

**UNA REGIA GENIALE.  
RICORDARE ANDREJ TARKOVSKIJ**

PETER SEIFERT

Scrivere sulla genialità nell'arte di Andrej Tarkovskij comporta certamente l'imbarazzo della scelta. Ho scelto tre scene di tre film e questi esempi sono senz'altro molto diversi tra di loro. Una riguarda un intervento abbastanza improvvisato, la seconda è una scena preparata con molta cura, la terza è addirittura un evento spettacolare in una piazza di fama mondiale.

I

La prima scena dura solo pochi secondi ed è parte del film sul pittore di icone *Andrej Rublëv* (1966). I mongoli hanno invaso la città di Vladimir coll'aiuto del principe secondogenito che volle vendicarsi di un torto subito dal fratello, il Gran Principe. Vediamo ad un certo punto dall'alto il saccheggio della cattedrale di Vladimir. Sulla piazza davanti alla chiesa si vede la massa del popolo, ripresa col rallentatore, nuvole di fumo che inondano l'inquadratura e poi, di colpo, due oche bianche scendono.

Gli studiosi americani Vida Johnson e Graham Petrie sono tra i pochi che hanno commentato questo particolare<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> V.T. Johnson - G. Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994, p. 303, nota 14: «According to the cameraman

L'operatore sul set, Vadim Yussov, ha raccontato che Tarkovskij in questo caso aveva tradito un loro principio: «Niente sorprese durante le riprese!». Da qualche parte aveva trovato due oche bianche, le aveva tenute nascoste e poi di colpo gettate davanti alla camera da presa al rallentatore. Johnson e Petrie scrivono che questo particolare vuole sottolineare la «vulnerabilità» della gente di Vladimir<sup>2</sup>. Certamente la ripresa ha questo aspetto, ma a mio avviso in questa maniera si nega l'ambivalenza dell'immagine. Secondo Tarkovskij l'immagine poetica ha sempre la tendenza ad essere polisemica, a racchiudere in sé diversi aspetti, a volte contraddittori. In questo caso, la ripresa a volo d'uccello potrebbe significare *il modo di vedere di Dio*; allo stesso tempo Tarkovskij fa vedere il principe traditore in un movimento di salita, e quindi suggerisce nel suo stile ellittico il modo di vedere di uno scellerato.

Come si sa, esiste un “romanzo” scritto da Tarkovskij e dal collega Andron Končalovskij su cui il film doveva basarsi<sup>3</sup>, ma durante il lavoro si dovette cancellare capitoli interi. Per esempio c'era un capitolo intitolato *La caccia* che è sparito quasi completamente. La mia tesi è che questa scena di pochi secondi è quasi tutto quello che è rimasto di quel capitolo<sup>4</sup>. Esso raccontava della caccia

Vadim Yussov, Tarkovsky broke his own rule of “no surprises during shooting” by throwing the geese in front of the camera without warning».

<sup>2</sup> «Panic-stricken townspeople milling confusedly in slow motion, their vulnerability accentuated by geese that enter the frame from above, flapping clumsily and awkwardly downwards». *Ibid.*, p. 95.

<sup>3</sup> A. Tarkovskij - A. Končalovskij, *Andrej Rublëv. Sceneggiatura del film*, Maggioli Editore Santarcangelo di Romagna, Rimini 1983.

<sup>4</sup> C'è un particolare nel film (nel terzo episodio) dov'è rimasta un'altra traccia minima del capitolo sulla caccia dei cigni: quando Rublëv nella foresta incontra il grande pittore di icone Teofane il Greco, il suo aiuto, Foma, trova il cadavere mezzo decomposto di un cigno e mostra, estendendola, la meraviglia di una sua ala. Tipico, per Tarkovskij, mi sembra lo scoprire il bello nell'apparente bruttura. Qui si deve ricordare che Tarkovskij per tutta la vita fu affascinato da Leonardo da Vinci: anche i disegni di Leonardo dedicati al sogno del volare, per la costruzione delle ali, avranno contribuito a questo fascino. Tarkovskij ha parlato della sua ammirazione per Leonardo nell'ultima sua intervista, concessa a «Le Figaro» nell'ottobre del 1986. La traduzione in italiano a cura di Donata De Bartolomeo si trova su questo sito: <http://www.fralenuvol.it/albero/arte/tarkovskij>.

del Gran Principe ai cigni. Probabilmente era ispirato dal famoso balletto *Il lago dei cigni* di Piotr Čajkovskij. Mi ricordo di aver letto questo capitolo leggermente allarmato perché la descrizione della coppia dei cigni mi destava il sospetto di “kitsch”. Nel film, poi, non è rimasto niente di tutto ciò<sup>5</sup>.

Nella scena con le oche volanti Tarkovskij è riuscito a creare prima di tutto un'immagine poetica per “esperienza”; senza questa aggiunta la stessa scena non avrebbe il medesimo significato. C'è una tale concentrazione di significati che ricorda un'affermazione di Tarkovskij nel suo libro sul cinema. Ha in mente un'immagine di estrema densità: “un mondo intero” che si rispecchia in una goccia d'acqua<sup>6</sup>. Da un lato l'immagine delle oche esprime l'estrema fugacità della vita, ma il rallentatore dà anche un tocco di maestosa solennità. Poi accenna all'armonia del rapporto di coppia, distrutto dalla guerra come si vede nel film. Il brulicare del popolo in questa scena, minacciato dal saccheggio e dalla trucidazione come immagine del “mondo intero” può sembrare una visione tetra, ma, pensandoci bene, è molto vera. Tarkovskij ha realizzato un insieme inestricabile di sinistro e di luminoso<sup>7</sup>: la bellezza della creazione e il peccato terribile dell'uomo che sempre rischia di deturparla.

<sup>5</sup> Nel film *Solaris* (1972) la caccia appare come simbolo dello smarrimento dell'uomo. Il quadro di Pieter Bruegel *Il ritorno dei cacciatori* (Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1565) indica che l'uomo ha perso il posto giusto nella creazione. L'allusione al famoso quadro di Rembrandt del *Ritorno del figlio prodigo* (Ermitage, San Pietroburgo, 1668) alla fine di *Solaris*, che mostra la visione del ritorno nella casa paterna, è da vedere insieme con il quadro di Bruegel. (Allusioni alla caccia sono in *Solaris* sia nella scena sognata del ritorno alla madre, sia nella casa del padre, con i corni da caccia appesi alla parete). Anche l'aspetto dell'invidia come motivo inconscio della caccia è sparito. All'interno del *Rublev* poteva avere un suo significato, perché nel “prologo” del film viene mostrato il volo come un sogno dell'umanità che porta però ad un fallimento brutale.

<sup>6</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 63.

