutto ciò che per lui è più caro (Mc 10, 21), con l'accusa della moglie di essere un maledetto di Dio, pur di rifiutare il mondo quotidiano e guidare di soppiatto, riconoscendo la sua infelicità, il suo non trovare conforto nel pensiero euclideo esercitato dallo Scrittore. Sempre lo Stalker: «Nella Zona in genere la strada diretta non è la più corta». Non vi è metodo, che appunto dovrebbe garantire una memoria salda; non vi è metodo, se non quello di affidarsi alla gratuità del darsi della Zona: la grazia che si manifesta come caso, attraverso un lancio dei dadi. Tutto sembra quindi descrivere un dualismo netto tra il mondo quotidiano, retto dalla Legge, dall'agire in conformità a una regola, che garantisce il percorso più breve, più *utile*, al raggiungimento del fine; e il mondo della Zona, che secondo le parole dello Stalker è «sistema molto complesso di trappole», dove «i posti sicuri diventano impraticabili e il cammino si fa ora semplice e facile, ora si ingarbuglia fino all'impossibile». La casualità con la quale lascia passare è però determinata dallo stato d'animo di chi la attraversa: «in ogni momento è proprio come l'abbiamo fatta noi con il nostro stato d'animo [...] tutto quello che succede qui non dipende dalla Zona, ma da noi!». Subito però lo Stalker precisa: «A me sembra che faccia passare quelli [...] che non hanno più nessuna speranza. Non i cattivi o i buoni ma [...] gli infelici. Ma anche il più infelice muore in un batter d'occhio se non si comporta come si deve». L'infelicità, la sofferenza inutile, è la porta stretta attraverso cui l'uomo comprende di *non essere tutto*; è il negativo non dialettizzabile, e che apre perciò al dono, alla gratuità della comprensione verso la quale manifestiamo la nostra inferiorità ontologica, il nostro stato di *caduta*. La Zona è libera di lasciare passare chi vuole, è libera di far tornare a mani vuote; non è costretta da nessuna legge umana, compresa quella che la pensa totalmente altra, come appunto in un dualismo netto. Questo discorso viene sottolineato dalla m.d.p. che mette in ombra lo sfondo del paesaggio e si concentra sul volto della guida, sul suo "provare a dire", che a volte rivolge lo sguardo in macchina, ribadendo così la natura riflessiva del piano.

I principî con i quali la guida istruisce lo Scrittore e il Professore hanno quindi un'ascendenza cristiana. Ma non è tanto il loro contenuto a dar da pensare. Il primo aspetto da sottolineare è che non abbiamo a che fare con il Libro sacro, ma con la Zona; e questa per tutto il film non è altro che la Natura nel suo aspetto più materico. Il cielo è quasi sempre assente dall'inquadratura, che invece riprende detriti, spazzatura, pozze d'acqua, muri d'edifici in sfacelo, terreno fangoso,

continui acquitrini; un accumulo di elementi che descrivono la Natura nei suoi impercettibili cambiamenti, che riescono a smuovere quella materia pesante. Non è la Natura-Libro matematizzato della modernità scientifica; ma non può neanche essere letta *tout court* come un'icona delle cattedrali bizantine, come una traduzione visiva del Libro. Delle icone pittoriche abbiamo precedentemente delineato lo sfondo di un'estetica neo-platonica della Luce e la loro declinazione cristologica, che immagina tale Luce irradiarsi nella Persona, nella visibilità dei corpi; in esse rimane comunque però presente un "passaggio" linguistico, per il quale la parola rimane il centro del rito. Fondamento della teologia dell'icona è difatti la visibilità di Dio, la sua incarnazione, ma tale visibilità, tale carne, è sempre alla luce di un *lógos* sotteso, ossia dell'interpretabilità dei segni visivi a partire dall'interpretazione delle parole della Scrittura.

La Zona gioca sullo stesso paradosso del cinema, almeno di quello che prende a materia la realtà sensibile: l'immagine non può essere pre-formata, pre-costruita dal soggetto vedente; non abbiamo a che fare con un'immagine (sia questa verbale o musicale o linguistica) sul mondo, ma è appunto quest'Altro che si fa immagine, che si dà a vedere, che si "autoriflette" attraverso i suoi occhi meccanici (le m.d.p.). L'immagine cinematografica, in questa chiave "baziniana", partecipa della stessa tensione dell'icona: un'immagine che non può essere pensata come semplice simulacro dell'oggetto rappresentato, che non "sta per", ma che è quello stesso oggetto. Ma l'icona appunto necessitava ancora di una mediazione linguistica, di un'approvazione dell'ortodossia dell'immagine rispetto al tesoro della fede contenuto nelle parole della Scrittura: lo spirito invisibile si faceva leggibile, e grazie a questo visibile. In *Stalker* appare piuttosto la Natura, ripresa con uno sguardo "fenomenologico", nella ricchezza di tutti i suoi colori, di tutti i suoi suoni e rumori. Oltre la visione, almeno parzialmente, logocentrica delle icone (e del *Rublëv*); ma anche oltre lo stesso approccio sofiologico ritrovato ne *Lo Specchio*, ossia senza quella fiducia in un suo immediato contatto con il divino, che ritrovava alla fine del suo cammino "di specchio in specchio" il legame divino tra la carne sofianica della madre e il *lógos* del padre. La Zona è difatti «un sistema molto complesso di trappole», il cui mistero non apre direttamente sul sacro, ma è fonte al contempo di caduta, di perdita, di percorsi falliti. Nel cinema, nella Zona, possiamo quindi immaginare, senza la "verbalizzazione" pre-figurante dell'immagine. Possiamo appunto passare dall'immagine letteraria a un'audiovisiva, a una scultura del tempo *sacro*.

Eppure nella Zona e sulla Zona i tre non fanno altro che parlare. E sempre la discussione su come raggiungere la Stanza si sovrappone a riflessioni sui "problemi maledetti", sulle domande metafisiche insolubili, Dio, lo scopo della scienza, la felicità, e al modo degli eroi di

Dostoevskij, con quel misto di ingenuità, buffoneria e intuizione profonda. Sono quelle parole, quelle idee che in realtà costituiscono la trama linguistica dell'immagine visibile, e che quindi vanificano la nostra proposta interpretativa? O piuttosto sono uno sfondo sonoro, proliferazione verbale, *chiacchiera*, oggetto di raffigurazione tra gli altri? Ancora più radicalmente: la Zona non risponde comunque sempre alla *messa in scena* dello Stalker, non è un suo spazio virtuale, non è qualcosa di costruito dalle sue parole?

Per chiarire questa tensione tra la carne del mondo che si dà alla visibilità e i *lógoi* che la interrogano, ne cercano il senso, è utile analizzare la sequenza centrale del film, la *visione apocalittica* (b4). I tre fanno una sosta nel loro cammino verso la Stanza. Il Professore si appoggia a una pietra, lo Scrittore si stende su una minuscola isoletta umida e lo Stalker si sdraia bocconi tra le pietre e gli acquitrini di una corrente. Lo scontro intellettuale tra i due visitatori sembra essere una "prosecuzione" della durezza di quella pietra e del fragile isolamento di quella piccola isoletta. Lo Scrittore rivendica la ricerca di «un'ispirazione rabberciata», la necessità di dimostrare a se stesso il proprio valore attraverso una creatività disinteressata; il Professore gli ricorda «tutta la gente che muore di fame». Al di là del giudizio, comune è l'idea di un' inutilità della creatività artistica. Lo Stalker si addormenta, mentre alcuni segnali preparano la visione: la neve che soffia in un paesaggio desertico, il cane che appare all'improvviso e si avvicina allo Stalker. Immagini dal tono biblico: il vento (lo spirito) che soffia nel deserto, come appunto la voce dei profeti che gridano nel deserto, affinché venga preparata una via per il Signore (*Isaia* 40, 3); il cane, simbolo della fedeltà dell'angelo al viandante cristiano, e quindi della protezione del divino; la neve, l'acqua verticale che purifica e feconda, e apre al cielo.

La m.d.p. si allontana dallo Stalker e compie per la prima volta un lungo movimento *verticale* dal basso verso l'alto, per terminare dove aveva iniziato. Vi è un piccolo accorgimento tecnico, il montaggio "invisibile" di due inquadrature, per ottenere quello che avrebbe richiesto letteralmente il giro del mondo. Come per l'entrata nella Zona, c'è il passaggio a un registro cromatico diverso: dal colore al seppia, come se anche il colore "estaticamente" attraversasse un confine. In questa sequenza (piani 87-88) lo Stalker *sogna* quella stessa corrente nella quale è accovacciato, e in cui la m.d.p. scorge oggetti di varia natura: un foglio di calendario stropicciato, una scatola sterilizzatrice, monete, una pistola, un dettaglio dell'altare Gheut dei fratelli van Eyck, alcuni già presenti sul comodino del suo letto (a3). Mentre risuona il motivo della Zona, una voce di donna fuori campo legge un brano dell'*Apocalisse* (VI, 12-17), incentrato sulla paura del giudizio divino alla morte di Cristo: «Ci fu allora un forte terremoto, il sole diventò scuro come panno di lutto, la luna diventò color sangue. Le stelle del cielo caddero

sulla terra come i fichi acerbi cadono dall'albero quando è colpito da un vento impetuoso. La volta celeste si squarciò e si arrotolò come un foglio di pergamena, tutte le montagne e le isole furono strappate via dal loro posto. I re di tutta la terra, i governanti, i comandanti di tutti gli eserciti, le persone più ricche e potenti, andarono a rifugiarsi tra le caverne e le rocce dei monti insieme a tutti gli altri, schiavi e liberi, e dicevano ai monti e alle rocce: Cadeteci addosso, e nascondeteci, che non ci veda Dio che siede sul trono e non ci colpisca il castigo dell'Agnello. Perché questo è il grande giorno della resa dei conti: chi mai potrà sopravvivere?». Quindi lo Stalker si *sveglia*, e recita un brano della *cena di Emmaus*, l'incontro di Cristo con due discepoli dopo la sua resurrezione (Lc, 24, 13-35). Si interrompe quando si accorge che i suoi due compagni si sono svegliati, e interviene "senza associazioni" con la realtà a lui attorno, riflettendo sul disinteresse della musica ⁸, mentre la m.d.p. che prima riprendeva in panoramica il paesaggio della Zona (pietre, muschio, acque del fiume), va ora a installarsi in uno spazio neutro, quasi bianco. In maniera simile alla visione apocalittica, il movimento che sembrava alludere a un innalzamento verso il cielo, si scopre orizzontale, a pelo d'acqua. Il Professore e lo Scrittore rimangono in silenzio di fronte alle parole dello Stalker; una dissolvenza segna la fine di questa sezione, cuore del film.

Rendiamo perspicua la struttura della scena: si confrontano in uno sterile aut-aut i due poli del Moderno, il fisico e il lirico, riandando alla poesia di Sluckij; vi è quindi un superamento estatico dello spazio di rappresentazione (la visione apocalittica) e quindi la composizione in uno spazio dominato dalla croce (il risveglio e la citazione della cena di Emmaus). La sequenza quindi, in queste tre scansioni, ripete in modo esemplare quello che fino ad allora aveva fatto il film. La ricerca di giustificazioni, di un'utilità per la propria cultura, estetica o scientifica che sia, viene superata da un "sogno", primo e più comune passo dell'uomo di fuoriuscita dal mondo quotidiano. L'occhio dello Stalker coincide con uno sguardo fuori dal mondo, apocalittico, che muove verso la totalità del visibile (il giro del mondo). Questa uscita dal mondo ha in sé però qualcosa di più inquietante. Non si ferma alla totalità del visibile, ma *ascolta* una voce fuoricampo, la cui provenienza è indecidibile: è la moglie dello Stalker, e quindi ascoltiamo un pensiero dello stesso Stalker? O è qualcos'altro, di più radicalmente estraneo dello stesso inconscio dello Stalker? Questa voce legge un passo del VI sigillo dell'Apocalisse. All'interno di ogni settenario dell'Apocalisse, il sesto brano descrive l'intervento della divinità dentro la storia, in analogia con la settimana cosmica, dove nel sesto giorno Dio crea l'uomo. Lo Stalker si pone in ascolto dell'intervento entro la storia di Dio, la cui collera è pronta a giudicare il visibile e i suoi oggetti, confusi nell'acqua fangosa, una massa di detriti, a cui si riduce, per lo sguardo

apocalittico, la memoria della storia umana. Lo Stalker si pone in ascolto, ma è appunto *indecidibile*, non determinabile da nessun metodo, da nessuna Legge, se l'immagine che tale voce costruisce è la propria, o sia invece rivelazione dei detriti e dei tesori nascosti della storia umana. La Zona (il cinema) è al contempo spazio virtuale dello Stalker e rivelazione della realtà, liberata dalle "stratificazioni" delle parole umane; si pone in un punto di indiscernibilità tra le due opzioni.

Il VI sigillo non è però il momento della *perfetta* rivelazione, ma il punto di maggior tensione nel rapporto uomo-Dio (la morte di Cristo, e il timore del giudizio divino: l'abbandono in Dio di Dio stesso), ed è quindi solo la prefigurazione di quel futuro aionico, di quella salvezza che organizzazioni teleologiche come la musica o il sogno immaginano, rompendo lo schema del tempo "diabolico", gettato verso la morte. Al silenzio della croce segue quindi l'incontro di Gesù risorto con i due pellegrini. Sulla croce colui che cerca senza poter vedere (l'umano di Cristo) e la sofferenza dell'Alterità per essere ascoltata (il divino di Cristo) *si incontrano*, proprio attraverso la distinzione che deve pensare in una figura le due nature. Ma alla morte segue la resurrezione e la speranza di un'età nella quale tutti risorgano. Questa la dinamica cristologica dello Stalker: totale uscita da sé, ossia l'ascolto ricondotto al suo momento culminante, quando la "propria parola" è parola divina (la sofferenza e abbandono di Cristo), quindi la *predicazione* di questo ascolto, che avviene accompagnando dei pellegrini nel loro cammino, facendo opera di mediazione tra coloro che credono *solo* al visibile, per così indurli ad "aprire gli occhi" e "riconoscerlo" (Lc. 24, 31).

Tornando alla domanda iniziale: quale rapporto tra il *lógos* dello Stalker e la carne del mondo? Questa carne non è più Sofia, rivelazione del divino nella Natura. La guida non è più una figura materna, ma appunto cristologica, e il suo tempo è quello dell'*attesa apocalittica*. Ma anche le parole vengono decentrate; non vi è più la sintesi tra *lógos* (poetico) e Sofia (visiva) de *Lo Specchio*. Il *lógos* dello Stalker non spiega il visibile, ma è messa in scena, *rito* che lo libera dalle parole del Moderno, dalle parole dello Scrittore e del Professore, e dovrebbe quindi consentire al visibile stesso di auto-rivelarsi. Rito però la cui teatralità è così esibita, rendendo in questo modo astratta la contrapposizione tra teatralità dello sguardo del Moderno, e ritualità dello sguardo iconico. La Zona si fa spazio liturgico del rito dello Stalker, al cui interno, come sue dimensioni eretiche, convivono lo scetticismo estetico e il fideismo scienziato.