<sup>7</sup> «L'orribile è sempre racchiuso nello stupendo, così come lo stupendo è racchiuso nell'orribile... La vita è compenetrata dal lievito di questa contraddizione grandiosa fino all'assurdo che nell'arte si presenta in una unità contemporaneamente armonica e drammatica». «Perciò l'immagine artistica non può essere unilaterale, per potersi dire veridica deve riunire in se stessa la contraddittorietà dialettica dei fenomeni» (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 38ss.). In Inter-

Per spiegare cosa egli intenda per immagine poetica, Tarkovskij ha citato ripetutamente degli *haiku*<sup>8</sup> del famoso poeta giapponese Matsuo Bashō (1644-1694). Qui occorre piuttosto ricordare la poesia dei poeti più grandi della dinastia Tang, Li Bai (701-762) e Du Fu (712-770) per via della maggiore spaziosità. Nella loro poesia, molto ammirata da Bashō<sup>9</sup>, si trova il motivo del volo degli uccelli e delle nuvole; inoltre si incontra la stessa capacità di sintesi, più emotiva che intellettuale. È la capacità di cogliere in un'osservazione una profondità quasi inesauribile<sup>10</sup>. Certamente non si devono nascondere anche le differenze: nell'immagine di Tarkovskij c'è la visione dall'alto che forse presuppone il rapporto con il cristianesimo (oltre all'esperienza del volo con l'aerostato o l'aereo)<sup>11</sup>. In ogni caso non vorrei far pensare che Tarkovskij sia stato influenzato dalla poesia Tang; piuttosto in questa maniera oserei indicare il livello di poesia sul quale è stata elevata, in questa scena, la sua "poesia del cinema": per pura grazia (la grazia, a mio avviso, ha molto a che fare con la genialità)<sup>12</sup>.

net si trovano diversi siti nei quali si incontrano opere i cui autori si sono ispirati a queste parole. Come era da temere, vi si trova tanto di orribile e poco di stupendo.

<sup>8</sup> Poesie giapponesi di diciassette sillabe; A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 98.

<sup>9</sup> Vedi l'articolo in italiano su Du Fu in Wikipedia; Reinhard Emmerich. Östliche Han bis Tang. in: Reinhard Emmerich (Hg.), *Chinesische Literaturgeschichte*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2004, pp. 88-186.

<sup>10</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 98.

<sup>11</sup> Anche nell'episodio della festa pagana del *Rublëv*, nella foresta, ad un certo punto volano su degli uccelli bianchi. In questo caso il fatto contribuisce alla "magia" della scena, ma non ha la stessa densità di significato come nella scena qui analizzata.

<sup>12</sup> Paragoni di questo tipo sono evidentemente ammissibili solo grosso modo: la poesia classica cinese ha la fama di essere di un rigore formale e di una ricchezza "musicale" che – almeno in genere – non conosciamo.

Del fatto che il genio abbia a che fare con la grazia Tarkovskij era cosciente. Per illustrarlo basta citare un episodio che racconta nei diari (A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002, p. 119) il 6 aprile 1973: «Chissà perché ho ripensato a quando avevo perduto il manoscritto della sceneggiatura del *Rublëv* (di cui non possedevo neanche la minuta). L'avevo lasciato in un taxi all'angolo di via Gorkij (di fronte all'albergo Nazionale). Il taxi se n'era andato e io per la disperazione mi sono preso una sbronza. Dopo un'ora sono uscito dal Nazionale e sono andato al VTO. Due ore dopo, mentre scendevo per via Gor-

## II

Il secondo esempio è molto differente dal primo per molti versi. Si tratta della scena all'inizio dello *Specchio* (1975) dopo il prologo e i titoli di testa. Il prologo fa vedere la guarigione ipnotica di un giovane balbuziente alla televisione: il ragazzo è improvvisamente in grado di parlare e presentarsi con brevi parole. Poi l'autore, Tarkovskij, incomincia a parlare ed a presentarsi in parole meno brevi, segue una fiamana più e meno lenta di immagini, ricordi, sogni e poesie<sup>13</sup>; ed il film termina con due urla inarticolati del giovane Tarkovskij all'età di tre-quattro anni, forse per dire che tutto il dicibile è stato detto. «Tutto il resto è silenzio» (Amleto).

La scena in questione sulla vita della madre ha di per sé poca importanza, mentre ne ha per il film. L'autore vi ha assistito sonnecchiando durante la siesta pomeridiana, rannicchiato insieme con la sorellina in un'amaca appesa tra gli abeti davanti ad una cascina. Nonostante l'apparente insignificanza la scena è stata preparata molto tempo prima e filmata con estrema cura. A questo riguardo non è assolutamente paragonabile col primo esempio, che era un guizzo violento, quasi fortuito e fortunato. La preparazione remota riguardava non tanto questa scena, quanto il film nel suo insieme ed è in questo contesto che va raccontata. Per fare questo film il regista vide necessario ricostruire dalle fondamenta la casa di legno nelle vicinanze di Mosca dove negli anni Trenta, prima della guerra, nella sua infanzia, la sua famiglia passava i mesi estivi. Voleva ricreare la penombra sotto gli alberi, tutta l'atmosfera di allora:

kij, all'altezza di quello stesso angolo della strada dove avevo perso il manoscritto, vedo un taxi che (andando contromano) mi ha raggiunto, frena e l'autista dal finestrino mi tende il mio manoscritto. Se non è un miracolo questo...». Al *Meeting* di Rimini dell'83 ha raccontato la storia delle «due bottiglie di cognac» a circa 18.000 partecipanti (cf. A. Tarkovskij, *Diario*, cit., p. 586, 27 agosto 1983); Tarkovskij aveva iniziato i lavori per il *Rublëv* con la consapevolezza di questo miracolo.

<sup>13</sup> Nei diari si vede che nella mente di Tarkovskij il titolo *Il ruscello pazzo* per il film ha avuto una breve fortuna (A. Tarkovskij, *Diario*, 23 dicembre 1972: «Sembra che mi diano il via per *Un bianco giorno* che ho reintrodotto *Il ruscello pazzo*. Non passerà, probabilmente, peccato!»; *ibid.*, p. 100).

vicino a questa casa doveva “risorgere” un campo di grano saraceno in fiore. Il regista e la sua squadra entrarono in conflitto con l’economia socialista di pianificazione, con i contadini del *Kolchos* locale, convinti che da decenni non c’era mai stato il grano saraceno in questo campo, anzi, che non si potesse coltivare. L’insistenza tenace dei nostri alla fine ha vinto: il campo fiorì<sup>14</sup>. E perché tutto questo sforzo? Tarkovskij fu strafelice quando vide l’effetto della casa e del suo ambiente sulla sua vecchia madre: dopo quarant’anni tutta l’esperienza di allora tornava vivissima. Ma non era solo la madre che lui voleva coinvolgere, voleva unire in un’unica “circolazione di sangue” tutti i collaboratori sul *set*, come scriveva nelle pagine seguenti. Tutti erano rattristati quando i lavori per il film intorno alla casa finirono. Chi parla di questo regista come “solitario” oppure come “solipsista”<sup>15</sup> dovrebbe tenere presente questi fatti.

Lo splendore del grano saraceno in fiore, che il regista trovava tanto bello perché gli ricordava la neve, trasmette la sua luminosità a tutto il film; il primo titolo del film, allo stato di progettazione era, come si sa, *Un bianco bianco giorno* (*Belyj belyj den*<sup>16</sup>). Esso traspare, per così dire, dalle finestre, ma lo vediamo veramente, *dulcis in fundo*, nelle ultime immagini del film, alla sera poco prima dell’imbrunire<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> «Non so cosa ne sarebbe stato del film se il campo di grano saraceno non fosse fiorito...». A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 124.