Possiamo ora intendere il modo con cui ripensa il genere fantascientifico Tarkovskij: non la messa in immagine di un altrove spaziale o temporale, ma lo stesso mondo quotidiano, finalmente reso visibile, e proprio per questo "altro" rispetto a ogni nostra immagine quotidiana.

na. Per rendere visibile questo che ci è da sempre sotto gli occhi, dobbiamo ogni istante pensarlo come “miracolo”, come dono che si libera, attraverso il rito dello Stalker, dalla pre-comprensione delle parole, che non fanno vedere altro che quello che hanno già-sempre visto. Compito della scienza moderna è “mettere in immagine”, rendere visibile ogni ipotesi formulata, perché questa possa divenire legge, e al contempo la fantasia immaginativa permette di costruire ipotesi cognitive in grado di prefigurare nuovi mondi possibili, in grado di indicare nuove direzioni tecno-scientifiche. In Tarkovskij il mondo alternativo si organizza però in modo pressoché identico a quello quotidiano, a quello “reale”, a quello letto secondo delle regolarità di tipo matematico. Sono le parole dello Stalker a rendere quel mondo pensabile anche come frutto di una causalità libera, senza regole prefissate, che potrebbero limitare l’onnipotenza libera della Zona. Un mondo che compie e supera il mondo “peccaminoso” della Legge, retto da un Altro che rende ogni evento un dono gratuito, e il cui punto di riferimento è difatti un palo a forma di croce. In questo modo però il nostro sguardo, libero dal tentativo di trovare la regola sottesa al fenomeno, può osservarlo, contemplarlo nella sua assoluta, sacra, libertà.

5. *Verso la soglia della Zona (il nichilismo estetico, scientifico, religioso)*

La Stanza dei Desideri realizza solo i desideri più intimi. Desideri che ognuno potrebbe celare anche a se stesso. La seconda parte del viaggio nella Zona si concluderà con un rifiuto dei tre a entrare nella Stanza, per il terrore di conoscere ciò a cui in effetti il proprio punto di vista sul mondo tende. Per il terrore di scoprirsi non più “padroni” della propria coscienza, di non essere più soggetti dello sguardo. Ancora più evidente è la “scansione” rituale che assume questa seconda sezione: il battesimo (l’immersione dell’acqua e l’entrata nel corridoio che conduce alla Stanza) (c1), le confessioni (c2-c4), la comunione (c5).

Il primo a svelare le proprie intenzioni è lo Scrittore, il cui narcisismo lo induce a una continua messa a nudo della propria coscienza. La scena rivelatrice si svolge nel *Tritacarne*, una distesa di sabbia con al centro un pozzo: la vastità “mobile” e la profondità della coscienza, che la Zona esibisce («La Zona rispecchia i nostri stati d’animo», diceva appunto lo Stalker). Lo Scrittore si apre a una confessione senza freni, dove la scrittura è giudicata un’incombenza dolorosa, pronta a essere sfruttata da quelle persone che un tempo sperava di cambiare con i suoi libri ⁹. Con la stessa sincerità aveva trovato però nella sua inutilità motivo d’orgoglio. Qui è in gioco la cattiva infinità di un pensiero estetico che si rivela coscienza ipertrofica. A ben guardare, lo Scrittore è l’ennesima variazione del modello letterario dell’uomo del sottosuolo. Questi scopre la falsa coscienza dell’*uomo inutile*, declinazione russa dell’anima bella, dell’anima che vuole il male per poter

dichiarare la propria impotenza, perpetuando in tal modo lo sdoppiamento tra l'alto del mondo ideale e il basso del mondo degli interessi materiali. Non vuole cambiare gli altri ma *sedurli*, distinguendosi da tutto ciò che lo circonda: gli altri sono meschini, e lui ricerca il sublime; gli altri ipocritamente cercano la redenzione del mondo, e lui sinceramente confessa che la sua coscienza è un fascio di nervi e il suo "subconscio langue per una fetta di carne".

Il principio narcisistico della seduzione costruisce un circolo infinito: la maschera dell'anima bella, della contemplazione di un male voluto, viene smascherata; ma è sempre per un motivo "sublime" (la sincerità), da anima bella, che viene smascherata. Cattiva dialettica, che serve alla coscienza ipertrofica per riservarsi sempre l'ultima parola rispetto al suo interlocutore, in modo da poterlo sedurre, poiché il fondamento delle sue azioni è sempre dislocabile in una maschera più profonda. Rovescia la sofferenza in piacere, la verità in menzogna, il sublime in grottesco (e viceversa): importante non è il contenuto di tale rovesciamento, ma la possibilità di poterlo sempre compiere. Ogni discorso viene però così reso indifferente, e quindi *noioso*. La fuga dal mondo quotidiano era per trovare qualcosa di diverso dalla noia, dalle "femmine, i giornalisti" pronti a divorargli la carne e l'anima. Ma discorreva di tale noia proprio per sedurre una ragazza e convincerla a seguirlo nella Zona (a5): ricercava l'assoluta indipendenza, per poter sedurre, ma così scopre la sua totale dipendenza dagli altri, da questo bisogno di riconoscimento. La verità va dunque "stramaledetta", come affermerà di fronte alla Stanza, mettendosi in capo una corona di spine, per parodizzare così la messa in scena e il messaggio cristico dello Stalker. Dopo aver superato il Tritacarne i suoi compagni si felicitano perché così potrà vivere 100 anni. La sua risposta è significativa: «Perché non in eterno? Come l'ebreo errante?». La parodia del messaggio cristico deriva quindi non da un suo semplice rifiuto, ma dall'averne colto solo la condizione di "erranza", di esiliato dalla Legge del mondo quotidiano, di rivolta, e non il suo aspetto redentivo, di compimento di quella stessa Legge.

Attraverso la figura del Professore Tarkovskij muove le sue critiche al sistema sovietico, ossia all'unico aspetto criticabile del potere, la scienza. Il Professore è ordinato, metodico, puntuale e organizzato. Segue lo Stalker come un semplice esecutore dei suoi ordini e trasferisce nel terzetto i metodi del lavoro scientifico di *équipe*, mostrandosi come l'anello basso ma indispensabile alla catena. È lui a compiere gli avvistamenti per forzare il blocco, nonché a costruire i dadi di ferro da usare come punto di riferimento nel percorso. Il suo eloquio riproduce il tono burocratico delle relazioni da tecnico di laboratorio. Questo spirito collaborativo, da funzionario disinteressato della verità, che al narcisismo egoistico dello Scrittore ricorda l'interesse superiore della

fame nel mondo, scopre il suo aspetto distruttivo, nichilistico. La sua intenzione è distruggere il luogo che materializza i desideri, al fine di evitare tentazioni totalitarie, Inquisitori che in nome del bene dell'umanità vogliono "rifare il mondo" ¹⁰. Lo spirito collaborativo rivela nascondere il grigiore, la meschinità, la paura: la *mediocrità*. Questi tratti non vanno pensati psicologicamente. L'essenza nichilistica della scienza sta nel suo impulso originario: il bisogno di sicurezza, a partire dall'istinto d'autoconservazione, che vuole pre-vedere per potere. La scienza è manipolabilità universale, poiché ogni ente (umano e non) viene conosciuto in funzione-di, e lo costringe quindi a essere "normale", misurabile, materia per il benessere materiale della collettività. Davanti alla Stanza, risuona un telefono, a cui il Professore risponde sbrigativamente «questa non è una clinica». Elemento dissonante in una narrazione rispettosa della verosimiglianza, e che rischia di non essere messo a fuoco, se non si ricorda che zona era termine che in Urss indicava il campo, il Lager.

Nella tradizione filosofica russa a cui più direttamente si rifà Tarkovskij, il problema della tecnica viene ricondotto, piuttosto che all'ontologia greca, all'orizzonte biblico. In maniera perspicua lo spiega Berdjaev, una degli autori più amati dal regista: «La scienza è, ad un tempo, la conoscenza della necessità attraverso l'adattamento alla dattità del mondo, e la conoscenza prodotta dalla necessità [...] La scienza non è creazione ma obbedienza, il suo principio non è la libertà ma la necessità [...] nella sua essenza religiosa, è veterotestamentaria ed è legata al peccato» ¹¹. La Legge ci fa conoscere il peccato, e insieme ne riconosce la potenza; l'autorità della Legge degli Inquisitori, di cui la tecnica moderna sarebbe la declinazione più recente, pur contenendo il male, pur costruendo rimedi per proteggerci dalla sofferenza e dai bisogni, è disperata riguardo a una possibile salvezza dalla morte, sul possibile "regno divino sulla terra", speranza oltre ogni calcolo. L'annientamento dell'incalcolabilità del desiderio, che muove l'agire calcolato della prassi, è il tentativo prometeico dell'economicismo scientifico; ma su questa incalcolabilità, e quindi libertà, fanno affidamento le anti-utopie che da *My* di Zamjatin (e ancora prima da *Zapiski iz podpol'ja* di Dostoevskij) sostengono l'irrazionalità di una riflessione sulla prassi, che si voglia aliena dall'interrogare e riconoscere l'impulso alogico del desiderio. Come quello dello stesso Professore, che cerca il bene comune difendendolo dai "benefattori del genere umano", che intende vendicarsi di un collega, che cerca riconoscimenti scientifici ¹².

Su quella speranza nasce il *potere* degli Stalker. Tarkovskij, pur adottando come guida il punto di vista religioso, anche di questo ne sottolinea l'impulso nichilistico. Lo esprime attraverso uno sfogo dello Scrittore: «Te ne freggi tu della gente! Tu guadagni soldi sulla nostra [...] angoscia! E non è neanche un problema di soldi, tu qui te la

godi, sei Signore e Padrone; tu, verme pidocchioso decidi chi deve vivere e chi morire. Sceglie, decide! Io capisco perché voi Stalker non entrate mai nella stanza. Ma perché? Qui voi vi ubriacate di potere, di segreti, di autorità! Che altri desideri ci possono essere!». Il potere della speranza si basa sulla fede nelle parole dello Stalker. Nessuno ha mai visto tornare un uomo felice dalla Stanza, come ricorda lo Scrittore, e la fiducia nei suoi miracoli non ha altri riscontri che appunto i racconti dello Stalker. Tarkovskij ha riversato nel personaggio dello Stalker molti tratti della figura cristica del principe Myškin, dell'*idiota* dostoevskiano. A immagine di Cristo sono appunto degli idioti, dei "vermi" come si definisce lo Stalker; un misto di ingenuità fanciullesca, di follia e impotenza. Un'ansia profetica lo anima, come espresso dalle parole di una poesia di Arsenij Tarkovskij, *Vot i leto prošlo (È fuggita l'estate)*, dalla raccolta *Vestnik*, 1969; parole pronunciate dallo Stalker vagando con lo sguardo oltre i vetri di una finestra, all'interno dell'edificio diroccato che nasconde la Stanza dei Desideri: «È fuggita l'estate | Più nulla rimane | Si sta bene al sole? Eppure questo non basta | Quel che poteva essere? Come una foglia dalle cinque punte | Mi si è posato sulla mano | Eppure questo non basta | Né il bene né il male | Sono passati invano | Tutto era chiaro e luminoso | Eppure questo non basta | La vita mi prendeva sotto l'ala | Mi proteggeva, mi salvava | Ero davvero fortunato | Eppure questo non basta | Non sono bruciate le foglie | Non si sono spezzati i rami | Il giorno è terso come cristallo | Eppure questo non basta».

Come leggere quindi la rinuncia anche dello Stalker a entrare nella Stanza? Da una parte è il segno della kenosi divina, dell'umiliazione dell'onnipotenza divina. Il *Logos* che si sacrifica si fa parola tra le altre, e quindi non può dare nessun'assicurazione visibile, nessuna "prova" del miracolo, poiché altrimenti tornerebbe nel dominio della Legge. Ma allo stesso modo il tutto può essere letto come un fallimento. Lo Stalker concepisce la Zona e la sua Stanza come qualcosa di *separato* dal mondo quotidiano: «Mi hanno già tolto tutto là, dietro al filo spinato. Tutto quello che ho è qui. Lo capite? Qui, nella Zona!». L'umiltà cristologica dello Stalker in questo modo però ritorna nel dominio della Legge, poiché appunto razionalisticamente separa i contraddittori, la Legge del mondo quotidiano e la grazia della Zona. Ma su tale principio di separazione si regge il mondo della Legge, e non quello della grazia.

I tre, il seduttore, il mediocre, l'idiota, si siedono stanchi di fronte alla *porta aperta* della Stanza. La m.d.p. li inquadra per la prima volta frontalmente; pone il suo obiettivo ossia sulla soglia della Stanza stessa, mentre finora aveva ripreso i tentativi dei tre mantenendo la Stanza sul bordo esterno dell'inquadratura, limitandosi a degli scorci degli stipiti. Un momentaneo raggio li illumina, mentre finalmente

appaiono sereni. Lo Stalker nota la pace del luogo, si ripromette di portare la famiglia, confermando al contempo il suo impulso a “dividere”, a scegliere solo alcuni da guidare alla speranza della Stanza. Dal tormento di non riuscire a entrare si passa, nello stesso piano, alla quiete. La dialettica tra volontà e impotenza di dire, di esprimere il *lógos* della Stanza, dona pace. Nessuno è receduto dal proprio progetto, dal proprio cammino personale, ma ha riconosciuto negli altri il *comune*, l’Alterità della Stanza rispetto al proprio *lógos*. L’armonia che lega i diversi è *assente*: non una norma che costringe ma un ulteriorità che permette un’armonia temporanea, che subito può tramutarsi ancora in dissidio, incomprensione, separazione. I tre sono in circolo, come erano nel loro incontro nel bar, a sua volta modellato sulla *Trinità* di Rublëv, l’icona della venuta del divino. La comunione è preludio a un nuovo salto estatico. La m.d.p., con un lento carrello all’indietro, scopre gli stipiti e guarda i tre dall’*interno* della Stanza, costruendo un’immagine che li mette in quadro, attraverso i bordi della porta aperta. La comunione dei tre diviene messa in immagine, icona, della Stanza; ma soprattutto tale icona è interna alla Stanza. Ritornano i paradossi già prima intravisti, riguardanti la teologia dell’icona, su cui lavora il cinema tarkovskiano: un’immagine che sia incarnazione di una realtà libera o meno di manifestarsi. Quella realtà che per l’icona è il *Lógos* di Dio, diviene nel cinema la realtà sensibile, fenomenica, riscoperta nella sua “divinità” e nei suoi “trabocchetti”. Il modo con il quale Tarkovskij mette in relazione le sue figure simboliche sono speculari al modo con il quale il pittore d’icona immaginava il rapporto tra i suoi dipinti e la realtà divina da dipingere. Ma appunto qui la divinità che si manifesta liberamente nell’icona non è il tessuto dogmatico elaborato attraverso le Scritture, ma la *vita* intessuta di detriti del passato e di rovine di un futuro apocalitticamente immaginato. «La Zona, come ogni altra cosa nei miei film, non simboleggia nulla: la Zona è la Zona, la Zona è la vita: attraversandola l’uomo o si spezza o resiste»¹³. Il salto estatico verso un più profondo ordine di rappresentazione, come già nella costruzione della messa in scena (a3-a4), dell’entrata nella Zona (a7-b2), della visione apocalittica (b4), viene seguito da una messa in forma in uno spazio cristiano: in una pozza d’acqua nella Stanza galleggiano la bomba gettata via dal Professore e alcuni pesci: i due poli che la messa in scena cristiana elabora, il totale annichilimento e la speranza di redenzione. Sono all’interno dello stesso cerchio d’acqua, poi coperto da una colata di petrolio, con in sottofondo la musica del *Bolero* di Ravel, che segna il ritorno a casa.