<sup>15</sup> M. Schmatloch, *Andrej Tarkovskijs Filme in philosophischer Betrachtung*, St. Augustin, Remscheid 2003; l’autore vede Tarkovskij come solipsista.

<sup>16</sup> Simonetta Salvestroni ha tradotto la fine di una poesia con questo titolo del padre Arsenij Tarkovskij: «[...] mio padre sta sulla soglia/ luminoso, luminoso giorno [...]. Non sono mai stato / felice come allora. / Tornare là non è possibile. / Né è possibile raccontare/ come era pieno di beatitudine questo paradiso». S. Salvestroni, *La tradizione culturale e spirituale russa nel cinema di Andrej Tarkovskij* («Rublëv» e «Lo specchio») AAM TAC 1, Arts and Artifacts in Movie - Technology, Aesthetics, Communication Nr.1, Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa-Roma, 2004, pp. 13-40, qui p. 28.

<sup>17</sup> Un fatto che sottolinea la veracità del regista, il suo senso acuto della fugacità della bellezza, della vita. Questo motivo della fugacità ritorna altre volte nei film di Tarkovskij nonostante la loro esasperata lentezza. Per esempio nello *Specchio* una tazza di tè levata da un tavolo lascia una macchia di umidità che lentamente svanisce. Un fatto banale, quotidiano, però drammatizzato dal suono di un *synthesizer* con un volume gradualmente aumentato. Poco prima una signora mi-

La scena all'inizio del film è preceduta, mentre scorrono i titoli di testa, da un brano musicale di Johann Sebastian Bach, il compositore preferito di Tarkovskij, il preludio all'organo della corale: *Das alte Jahr vergangen ist – Il vecchio anno è passato* (BWV 614). Il tono elegiaco della musica fa capire che ciò che segue è irrimediabilmente passato. In modo simile Tarkovskij aveva inserito nel suo film precedente *Solaris* (1972) un altro preludio corale di Bach dall'*Orgelbüchlein*: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ – Ti invoco, Signore Gesù Cristo* (BWV 639) che funge anche da «ideale riassunto» della successiva narrazione» come scrive giustamente Roberto Calabretto nel suo saggio sulla musica nei film di Tarkovskij<sup>18</sup>.

Subito dopo il regista mostra campi in parte verdi, in parte gialli, di frumento o di segale (ma non di granturco). Essendo in Russia, fa pensare che ci troviamo a fine giugno. Tra alberi con foglie mangiate (da maggiolini?) vediamo da dietro una donna graziosa, seduta su uno steccato, che fuma una sigaretta. Ha sistemato la capigliatura biondo miele in una specie di chignon<sup>19</sup>. Sopra un vestito d'estate, semplice ma non contadino, indossa una giacca di lana nera che le dona: si capisce che non è proprio caldo come in Italia in questo mese.

steriosa seduta a questo tavolo aveva chiesto al ragazzo Ignat di leggere in un libro un passo della corrispondenza tra Puškin e Čaadaev, ma lo ammoniva di non perdere tempo; proprio sfogliando i libri si perde facilmente e volentieri tempo. Tarkovskij ha posto al centro del film una poesia del padre *Vita, vita* che coniuga, in palese contraddizione, la convinzione dell'immortalità e questa fugacità: «...Non esiste la morte./ Immortali siamo tutti e tutto è immortale./ Non si deve temere la morte né a diciassette./ Né a settant'anni./ Esistono solo realtà e luce... le tenebre... e la morte non vi sono». Ma la poesia si conclude così: «Per un angolo sicuro di tepore/ darei la vita di mia volontà/ qualora la sua cruna alata/ non mi svolgesse più,/ come un filo,/ per le strade del mondo».

<sup>18</sup> R. Calabretto, *La musica nel cinema di Andrej Tarkovskij*, pp. 13-33, in N. Novello (a cura di), *L'aurora immortale. Le arti e il cinema*, Gedit, Bologna 2004, pp. 22ss.

<sup>19</sup> Ad ispirare quest'immagine era probabilmente una fotografia luminosissima della madre giovane, seduta su una balaustrata di legno con un vestito bianco e i capelli raccolti in uno chignon; dietro a lei betulle giovani, snelle, primaverili. Forse questa foto ha contribuito anche all'idea del titolo *Un bianco, bianco giorno*. La foto si trova in A. Tarkovskij, *Diario*, cit., p. 126.

La voce del commentatore (Innokenty Smoktunovskij, allora il più famoso attore dell'Unione Sovietica) l'io narrante del film, ci racconta con una certa precisione topografica che dietro al boschetto di querce, più lontano dei campi, c'era un bivio: una via portava ad una cittadina vicina, l'altra invece portava alla casa estiva dei Tarkovskij. Se qualcuno prendeva la viuzza verso la casa voleva dire che era uno della famiglia, magari il padre, da tempo aspettato; se invece no, voleva dire che non era lui, e che lui forse non sarebbe mai tornato.

Tarkovskij scrive nel suo libro quanto era importante per il film che l'attrice, che doveva recitare la parte della madre, non sapesse tutto del film, nemmeno del suo ruolo. Soprattutto non doveva sapere se il padre alla fine ritornava alla famiglia o no. Tarkovskij era arrivato alla convinzione che nel cinema l'attore si trova in una situazione molto diversa dalla recita in un teatro. La cinepresa giunge così vicina che l'attore o l'attrice devono piuttosto *essere* che recitare, vivere loro stessi un dato stato d'animo<sup>20</sup>. L'attrice Margarita Terechova non era in grado di dare delle accentuazioni di speranza o di rassegnazione, semplicemente perché era al buio completo sul futuro sviluppo della sua storia. Queste intuizioni di Tarkovskij presuppongono certamente una sensibilità fuori dal comune. I suoi film erano agli antipodi del cinema "usa e getta" che non presume che qualcuno possa voler vedere questa merce due volte (Che spreco di celluloidi però!). Tarkovskij sembra di aver lavorato *sub specie aeternitatis*. Voleva fare sì che il film rimanesse fresco ad ogni visione, pieno di sfumature, non facilmente esauribile. Perché a differenza del dramma e della musica classica, per citare altre arti del tempo, non c'è l'interpretazione per far risorgere l'originale. Tutto deve essere concentrato nel momento della produzione: è tempo scolpito. È paragonabile alla letteratura che viene solamente risuscitata – o meno – dal lettore (se non

<sup>20</sup> Tarkovskij ha spiegato questo ed altro nel capitolo *Sull'attore del cinema*, in *Scolpire il tempo*, cit., pp. 134 -145; sulla scena in questione, p. 132. In A. Tarkovskij, *Diario*, p. 119, 14 aprile 1973: «Leggo le lettere di Bernard Shaw: "Non è sorprendente che il peccato che meno si perdona a un attore sia di essere davvero quello che impersona, invece di limitarsi a impersonarlo?"».