6. Il ritorno

Al di “fuori” della Zona Tarkovskij torna al bianco e nero. La separazione tra i tre avviene nello stesso bar da cui erano partiti, a se-

gnare ulteriormente il percorso mentale del loro viaggio. Ad aspettarli è la moglie dello Stalker con la figlia Martyška (bertuccia). Nel ritorno a casa, lo Stalker tiene sulle spalle la figlia. Ma prima di scoprire che questa è portata sulle sue spalle, la m.d.p. ne inquadra solo il volto, coperto da uno scialle dai colori d'oro, mentre inizia risuonare il motivo della Zona. La ragazza è una mutante a causa della Zona, ed è paralizzata nelle gambe. È, appunto, un'infelice, nuda vita senza speranza, infante che si deve affidare totalmente al padre Stalker.

Le ultime scene sono ambientate nella casa dello Stalker, nella quale si nota una grossa biblioteca, a sottolineare la natura comunque non ingenua del suo rifiuto della cultura estetica e scientifica. Le due sequenze finali sono però dedicate alla moglie e a Martyška. Nella prima, la moglie si rivolge direttamente alla m.d.p. (allo spettatore), spiegando la sua scelta d'amore per il marito. Anch'essa si confessa, come i tre nella Zona, ma questa volta direttamente allo spettatore, esprimendo una fiducia totale nella comunicazione, che proprio nell'atto di esplicitare un fuoricampo radicale, dovrebbe al contempo superarlo. Lo spettatore chiamato in causa diviene il punto di fuga verso cui converge il discorso; come nella prospettiva rovesciata dell'icona, deve *decidere* se ciò che vede è ancora nell'ambito della visione carnale, puramente teatrale, spettrale, recita senza fondamento ontologico, o se lo spazio messo in scena apra alla *visione del cuore*. La moglie è, come ne *Lo Specchio*, una figura sofianica, fiduciosa nel legame organico del tutto, pronta a scegliere la sofferenza che comunque avrebbe comportato il matrimonio con lo Stalker, con un "eterno carcerato".

Ancora più spiazzante è però la sequenza finale. La scena è a colori. La m.d.p. inquadra il volto di Martyška, fino ad allora in silenzio, mentre legge col pensiero una poesia di Tjutčev, *Ljublju glaza tvoi*, (*Amo gli occhi tuoi*, 1836): «Amo gli occhi tuoi, amica mia. | Il loro gioco splendido di fiamme, | Quando li alzi all'improvviso | E come un fulmine celeste | Guardi veloce tutt'intorno. | Ma esiste un fascino più forte: | Gli occhi tuoi rivolti in basso | Negli attimi di un bacio appassionato | E fra le ciglia semichiusi | Il cupo fuoco del desiderio». Sentiamo il motivo della ferrovia, che si sovrappone a un frammento dell'*Inno alla Gioia* dalla *IX Sinfonia* di Beethoven; riprende a scendere del nevischio, come nella visione apocalittica. Quindi, con il solo *sguardo*, Martyška sposta i bicchieri sul tavolo: il primo, vuoto, cade a terra (la caduta); il secondo, riempito di vino, rimane sul tavolo, uscendo dall'inquadratura (il sacrificio di Cristo); il terzo, sul quale la bambina indirizza il suo sguardo, il suo "cupo fuoco del desiderio", ha al suo interno una piuma, altro segno angelico, e un tuorlo d'uovo rotto, simbolo di una nuova nascita (la speranza di redenzione apocalittica). La Zona e il suo cuore segreto, la Stanza, non possono, come lo stesso Stalker voleva, essere sottoposte a nessuna legge, compresa quella di

opporsi al mondo quotidiano, al mondo quotidiano in bianco e nero. Uno spazio separato dalla Zona implica tornare al dominio della Legge, e quindi della disperazione del peccato. Vi è un fuori dal mondo quotidiano, un altrove, che sarebbe appunto la Zona; ma non vi è un fuori dalla Zona, che in ogni istante può essere la porta *stretta* (a3) ma *aperta* (c5) che apre al desiderio più intimo, al tempo escatologico che apocalitticamente mette in comunione i tempi malati della profezia, del ricordo e della presenza, ossia dello Stalker, dello Scrittore e del Professore; che ogni istante può rispondere allo sguardo carico di desiderio dei suoi figli, degli infelici senza speranza, come Martyška. La Zona quindi è *ovunque* ¹⁴.

7. Conclusioni. Ancora sulla Zona del cinema

A questa ubiquità della Zona quale nome dare? Quale parola la esprime? Sembra appartenere a quella strana, particolare classe di segni che a volte attraversano l'immagine cinematografica, come il monolito nero di *2001: A Space Odyssey*, la finestra di *Rear Window* o il fischio di *M*. Segni che non stanno-per, ma la cui "purezza" permette una loro infinita interpretabilità; ancora meglio, una loro infinita visibilizzazione, una loro continua proliferazione nell'immagine audiovisiva. La Zona presenta se stessa, è immagine di se stessa; presenza-immagine che nessuna immagine visiva o verbale o sonora è riuscita, nel corso del film, a rappresentare, a "chiudere" in quadro, ma che il percorso narrativo ha potuto mostrare in questo suo immaginarla e dislocarla sempre altrove. La Zona, come il monolito, la finestra hitchcockiana o il fischio di *M*, appare come uno di quei segni puri, che mostrano l'infinita apertura al visibile (e al dicibile, e all'udibile). Segni che presentano se stessi e cercano al contempo un quadro, un corpo che li incarni, un discorso che li metta in scena.