è recitata). Il film ha in comune con le arti visive la concretezza sensoriale del suo essere nel mondo, per forza d'impatto le supera e con ciò ha la tendenza a sopraffare lo spettatore, il pubblico. Tarkovskij voleva rispettare il suo pubblico, salvare il mistero. Questo lo ha portato ad uno stile ellittico. Certe interpretazioni nei suoi film successivi sono state giudicate poco espressive<sup>21</sup> e di questo, a mio avviso, non sono tanto da incolpare gli attori o le attrici, ma la volontà dell'autore di stilizzare enigmaticamente. È arrivato così a dei risultati molto sintetici, che sembrano a volte non realistici, a differenza delle affermazioni verbali che nei suoi film sono qua e là troppo esplicite<sup>22</sup>.

Torniamo alla Terechova sullo steccato: vede nella lontananza un uomo che si avvicina. La donna dal viso delicato ed ora serio cela appena la tensione dell'attesa<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Cf. l'articolo in italiano su *Wikipedia* ([http://it.wikipedia.org/wiki/Andrej\\_Tarkovskij](http://it.wikipedia.org/wiki/Andrej_Tarkovskij)), dedicato a Tarkovskij che giudica l'attrice, nel ruolo dell'interprete Eugenia, «inespressiva». Domiziana Giordano, che in certe scene del film sembra una marionetta, coll'andare del tempo verrà rispettata, così mi pare, per la sua personalità poliedrica e anche per il suo contributo a questo film.

<sup>22</sup> Siamo arrivati, un po' prima del previsto, alle contraddizioni. *Nostalghia* doveva essere un grido d'allarme ed una poesia monumentale (quasi) ermetica allo stesso tempo. Le due cose si escludono mutuamente, si direbbe. Invece a me sembra che "la quadratura del cerchio" sia riuscita. Tarkovskij cita nel suo libro Dostoevskij per dire che l'arte non deve imitare la vita. Essa stessa crea una vita per certi versi superiore alla vita stessa: «l'arte, dicono, deve rispecchiare la vita eccetera. Sono tutte sciocchezze: lo scrittore (il poeta) crea lui stesso la vita, e una vita tale, per di più, che prima di lui neppure esisteva in tutta la sua pienezza» (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 171). In genere si accettano nei film le cose più inverosimili. L'accusa di mancanza di realismo spesso viene fatta quando un film per qualche altro motivo non va a genio.

<sup>23</sup> Aver trovato l'attrice Margarita Terechova per Tarkovskij fu provvidenziale. Egli dice di lei che provoca nello spettatore reazioni contrastanti di attrazione e ripugnanza allo stesso tempo. Il regista ha inserito nel film un quadro di Leonardo da Vinci, il ritratto di *Ginevra de' Benci* (1474, Olio su legno, 38.1 cm × 37 cm, National Gallery, Washington, D.C.) perché anche questo ha l'effetto di provocare reazioni contrastanti. La pagina su questo quadro è tra le più misteriose del libro (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 100). L'attrice impersona nel film sia la madre Masha che la prima moglie (divorziata) Natalja. Bisogna ammettere che il regista fa vedere nel ruolo della madre di più i tratti attraenti, nel ruolo della moglie più i ripugnanti.

L'uomo è completamente sconosciuto: si è perso, vuole andare a Tomcino, la cittadina vicina. Si rivela presto un tipo dai modi un po' invadenti; forse è anche un tantino brillo. È Anatolij Solonizyn, l'attore preferito da Tarkovskij, perché di temperamento nervoso, facilmente influenzabile, secondo il regista l'attore ideale da cinema, preferito forse anche perché come tipo era un antieroe<sup>24</sup>. Vuole sapere cosa fa lei, da sola sullo steccato. Porta una borsa da medico con tutti gli strumenti, ma ha dimenticato la chiave della borsa. Si avvicina molto: «Lei ha per caso un chiodo oppure un cacciavite?». A questo punto – soprattutto dopo Freud – bisogna stare all'erta. Lei non ne vuole sapere. «Ma perché è così nervosa?». Acchiappa la sua mano per sentire il polso: «Sono medico». È un pretesto alquanto stupido. Lei gli fa: «E allora?». «Non disturbare, devo contare». Adesso sembra che sia lei l'importuna. Si vuole difendere: «Forse devo chiamare mio marito?». E lui con il suo sorriso: «Lei non ha marito, dov'è il suo anello? Ma oggi solo i vecchi portano l'anello». La cinepresa si concentra sulla grossa treccia arrotolata, secondo Natasha Synessios un'acconciatura tradizionale russa delle donne sposate quando dovevano aspettare il ritorno del marito<sup>25</sup>. Una tradizione evidentemente sconosciuta al medico. Ora si fa regalare una sigaretta. Per accendersi la sigaretta si piega molto profondamente su di lei. Lei gira la testa e guarda nella direzione dei bimbi nell'amaca. L'unico cenno che tradisce qualcosa della sua situazione difficile, di giovane madre senza marito. Poi lui, con la domanda: «Ma perché è così triste?» vuole sedersi accanto a lei sulla staccionata e – patacrac! – si spezza il legno ed entrambi cadono sull'erba. Per lui è motivo di grande ilarità («È piacevole cadere con una donna bella!»), ma lei non è divertita affatto. Di colpo lui si accorge della natura che lo circonda: sentiamo il ronzio degli insetti<sup>26</sup>. Lui si alza, cambia discorso, parla di

<sup>24</sup>Per l'antierocità dei caratteri preferiti da Tarkovskij cf. F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 2004, pp. 60ss.

<sup>25</sup>N. Synessios, *Mirror*, I. B. Tauris, London 2001, p. 21.

<sup>26</sup>Fa pensare al discorso slegato eppure memorabile dello scienziato "impazzito" Domenico sulla piazza del Campidoglio a Roma in *Nostalghia* (1983): «...bisogna che nei cervelli occupati dalle lunghe tubature delle fogne e dai muri delle scuole, dagli asfalti e dalle pratiche assistenziali, entri il ronzio degli insetti. Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno».