La Zona ha, nel corso della nostra lettura, richiamato tre ambiti di senso: lo spazio dell'immagine cinematografica, lo spazio del sacro, lo spazio del campo. L'immagine cinematografica mi fa vedere il mio sguardo, e la sua meccanicità può andar oltre il controllo della coscienza che riflette se stessa, per portare a visibilità il desiderio, la pulsione intima, sconosciuta: lo schermo del proprio inconscio. Ma al di là della coscienza della soggettività, l'immagine attesta un'alterità, attesta il donarsi di qualcosa che la trascende, una presenza incancellabile, che il processo di derealizzazione e virtualizzazione della coscienza non può eliminare del tutto. Infiniti mondi componibili si aprono nella Zona del cinema. Chi si avventura nella Zona, impara che ogni immagine è possibile. Ciò può essere l'esibizione di una totale virtualizzazione del reale; ma può anche esibire il limite del soggetto rispetto alle condizioni di possibilità dell'oggetto. L'immagine può attestare, testimonialmente, qualcosa che il soggetto non ha predisposto. Lo spazio

del cinema per Tarkovskij quindi non è il quadro prospettico e voyeuristico di Hitchcock; non è il fondo nero kubrickiano dal cui sfondo emerge il fanciullo-oltreuomo che danza nel cosmo dell'eterno ritorno; non è quello spazio visivo che cerca di incarnare, dare volto, ai suoni perturbanti, al fischio privo di *lógos* di *M* di Lang. È uno spazio che contemporaneamente può essere visto secondo gli occhi del determinismo assoluto o quelli della libertà, della tecnica che riproduce meccanicamente e del sacro che si dona e si mostra gratuitamente. Il percorso al suo interno ci ha anzi fatto superare quel dualismo netto tra i due mondi. La Legge pone confini, limiti, separa e inquadra. La prospettiva sacrale al contrario non è in opposizione al mondo della Legge, ma lo compie. Ci dà la possibilità di pensare l'immagine come dono libero di un'alterità che non può essere determinata come il fondo della coscienza o come divinità, se non vogliamo appunto ridurla alla misura umana (diabolica) della Legge. In questo spazio sacrale, costruito sulle parole del profeta-Stalker, si muovono anche il lirico e lo scienziato, l'esteta scettico e il positivista totalitario.

La strana coincidenza che in *Stalker* si costruisce nella Zona, tra spazio del sacro e spazio del campo, del Lager, conduce però a un problema inatteso. Tarkovskij ci mostra, dopo il percorso profetico ma ancora incompleto dello Stalker, la sofferenza irredimibile, senza riscatto, della figlia Martyška. L'inutilità della sua sofferenza rende evidente lo scandalo del male, che ogni forma di razionalismo, dalla teologia dogmatica al positivismo scienziato del Professore, finisce per occultare, inserendolo in un quadro teleologico. Ma a sua volta la sofferenza inutile non rischia di divenire segno necessario alla manifestazione del sacro? Il sacrificio del *Lógos* obbliga l'uomo, per essere immagine divina, al sacrificio del proprio corpo e della propria parola (cfr. *Sacrificio*). L'uomo, per provare la propria libertà, è obbligato all'agonia cristologica?

Il richiamo al campo ci obbliga a interrogarci su una questione che l'arte, e il cinema in particolare, deve porsi di fronte a Auschwitz e a tutti i campi che l'uomo ha predisposto. Il campo è qualcosa che è sotto i nostri occhi, e al contempo sfugge alla vista; è un luogo dove "tutto è possibile" e dove il corpo si espone alla visibilizzazione totale. Basta il modello del tragico sacrificale, cristiano o greco che sia, a raccontare e testimoniare tutto ciò? Tarkovskij dissemina di riferimenti al Lager la Zona; ma in modo limitato, quasi a temere una strana coincidenza tra lo spazio del sacro e quello del campo. Si può mostrare il campo, senza sacralizzare la sofferenza *disumana*, e non divina, dei sommersi? E la sacralizzazione della sofferenza, il modello tragico sacrificale che ha costruito l'orizzonte estetico e *politico* del pensiero occidentale, ha aiutato a edificare lo spazio del campo? La meccanicità dell'arte riproducibile tecnicamente può aprire a un'immagine sacra;

ma questa a sua volta non potrebbe aprire all'orizzonte (bio-politico) del "tutto è a portata d'occhio" e della meccanicità, della "riproducibilità", del sacrificio stesso? A salvare da questa "deriva" l'immagine sacra cristiana c'è sempre quella tensione tra il Cristo, immagine di Dio, e il Dio che nessuno ha mai visto. La visibilizzazione del sacro deve tenere sempre presente che a essere mostrato è qualcosa che mostra la propria invisibilità. Rimane il dubbio se appunto la testimonianza della sofferenza dei campi non sfugga al modello sacrale, per porci l'obbligo di fissare i nostri occhi, di testimoniare, qualcosa di inat-testabile, che quindi ci conduce di fronte non all'invisibilità di un fondamento (o di un abisso) divino, ma all'unicità assoluta, e al contempo del tutto cancellata, del corpo sofferente di ognuno dei sommersi, dei "sub-umani" come Martyška: di fronte a quello che rimane di ulteriore e di non dominabile in ogni abitante del campo, rispetto alla sua messa in immagine. Rimane in Tarkovskij una prospettiva teologico sacrificale che soffoca questo tema, sia pur intravisto. La Zona del suo cinema ci conduce di fronte a quest'ultimo problema, forse il più urgente per l'arte contemporanea¹⁵.

¹ Per una prima ricognizione sul tema della *science-fiction*, in particolare dell'Est, si veda: A. Britikov, *Russkij sovětskij naučno-fantastičeskij roman*, Leningrad 1970; L. Heller, *De la science fiction soviétique*, Lausanne 1979; R. Nudelman, *Soviet science-fiction and the ideology of Soviet society*, "Science-fiction Studies", 1989, xvii, 47, pp. 38-66; L. Russo, a cura di, *La fantascienza e la critica*, Milano 1980; J. Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris 1973 (trad. it. *La storia della fantascienza*, Milano 1975); S. Salvestroni, *Semiotica dell'immaginazione. Dalla letteratura fantastica russa alla fantascienza russa*, Venezia 1984; D. Suvin, *Metamorphoses of science-fiction*, New Haven 1979 (trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna 1985); T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano 1977). Nel campo della fantascienza cinematografica, si veda: J. P. Bouyxou, *La science-fiction au cinéma*, Paris 1971; M. Chion, *Un'odissea del cinema. Il '2001' di Kubrick*, trad. dal francese di A. Grechi, Torino 2000, pp. 11-20; A. Schlockhoff, a cura di, *Demain la science-fiction*, "Cinéma d'aujourd'hui", Paris, 7 (1976).

² A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 178.

³ Ivi, p. 175.

⁴ Id., *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 164.

⁵ A. e B. Strugackij, *Picnik na obočine*, Moskva 1980 (1972), (trad. it. di Luisa Capo, *Picnic sul ciglio della strada*, Milano 2002, p. 206).

⁶ A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio 1970-1986*, cit., p. 218.

⁷ Ivi p. 219.

⁸ *Stalker*: «Prima parlavate 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*. 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? È soprattutto a chi? Risponderete, a nessuno e a nulla. Così, disinteressatamente. No, è improbabile [...] perché *tutto in fin dei conti ha un senso, un senso e una ragione*».

⁹ *Scrittore*: «Ecco un altro esperimento. Esperimenti, fatti, verità in ultima istanza. Ma fatti non ce ne sono, e qui tanto meno. Qui è tutto inventato da qualcuno. Tutto ciò è la trovata idiota di qualcuno. Possibile che non lo sentiate? [...] E voi dovete per forza sape-

re di chi. E perché poi? A che servono le vostre conoscenze? Quale coscienza ne soffrirà? La mia? Io non ho coscienza. Ho solo nervi. Una carogna mi stronca?: una piaga. Un'altra carogna mi loda?: un'altra piaga. Ci metti l'anima, ci metti il cuore: divorano l'anima e il cuore. Tiri fuori dall'anima lo schifo: divorano lo schifo. Sono tutti colti, senza eccezione, hanno tutti una fama sensoriale. E poi tutti ti turbinano intorno: giornalisti, redattori, critici, femmine, in continuazione. E tutti esigono: dai! dai! [...] Ma che diavolo di scrittore sono, se odio scrivere, se per me è un tormento, un lavoro doloroso, vergognoso, come schiacciare le emorroidi. Eppure prima pensavo che qualcuno sarebbe divenuto migliore grazie ai miei libri. Ma se non serve a nessuno! Creperò e dopo due giorni mi avranno dimenticato e cominceranno a divorare qualcun altro».