una sua strana intuizione: che le piante hanno coscienza, possono sentire. «E noi diciamo cose banali». Mentre quest'ultima affermazione senza dubbio riflette una convinzione di Tarkovskij, sarei meno sicuro se il discorso sulle piante semplicemente corrisponde alle sue convinzioni, ma siamo vicini ai pensieri del regista. Troppo poco si ha finora badato al fatto che ha vissuto per un anno (!) nella taiga della Siberia, quando da ventenne, fu mandato dalla madre a partecipare ad una spedizione geologica: un'esperienza che ha senz'altro acuito la sua sensibilità di poeta per il "linguaggio" del fuoco, della pioggia e degli elementi in genere<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> In questo senso si esprime anche Simonetta Salvestroni con i suoi commenti molto attinenti, in *La tradizione culturale e spirituale russa nel cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 27: «Nel momento in cui percepisce l'affinità fra la sua esistenza e quella del mondo vegetale, l'unità dell'universo percorso da un unico flusso vitale, il personaggio coglie qualcosa di essenziale per il protagonista e per l'autore di *Zerkalo*. Non credere nella natura – ovvero essere indifferenti alla sua presenza nella nostra vita – è una perdita grave: significa smarrire il significato del nostro essere al mondo, dei legami che ci uniscono a tutto ciò che vive». Lo slavista americano Robert Bird ha ordinato un suo libro su Tarkovskij secondo i quattro elementi: fuoco, acqua, terra e aria. (R. Bird, *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*, Reaktion Books, London 2007). Un'altra eccezione è: S. Martin, *Live in the House and the House Will Stand: The Role of Autobiography and Lived Experience in Tarkovsky's Films and Aesthetic*, pp. 6-39, in A. Gunnlaugur Jónsson - Á. Thorkeill Óttarsson (a cura di), *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2006, p. 9: «He walked many hundreds of miles along the river Kureika, where he spent a lot of time drawing and thinking... his year in the Siberian taiga would serve as a dramatic base line for nearly all his subsequent work: nature is ever present in his films – often celebrated, always mysterious – as is the lone protagonist, struggling to make sense of his own destiny and, in the later work, that of humanity as a whole». («Camminava centinaia di chilometri lungo il fiume Kureika, dedicando molto tempo al disegnare e alla riflessione... l'anno nella taiga servirà come riferimento per tutto il lavoro che seguirà: la natura è sempre presente nei suoi film – spesso celebrata, sempre misteriosa – come anche il protagonista solitario, che lotta per trovare il senso del suo destino e, nelle ultime opere, quello dell'umanità intera»). Sullo sfondo dell'esperienza nella taiga diventa anche comprensibile il discorso ricorrente della banalità dei nostri discorsi e l'attrattiva del silenzio: Andrej Rublëv fa una specie di voto di tacere, che abbandona alla fine del film. In questo caso il silenzio è interpretato in chiave negativa. Ma nello *Specchio* Alexej, alla madre che per alcuni giorni non ha parlato per via di un'angina, parla della "debolezza" delle parole. In *Offret* il figlio di Alexander ha avuto un'operazione alla gola e ricomincia solo

Lo straniero dice poi che ci manca la fede nella natura, in noi stessi, siamo diffidenti, inquieti e non troviamo tempo per riflettere. Parla della presenza silenziosa degli alberi che stanno fermi, mentre noi uomini, inquieti, corriamo qua e là. Come conferma involontaria di quello che sta dicendo il suo sguardo va distrattamente e frettolosamente in tutte le direzioni, e la cinepresa, e con lei la donna, lo osserva attentamente. Lei gli chiede: «Ma non è forse un po'...?»». «Ma no, non c'è pericolo, sono un medico». «E la corsia n° 6?»». «Macché, sono solo fantasie di Čechov!». Infatti con la sua cravatta a mezz'asta fa pensare alla noncuranza per la propria immagine di uno dei due caratteri principali del famoso racconto di Čechov, il dottore Andrej Efimyc Ragin: anche lui un medico in una cittadina di provincia, affascinato da un malato mentale in un reparto chiuso, appunto la corsia no. 6, perché a lui sembra l'unica persona con cui si può avere una conversazione intelligente in quella cittadina. Il medico nel racconto di Čechov arriva alla conclusione che tra dentro e fuori del manicomio non c'è differenza, e poi, alla fine, dopo qualche attacco di disperazione finisce lui stesso per essere rinchiuso nella corsia no. 6. La donna ha apparentemente il sospetto che lo straniero abbia qualche problema di questo tipo<sup>28</sup>.

alla fine del film a parlare. Il medico Victor ricorda che Gandhi soleva tacere un giorno alla settimana.

<sup>28</sup> Mentre il doppiaggio italiano e i sottotitoli inglesi menzionano il nome di Čechov, il doppiaggio tedesco riporta solo la domanda di lei: «E la corsia No. 6?». Risponde il medico: «Ah, lui l'ha solo immaginato». Suppongo che è la versione più fedele all'originale. È, quindi, un'allusione che facilmente si sorvola. Certo, Čechov era un scrittore dell'Ottocento, non contemporaneo, ma se si tiene in mente che all'epoca del film in Unione Sovietica si mandavano i dissidenti nei reparti chiusi degli ospedali psichiatrici, bisogna dire che Tarkovskij qui giocava con il fuoco. Ha continuato a giocare anche in *Stalker* ed in *Nostalgbia*, non per giocare, ma perché per lui l'arte doveva essere verace. Scrive anche in questo senso A. Scarlato, *La Zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Aesthetica Preprint Edizioni-Centro internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, p. 16: «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 oc-

L'uomo sconosciuto riparte invitandola a visitarlo a Tomcino perché nel suo ospedale c'è gente allegra. Lei gli fa notare che ha del sangue dietro l'orecchio. Si vede che era più attenta persino della cinepresa. È un'osservazione, come si dice, tipicamente femminile che sa un po' di premura materna. Si è appena incamminato quando arriva una ventata improvvisa e violenta. L'uomo si gira e guarda indietro, rimane un po' indeciso, poi segue un'altra ventata. Tarkovskij ha commentato questa scena del vento, procurato coll'aiuto di un elicottero, dicendo che volevano continuare il filo invisibile che legava queste persone. Girarsi senza il vento e guardare "con espressività" avrebbe dato un tocco sbagliato<sup>29</sup>. Era una trovata felice e geniale perché queste ventate hanno la forza di sollevare tutto ciò che nella scena precedente sapeva di pesante e di trasformarla in qualcosa di poetico. In fondo era un'occasione mancata di un incontro tra due persone e faceva vedere che circostanze effimere – come il fatto che un uomo incontra una donna bella e sola o una donna un uomo non particolarmente simpatico – possono complicare la vita e ostacolare una vera comunicazione. Che l'uomo nella lontananza guardasse ancora indietro era da lungo tempo previsto. Già nel febbraio del 1973 e nel dicembre dello stesso anno, cioè molto prima che i lavori per il film cominciassero, apparirono nei diari come possibili titoli del film *Perché te ne stai lontano?* e *Perché resti in disparte?*<sup>30</sup>. Qui l'autore va contro tutte le regole di una drammaturgia convenzionale che avrebbe sollecitato simpatia per un personaggio che doveva fungere da legame con lo spettatore.

Così questo episodio assume il ruolo di un invito alla comunicazione: il film, e in modo particolare questo film, ci offre la possibilità di entrare nel mondo dell'autore senza gli ostacoli di circostanze diverse. Il regista voleva la comunicazione con chiunque: «Perché te ne stai lontano?».

cupasse di "massimi sistemi"». In epoca staliniana si avevano metodi più radicali: o la morte o la Siberia. Era negli anni Settanta che ospedali psichiatrici per dissidenti erano di moda.

<sup>29</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 117, verso la fine del capitolo sull'immagine filmica.

<sup>30</sup> Cf. A. Tarkovskij, *Diario*, cit., p. 109 e p. 127, 4 febbraio 1973, 12 dicembre 1973.

Nell'introduzione al suo libro Tarkovskij ha citato varie lettere, ricevute come reazioni a questo film: alcune riflettono incomprendimento e anche indignazione, ma altre genuina felicità, come qualcuna che ha scritto di essersi sentita per la prima volta non sola. Ed erano persone semplici che potevano scrivere queste cose, ad esempio un'operaia. Senz'altro tra i film di Tarkovskij *Lo Specchio* è il più irrazionale che richiede soprattutto una risposta emotiva. C'è ad esempio un particolare nel film che persino il regista stesso non ha capito, come ha ammesso in una intervista del 1985<sup>31</sup>. Da un lato Tarkovskij voleva essere compreso, da un altro sembra che abbia detto che bisogna lasciare degli enigmi che nei millenni si tenta di decifrare<sup>32</sup>. Era nemico di quel razionalismo

<sup>31</sup>J. Illg - L. Neuger, *I'm interested in the problem of inner freedom* in traduzione inglese sul sito Nostalgia.com; versione in polacco: *Z Andriejem Tarkovskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger*, in *Res Publica* (1), Warsaw 1987, pp. 137-160. «There is one episode in the film in which the boy, Ignat, is sitting... not Ignat... what was his name? – the author's son, he is sitting in his father's empty room, in the present, in our times. This is the narrator's son although the boy plays both the author's son and the author himself when he was a boy. And as he is sitting there we hear the doorbell, he opens the door and a woman enters and she says: "Oh, I think I've got the wrong place" – she was at the wrong door. This is my mother. And she is the grandmother of this boy who opens the door for her. But why doesn't she recognise him, why doesn't the grandson recognise her? – one has completely no idea. That is – firstly, this wasn't explained by the plot, in the screenplay, and secondly – even for me this was unclear. (C'è un episodio in cui Ignat, il figlio dell'autore, è seduto nell'appartamento del padre nel presente, nei nostri tempi. Sentiamo il campanello della porta, lui apre, c'è una donna e lei dice: "O, mi sembra che sono al posto sbagliato" – era alla porta sbagliata. È mia madre. Ed è la nonna del ragazzo che apre la porta per lei. Ma perché non lo riconosce, perché il nipote non riconosce lei? – non se ne ha la minima idea. Non era spiegato nella sceneggiatura – anche per me non era chiaro.)». Il fatto che la nonna non riconosca il proprio nipote e viceversa è qualcosa di molto doloroso, ha qualcosa di un incubo. Il film è organizzato con la logica dei sogni che possono essere più o meno belli.

<sup>32</sup>D. Fanelli - V. della Torre, *Andrej Tarkovskij, poeta dell'immagine*, in «Città Nuova» 25 gennaio 1987, pp. 26-29, p. 29: «L'uomo, ha detto, deve aspirare alla grandezza spirituale, costruire piramidi, lasciarsi dietro qualcosa che obblighi chi lo seguirà a decifrare per millenni gli enigmi...». In verità, nell'intervista con Charles H. de Brantes (l'attuale direttore dell'*Institut Andrei Tarkovski* di Parigi), aveva parlato di milioni di anni, propenso all'esagerazione come era; cf. J. Gianvito, *Andrei Tarkovsky Interviews*, 2006, Mississippi University Press, Jackson, Mississippi, p. 182.

che ha portato al materialismo, all'appiattimento nella nostra percezione della realtà, voleva salvaguardare il mistero. Ed il vento, che in questa scena trasporta il silenzio, certamente è misterioso. Per tutto il mondo che conosce qualcosa della Bibbia il vento è del resto una forte allusione allo Spirito.

Il film prosegue con la recitazione di una poesia del padre, Arsenij Tarkovskij, che parla dei *Primi Incontri* tra lui e la madre, tutt'altro che banali; siamo quasi ai livelli del *Cantico dei Cantici*, vediamo immagini dei bambini al tavolo della colazione, uno di loro fa scendere con la mano come una clessidra dello zucchero sulla testa di un gattino, vediamo il volto mesto della madre, accarezzato da ciocche sottili di un biondo più chiaro; eppure finisce la poesia con un'immagine orribile del feto: «Quando il destino ci seguiva passo a passo/ come un pazzo con il rasoio nella mano»<sup>33</sup>. Ci troviamo bruscamente confrontati col realismo duro dei due Tarkovskij, padre e figlio, che non concede nulla al sentimentalismo. Dando la colpa al destino il padre forse evita di assumersi la responsabilità per la fine di quest'amore.

### III

La terza scena è nel film *Nostalghia* (1983) e fa vedere un avvenimento spettacolare nella Piazza del Campidoglio a Roma: c'è un comizio di malati mentali e Domenico, il matematico pazzo,

<sup>33</sup> *Pervye svidanija*, in A. Tarkovskij, *Poesie scelte*, traduzione di Gario Zappi, Libri Scheiwill, Milano 1989; la traduzione italiana della poesia è facilmente disponibile in Internet, in varie versioni. Molto bello il commento di Simonetta Salvestroni, in *La tradizione culturale e spirituale russa nel cinema di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 29: «Mentre lo spettatore ascolta questi versi, ricordati dalla madre dopo l'incontro con lo sconosciuto, che ha risvegliato la sua femminilità, la macchina da presa segue la donna nel suo rientro in casa e si sofferma a inquadrare gli angoli di questo interno, le sue luci e le sue ombre, il tavolo, le "cose semplici" trasfigurate nella poesia perché legate all'intimità dei rituali di un amore vissuto come un'epifania (*bogojavlenie*)».

è salito sul monumento equestre di Marco Aurelio e dopo un discorso – come veniamo a sapere – pressoché interminabile<sup>34</sup>, si dà fuoco e muore per protesta. A causa del restauro il monumento era sormontato da impalcature e così si poteva salirci sopra. Si potrebbe chiedersi quanto realistico fosse un comizio di questo tipo per giornate intere in una piazza così importante. Ma se Tarkovskij ha ottenuto il permesso di filmare questa scena, forse anche Domenico e i suoi compagni avrebbero ottenuto il permesso per un comizio del genere.

Tarkovskij non ha fatto nulla per rendere visibile il lavoro geniale di Michelangelo in questa piazza – del resto, come sarebbe possibile? – ma se ne serve per dare risalto storico alla scena. Questa infatti è la piazza che con Marco Aurelio simboleggia l'autorità civile. Si aggiunga che Roma è il simbolo del *caput mundi*, quindi Domenico si rivolge, con il suo discorso con la sua azione, a tutto il mondo<sup>35</sup>.

In uno dei molti lunghi intervalli forzati del lavoro, che deprimevano il regista, Tarkovskij scrisse già nel settembre del 1970 nel suo diario una lunga lamentela angosciata sullo stato dell'umanità, giungendo alla conclusione: «La grandezza dell'Uomo contemporaneo sta nella protesta. Gloria a colui che si dà fuoco per protesta davanti alla folla ottusa e priva di occhi, a colui che protesta sulle piazze con cartelli e slogan, affrontando l'inevitabile repressione e a tutti coloro che dicono no agli approfittatori e ai senzadio»<sup>36</sup>.

Come fosse arrivato all'idea piuttosto estrema dell'autoimmolazione è incerto. È possibile che conoscesse già il famoso film di Ingmar Bergman *Persona* (1966): la scena in cui una delle due protagoniste del film (Liv Ullmann) guarda inorridita l'autoimmolazione di un monaco buddista in Vietnam alla televisione<sup>37</sup>. È anche

<sup>34</sup> Eugenia, l'interprete, dice al telefono a Andrej Gorčacov che Domenico sta predicando a Roma ore e ore «come Fidel Castro».