¹⁰ Professore: «Ma voi v'immaginate cosa succederà quando a questa stanza ci crederanno tutti? E quando tutti si precipiteranno qui. Eppure è solo questione di tempo! Se non è oggi, sarà domani! E non qualche decina, ma a migliaia! Tutti questi imperatori mancati, grandi Inquisitori, Führer di ogni razza, benefattori del genere umano! E non per soldi o per l'ispirazione, ma per rifare il mondo!».

¹¹ N. Berdjaev, *Il senso della creazione*, cit., pp. 51-52.

¹² Tarkovskij rimuove il sottofondo escatologico della ricerca scientifica sovietica. Il primo studioso ad avere dato basi scientifiche ai tentativi sovietici di conquista dello spazio, fu alla fine del XIX secolo Kostantin Tsiolkovskij, il cui interesse per il volo spaziale era stato ispirato dalla sua amicizia giovanile con Nikolaj Fëdorov. Questo bibliotecario russo le cui idee circolano in gran parte del "rinascimento religioso russo", da Dostoevskij a Sergej Bulgakov, sosteneva che il *compito comune* dell'umanità, ritrovabile nelle Sacre Scritture, fosse la "patrifcazione" del cosmo, ossia la resurrezione, la ricostituzione dei corpi dei nostri padri, attraverso il completo dominio attraverso la tecnica dell'uomo sulla natura e sull'universo spaziale (cfr. D. Noble, *The Religion of Techonology. The Divinity of Man and the Spirit of invention*, New York 1977, trad. it. di S. Volterrani, *La religione della tecnologia. Divinità dell'uomo e spirito d'invenzione*, Torino 2000, pp. 155-58). Anche in *Solaris* vi era un personaggio, Sartorius, che intendeva distruggere il luogo (in quel caso l'Oceano pensante) che all'interno dell'altrove esplorato (il pianeta Solaris) materializza i desideri inconsci. Quel film era in gran parte ambientato su una stazione spaziale orbitante, specularmente allo sforzo sovietico degli anni '60 rivolto non agli sbarchi sulla Luna ma appunto a rendere abitabili per lunghi periodi tali stazioni.

¹³ A. Tarkovskij, *Scoprire il tempo*, cit., p. 178.

¹⁴ Gli ultimi due film di Tarkovskij, *Nostalghia* (1983) e *Sacrificio* (1986), sono una rivisitazione del problema dell'artista-santo, nella prospettiva sofologica e cristologico-apocalittica da noi delineata. *Nostalghia* appare interessante per l'operazione di rovesciamento delle figure sofianiche, che non sono più immagini di armonia e di mediazione tra la dimensione carnale e spirituale: la madre-moglie de *Lo Specchio* si riflette in *Nostalghia* nella bellezza rinascimentale, senza fecondità, della traduttrice italiana, e nella bellezza muta, nel ricordo fisso in se stesso, della moglie russa, che conduce fino alla dissipazione e alla morte. *Sacrificio* propone invece una rilettura della prospettiva apocalittica, secondo un'adozione esplicita dei modi teatrali di Bergman, e quindi riporta al centro dell'immagine il problema della parola letteraria. Le ultime parole del film, affidate al figlio del protagonista (che aveva scelto il silenzio come dono a Dio, per scongiurare un'apocalisse nucleare), sono: «In principio era il Verbo; perché Padre?».

¹⁵ La breve discussione finale deve molto all'antologia, curata da Pietro Montani: *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma 2004, e in particolare al saggio introduttivo, sempre di Pietro Montani, che delinea nella Shoah uno di quegli eventi storici che «segnano un confine oltre il quale l'esperienza estetica è destinata a modificarsi in modo irreversibile, o a divenire altro» (p. 11), e che proprio l'arte cinematografica deve prendere in carico. Sul tema, di particolare rilevanza per una discussione che è il problema centrale dell'estetica cinematografica, i saggi pionieristici di Daney trovano oggi sviluppo in G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Parigi 2003, che articola nella pratica teorica di Godard (in particolare la sua *Histoire(s) du cinéma*) e Lanzmann (*Shoah*) i due poli per un'etica dello sguardo a partire da Auschwitz.

Filmografia

Ubietsy [*Gli assassini*, 1958]

Film realizzato da studenti del VGKI fra cui A. T., adattamento di un racconto di Hemingway

Segodnja uvol'nenija ne budet [*Oggi non ci sarà libera uscita*, 1959]

Regia: A.T.; Co-regia: A. Gordon.

Katok i skripka [*Il rullo compressore e il violino*, 1960], colore (Sovclore), 55'

Regia: A. T.; Soggetto e sceneggiatura: A. M. Končalovskij e A. T.; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovcinnikov, diretta da E. Kačaturjàn; Assistente alla regia: O. Gerts; Suono: V. Kračkovskij; Montaggio: L. Butuzova; Scenografia: S. Agojan; Interpreti: Igor Fomčenko (ŠAŠA), Vladimir Zamjanskij (SERGEJ), Nina Arkangelskaja (LA RAGAZZA), Marina Adžubej (LA MADRE), Jura Brusser, Slava Borisov, Saša Il'in; Direttore di produzione: A. Karetin; Produzione: Mosfilm.

Ivanovo detstvo [*L'infanzia di Ivan*, 1962] b/n, 95'

Regia: A. T.; Soggetto: da temi del racconto *Ivan* di Vladimir Bogomolov; Sceneggiatura: M. Papava; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovcinnikov, diretta da E. Kačaturjàn; Suono: E. Zelenkova; Montaggio: L. Fejginova; Scenografia: E. Černjaev; Interpreti: Nikolaj Kolja Burljaev (IVAN), Valentin Zubkov (CAPITANO KHOLIN), Evgenij Žarikov (TENENTE GALTSEV), Stepan Krylov (CAPORALE KATASONIČ), Nikolaj Grin'ko (COLONNELLO GRIJAZNOV), Irma Raush-Tarkovskaja (MADRE DI IVAN); Direttore di produzione: G. Kuznetsov; Produzione: Mosfilm.

Andrej Rublëv [1966] b/n e colore (Sovcolor), cinemascope, 185'

Regia: A. T.; Soggetto e sceneggiatura: A. M. Končalovskij, A.T.; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovcinnikov; Suono: E. Zelentsova; Montaggio: A. T. con la collaborazione di L. Fejginova, T. Egoryčeva, O. Sevkenenko; Scenografia: E. Černjaev; Interpreti: Anatolij Solonicyñ (ANDREJ RUBLËV), Ivan Lapikov (KIRILL), Nikolaj Grin'ko (DANIL ČERNIJ), Nikolaj Sergeev (TEOFANE IL GRECO), Irma Raush-Tarkovskaja (LA SORDOMUTA), Nikolaj Burljaev (BORIŠKA); Direttore di produzione: Tamara Ogorodnikova; Produzione: Mosfilm, Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti.