<sup>35</sup> Facilmente si associa qui il Capitol a Washington, quindi un centro di potere nel mondo attuale.

<sup>36</sup> A. Tarkovskij, *Diario*, cit., pp. 41-44, pp. 43ss., 9 settembre 1970.

<sup>37</sup> In una conversazione con il critico cinematografico Leonid Kozlov nel 1972 Tarkovskij ha elencato i dieci film che più ammirava, tra essi anche *Persona*; Tom Lasic, *Sight and Sound*, marzo 1993, volume 3, issue 3.



possibile che attraverso il *Samizdat* abbia saputo dell'autoimmolazione del giovane studente ceco Jan Palach il 16 di gennaio 1969 sulla piazza San Venceslao a Praga. Domenico esclama: «Quale antenato parla in me?». Potrebbe essere una domanda di Tarkovskij. Si era interessato dei "vecchi credenti" che nel tardo Seicento erano stati perseguitati in Russia e in parte si erano incendiati<sup>38</sup>. Forse anche la fine sul rogo del domenicano Girolamo Savonarola ha occupato l'immaginazione del regista<sup>39</sup>.

Tarkovskij voleva, a quanto pare, che questa scena in piazza del Campidoglio avesse lo stesso impatto della scena alla televisione in *Persona*. Il fatto nel film di Bergman è così orribile perché questo monaco veramente si stava bruciando, mentre nessuno sarebbe stato sorpreso di vedere Erland Josephson, l'attore che impersonava Domenico, in discreta salute durante una immaginaria conferenza stampa dopo l'uscita del film.

Il regista ha escogitato un'espedito davvero singolare. Quando Domenico con l'accendino in mano si accinge ad eseguire l'azione, la cinepresa si concentra su un folle ai piedi del monu-

<sup>38</sup>In una intervista aveva detto di voler fare un film sull'arciprete Avvakum Petrov, il capo dei vecchi credenti; intervista con Aleksandr Lipkov il 1° febbraio 1967; traduzione in inglese di Robert Bird su Nostalghia.com. Poco prima della comparsa dell'arciprete Petrov c'erano tendenze a vedere nell'autoimmolazione e nel digiuno fino alla morte le uniche strade alla salvezza. Un certo Vasilij Volosatj propagava queste idee (G. Hildebrand, *Protopop Avvakum und das Phänomen der Selbstverbrennung*, pp. 531ss. in *Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongress in Sofia 1963*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1964). L'interprete Eugenia racconta a Gorčacov di aver letto in un giornale che una domestica proveniente dal sud dell'Italia aveva "per nostalgia" dato fuoco alla casa del suo padrone al nord. In varie interviste Tarkovskij aveva già detto che la *nostalghia* russa non è un sentimento che può essere anche piacevole, ma un fuoco divoratore. Tarkovskij ha definito la *nostalghia* russa uno "struggimento che divora"; cf. Enzo Natta, *Andrej Tarkovskij. Scolpire il tempo*, pp. 20-23, in «Città Nuova», 10 luglio 1983. Da tutto ciò risulta che l'autoimmolazione di Domenico non è soltanto un atto di protesta come nel caso di Jan Palach ed altri, ma in qualche modo espressione di una "nostalgia spirituale".

<sup>39</sup>Il 21 di febbraio 1972 si trova la breve nota nel diario: «Trovare delle informazioni su Savonarola e su i suoi rapporti con Botticelli».

mento che imita le azioni di Domenico in pantomima. Non vediamo quindi tanto in diretta il prendere fuoco, il crollo e gli spasmi di Domenico, ma nella pantomima di questo pazzo. In questa maniera rientra nell'inquadratura il fatto che prendiamo la scena non per reale ma come fittizia e viene così problematizzata. In questa maniera, per un attimo, viene messa in discussione la nostra convinzione.

Geniale in questa scena è anche l'uso della musica. Già durante la visita di Gorčacov nella fabbrica abbandonata, abitata da Domenico, quest'ultimo ha fatto sentire un pezzo della *Nona Sinfonia* di Beethoven e in quest'occasione ha annunciato enigmaticamente che si stava preparando qualcosa di importante a Roma.

Alla fine del suo discorso dal monumento esclama: «E adesso la musica!». Tra la gente sulle scale nei dintorni della piazza, che ha finora assistito immobile all'avvenimento, c'è un po' di movimento. Qualcuno sale sull'impalcatura del monumento e porta una scatola metallica rettangolare che in un primo momento poteva sembrare un altoparlante, dal momento che si parlava di musica, ma poi si capisce che è un barattolo di benzina. La musica si fa aspettare. Domenico svuota il barattolo su di sé e tenta di accendere l'accendino. Per qualche secondo tenta invano, poi, improvvisamente, vediamo le fiamme e in simultanea "divampa" la musica: non è un inizio liscio e piano, ma un prorompere espressivo. Tarkovskij ha accostato fuoco e musica in modo da realizzare una sinestesia. Sentiamo il coro della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Ma proprio quando l'*Inno alla gioia* di Friedrich Schiller arriva alle parole: «*Alle Menschen werden Brüder – tutti gli uomini diventano fratelli*» la musica muore e sentiamo solo l'urlo inarticolato di Domenico<sup>40</sup>.

Sorprende l'audacia con cui Tarkovskij si comporta di fronte a due altri geni. Claudio Abbado, che nell'83 ha realizzato insieme con il russo il *Boris Godunov* di Modest Mussorgskij a Londra, ha sottolineato l'estremo rispetto per la musica che secondo lui

<sup>40</sup> Qualcuno vuole aver capito che urla il nome del suo cane Zoé, l'unico essere vivente sulla piazza che mostra qualche reazione all'avvenimento, ma non posso confermarlo.

contraddistingueva il regista<sup>41</sup>. Qui tratta Beethoven e Schiller in modo quasi temerario<sup>42</sup>, ma così facendo mette in luce un piccolo particolare che i due autori nella foga del loro entusiasmo illuministico avevano trascurato o semplicemente ignorato: che la fratellanza universale ha un prezzo. Gesù Cristo, che ha pregato per l'unità tra tutti gli uomini, ha pagato per ciò con il suo grido di abbandono in croce e la sua morte; un nesso che è stato messo in luce da Chiara Lubich in un testo dell'84<sup>43</sup>. Tarkovskij – con la sua intuizione artistica – ha toccato questo mistero. In effetti, nel suo discorso Domenico ha anche parlato d'unità<sup>44</sup>.

Dopo il suo grido sembra che Domenico muoia. C'è un taglio e vediamo Gorčacov a Bagno Vignoni che si prepara ad attraversare l'antico bagno termale ora senz'acqua<sup>45</sup>, per rimanere fedele alla promessa fatta a Domenico. Poco prima nel film, nei ruderi di una chiesetta invasa dalla palude, viene recitata in traduzione italiana una poesia di Arsenij Tarkovskij che crea un nesso tra l'azione di Domenico e quella di Gorčacov:

<sup>41</sup> Nel documentario di Ebbo Demant, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Andrej Tarkovskij's Exil und Tod*, 1987; si può trovare l'intero documentario in *youtube*.