Soljaris [*Solaris*, 1972], colore (Sovcolor), cinemascope, 165' (in Italia 115')

Regia: A. T.; Soggetto: A.T. dal romanzo omonimo di S. Lem; Sceneggiatura: A. T., F. Gorenstein; Fotografia: V. Jusov; Musica: E. Artem'ev; Preludio Corale in fa minore di J. S. Bach; Suono: S. Litvinov; Montaggio: A.T.; Scenografia: M. Romadin; Effetti speciali: V. Sevostjanov; Interpreti: Donatos Banjonis (KRIS KELVIN), Natalja Bondarčuk (KHARI), Jurij Jarvet (SNAUT), Anatolij Solonicyñ (SARTORIUS), Nikolaj Grin'ko (IL PADRE), Sos Sarkisjan (GIBARIAN), Olga Barnet (LA MADRE); Direttore di produzione: V. Tarassov; Produzione: Mosfilm.

- Zerkalo* [Lo Specchio, 1974], b/n e colore (Sovcolor), cinemascope, 105'
Regia: A. T.; *Soggetto e sceneggiatura:* A. T., A. Mišarin; versi di Arsenij Tarkovskij, letti dall'autore; voce fuoricampo: I. Smoktunovskij (R. Valli nella versione italiana); *Fotografia:* G. Reberg; *Musica:* E. Artem'ev; brani di J. S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell; *Suono:* S. Litvinov; *Montaggio:* A. T., L. Fejginova; *Scenografia:* N. Dvigubskij; *Interpreti:* M. Terechova (LA MADRE E NATALJA), F. Jankovskij (ALEKSEJ A 5 ANNI), O. Jankovskij (IL PADRE), I. Danilčev (IGNAT E ALEKSEJ A 12 ANNI), A. Solonicyn (LO SCONOSCIUTO), N. Grin'ko, A. Demidova, J. Nazarov, M. Tarkovskaja, L. Tarkovskaja; *Direttore di produzione:* E. Vajzberg; *Produzione:* Mosfilm, IV Unità Artistica.
- Stalker* [1979], b/n e colore (Sovcolor e Eastmancolor), cinemascope, 161'
Regia: A. T. *Soggetto:* dal racconto *Picnic sul ciglio della strada* di A. e B. Strugackij; *Sceneggiatura:* A. T., A. e B. Strugackij, versi di F. Tjutčev e Arsenij Tarkovskij; *Fotografia:* A. Knjažinskij; *Musica:* E. Artem'ev, brani dal *Bolero* di Ravel, di Wagner, di Beethoven; *Suono:* V. Sarun; *Montaggio:* A. T. e L. Fejginova; *Scenografia:* A.T.; *Interpreti:* A. Kajdanovskij (LO STALKER), A. Solonicyn (LO SCRITTORE), N. Grin'ko (IL PROFESSORE), A. Frejndlich (LA MOGLIE DELLO STALKER), N. Abramova (LA FIGLIA DELLO STALKER); *Direttore di produzione:* L. Tarkovskaja; *Produzione:* Mosfilm, II Unità Artistica.
- Tempo di viaggio* [1983], b/n e colore (Technicolor), cinemascope, 63'
Regia: A. T.; *Sceneggiatura:* T. Guerra; *Fotografia:* L. Tovoli; *Montaggio:* F. Letti; *Scelta delle musiche:* A. T.; *Organizzazione generale:* F. Terilli; *traduzioni:* L. Jabločkina; *Produzione:* Genius srl/RAI 2.
- Nostal'gija* [Nostalgia, 1983], colore (Technicolor), 130'
Regia: A. T.; *Sceneggiatura:* A. T., T. Guerra; *Fotografia:* G. Lanci; *Musica:* brani di Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner; *Suono:* R. Ugolinelli; *Montaggio:* E. Maseri, A. Salfa; *Scenografia:* A. Crisanti; *Interpreti:* Oleg Jankovskij (ANDREJ GORČAKOV), Erland Josephson (DOMENICO), Domiziana Giordano (EUGENIA), Patrizia Terreno (MOGLIE DI GORČAKOV); *Produttori esecutivi:* Lorenzo Ostuni (RAI 2), R. Rossellini e M. Bolognini; *Direttore di produzione:* F. Casati; *Produzione:* Opera Film per RAI 2, Sovinfilm, distribuzione Gaumont.
- Offret – Sacrificatio – Žertvoprinosenje* [Sacrificio, 1986], colore (Eastmancolor), 149'
Regia, soggetto e sceneggiatura: A. T.; *Fotografia:* S. Nykvist; *Musica:* "Erbame dich" dalla Passione secondo Matteo di J. S. Bach, musica strumentale giapponese (flauto: Suso Watazumido); canti di pastori di Dalekarlie e Härjaldalen; *Suono:* O. Svenson, B. Persson, L. Ulander, C. Loman, W. Peterson-Berger; *Montaggio:* A.T., M. Leszczylowski; *Scenografia:* A. Asp; *Interpreti:* Erland Josephson (ALEXANDER), Susan Fleetwood (ADELAIDE), Valérie Mairesse (JULIA), Allan Edwall (OTTO), Gudrun S. Gísladóttir (MARIA), Sven Wollter (VIKTOR), Filipa Franzén (MARTA), Tommy Kjellqvist (OMETTO); *Direttori di produzione:* Katinka Farago; *Produzione:* Argos Film, Parigi; Svenska Filminstitutet, Stoccolma; Josephson & Nykvist HB; Sveriges Television/SVT2 e Sandrew Film & Teater AB con la partecipazione del Ministero della cultura francese.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andrae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Esthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartini
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Zone of the Sacred

Andrej Tarkovskij's Film Aesthetics

The present volume approaches the works of Soviet director Andrej Tarkovskij (1933-86) as one of the most radical attempts to translate the sacred into images through film. The starting point of this study is an examination of "Sculpting Time", an essay on film aesthetics that the Soviet director wrote a few months before his death. Tarkovskij interprets cinema as the art of temporal images. The duty to preserve such temporality makes it possible to identify some poetic rules of composition that are different from those that the cinema has often borrowed from other arts.

Tarkovskij's approach must be contextualized within the Russian religious tradition. The distinction between temporal and literary images emerges as a version, applied to film, of the dualisms characteristic of Russian religious thought, which has often articulated its identity in ways that are oppositional to Western philosophy. The temporal image is that which preserves life as an event (in contrast with the notion that would nihilistically want to anticipate it). Like an icon, the temporal image has the function of translating the otherness of God into image, through Christ.

By analyzing the most significant scenes of some of Tarkovskij's movies, the central chapter of this volume discusses the relationship between technique and the sacred, starting from two apparently heterogeneous approaches: on the one hand, the film aesthetics theories (e.g., Benjamin, Bazin, Schrader) that address the mechanical nature of this medium and the possibility of preserving ethical respect toward the reality it represents, whose otherness in relation to the perceiving subject must be respected; on the other hand, the orthodox tradition (e.g., Florenskij, Sergej Bulgakov) that, on the contrary, interprets the sacred image as a privileged opening to the sacred which is ascetically realized by the artist-spectator, but which is made possible only by divine grace.

The closing chapter focuses on a close analysis of the movie *Stalker* (1979), where Tarkovskij's goal of creating "film icons" becomes particularly clear. Originally conceived as a science-fiction movie, it turns into a rendition in images of the spiritual journey of the three types of the saint, the artist, and the scientist towards the "Zone", a place that is beyond any definite representation but that, at the same time, blurs into the reality of our everyday world; a paradoxical place which also recalls in disturbing ways the Soviet *lager*.