<sup>42</sup> D'altronde sarebbe stato difficile inserire questa musica conosciutissima in modo non violento nel film. Dal libro *Scolpire il tempo* risulta che Tarkovskij ha riflettuto attentamente sull'uso della musica nei film. Il regista ha deciso relativamente tardi di usare la musica di Beethoven; sembra che abbia originalmente pensato al *Tannhäuser* di Richard Wagner.

<sup>43</sup> C. Lubich, *L'unità e Gesù abbandonato*, Roma 1984, 9ª edizione 2005.

<sup>44</sup> «Il nostro cuore è coperto d'ombra, bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili [...]. Bisogna alimentare il desiderio, dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito. / Se volete che il mondo vada avanti, dobbiamo tenerci per mano, ci dobbiamo mescolare, i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati. / Ehi, voi sani! / Cosa significa la vostra salute? [...] / Dove sono, quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione? Faccio un nuovo patto con il mondo, che ci sia il sole di notte e nevichi d'agosto. / Le cose grandi, finiscono! / Sono quelle piccole che durano! / *La società deve tornare unita e non così frammentata*; basterebbe osservare la natura per capire che la vita è semplice e che bisogna tornare al punto di prima, in quel punto, dove voi avete imboccato la strada sbagliata. / Bisogna tornare alle basi iniziali della vita, senza sporcare l'acqua».

<sup>45</sup> Anche il fatto che il bacino termale ora è svuotato lasciando solo del fango malsano parla della transitorietà dell'esistenza.

...E non più quando è notte/ alle mie spalle splendono  
due ali./ Nella festa candela mi sono consumato./ All'al-  
ba raccogliete la mia disciolta cera/ e li leggete che pian-  
gere è di cosa andare superbi./ Come donando l'ultima  
porzione di letizia/ morire in levità e al riparo di un tetto  
di fortuna./ Accendersi postumi come una parola.

C'è difatti un attimo in cui le fiamme dietro Domenico sem-  
brano delle ali, e il monumento equestre si trasforma in Pegaso,  
un monumento alla poesia, mentre Gorčacov si consuma come  
candela<sup>46</sup>. L'ultima parola della poesia è particolarmente felice e  
la auguriamo sia al padre poeta che al figlio regista: «accendersi  
postumi come una parola».

A differenza dell'azione di Domenico, l'azione del russo non  
è per niente spettacolare, si svolge in presenza di due o tre te-  
stimoni, ma non meno assurda. Ci accorgiamo che la salute di  
Gorčacov è pessima: si appoggia spossato sul bordo della vasca  
e pesca con la mano la medicina dalla tasca del suo vecchio cap-  
potto. Gorčacov avanza lentamente proteggendo la fiamma della  
candela con estrema cautela. A metà strada si spegne la candela,  
lui ritorna al punto di partenza, riaccende la candela, tocca il muro  
– come in un gioco da bambini – e riparte. Stavolta la fiamma  
resta accesa più a lungo, ma poi di nuovo si spegne. Quasi non  
ce la fa a ritornare Gorčacov, ma ritorna comunque e riparte una  
terza volta. Questa volta riesce ad arrivare all'altro lato del bacino,  
riesce ancora a fissare la candela accesa sul muro e muore sfinito.  
L'attore Oleg Jankovskij ha raccontato anni dopo come Tarkovskij  
gli aveva chiesto di rappresentare in questa scena tutta la vita di  
un uomo<sup>47</sup>. Nel suo diario, subito dopo il passo citato sopra, Tar-  
kovskij aveva scritto: «Elevarsi al di sopra della semplice attitudine  
a vivere, prendere coscienza praticamente della corruttibilità della

<sup>46</sup> A. Tarkovskij, *Diario*, cit., p. 332, 29 aprile 1980: « Ho lavorato con Toni-  
no. Abbiamo inventato una seconda parte geniale “La Candela” per “Nostalgia”». C'è una poesia di Tonino Guerra con questo titolo.

<sup>47</sup> O. Jankovskij, *How we shot the “Inextinguishable Candle” episode for No-  
stalghia*, su: [Nostalghia.com](http://Nostalghia.com)

nostra carne in nome del futuro, in nome dell'immortalità...»<sup>48</sup>. Il gesto escogitato da Domenico è da vedere in contrasto con il vivere tranquillo e sonnolento nell'annebbiamento del bagno termale che avevamo visto molto prima nel film e che Domenico, guardando queste persone per bene immerse fino al collo nell'acqua tiepida, aveva commentato: «Vogliono vivere eternamente!». La candela accesa è un'immagine per la vita interiore, la fede che bisogna custodire, mantenere. L'esistenza è vista così come una prova per un tempo limitato<sup>49</sup>.

La pazzia che ha portato al suicidio Domenico ha anche l'aspetto di una protesta contro una società saturata, spiritualmente atrofizzata. L'immobilità surreale delle persone radunate nella piazza del Campidoglio, il loro concentrarsi su se stesse, evidenziato per esempio nella donna tutta concentrata sul piccolo specchio rotondo da make-up o in un uomo che è in posa come per un monumento della propria importanza, è da vedere come un parallelismo con il sogno del musicista russo Sosnofskij che viveva in Italia qualche secolo fa. La lettera che racconta il sogno viene letta nell'albergo a Bagno Vignoni: aveva sognato che doveva preparare una grande opera lirica nel parco del suo padrone, il conte. Nel primo atto doveva come tanti altri rappresentare una statua nuda, dipinta di bianco. Non dovevano muoversi assolutamente perché il conte, che li osservava personalmente, minacciava gravi punizioni in questo caso. Sosnofskij sentì salire il freddo e le forze gli vennero a mancare quando si svegliò tutto angosciato perché si era accorto che non era un sogno, ma la sua realtà<sup>50</sup>. È la realtà dell'Occidente come veniva sperimentato da un russo un po' di tempo fa. Probabilmente molti di noi esiterebbero a riconoscersi in questo specchio, eppure bisogna ammettere che il sogno del

<sup>48</sup> A. Tarkovskij, *Diario*, p. 44, 9 settembre 1970.

<sup>49</sup> Nel film si sente ripetutamente nella lontananza il suono monotono di una sega circolare (soprattutto nella fabbrica di Domenico). Nell'immaginazione evoca pezzi rettangolari di legno, come è rettangolare il bacino del bagno termale. Il suono della sega diventa così un'allusione che parla della finitezza, della morte.

<sup>50</sup> Il testo della lettera si trova in F. Borin, *L'arte allo specchio*, cit. il capitolo su Nostalgia, pp. 211-227, pp. 225s., nota 22.

musicista russo ha qualcosa di molto convincente. Forse dobbiamo vivere con questa provocazione<sup>51</sup>.

Tarkovskij colpisce lo stesso chiodo con un'altra scena: quando Gorčacov vuole parlare con Domenico va, accompagnato da Eugenia, alla vecchia fabbrica. Davanti alla porta il pazzo sta pedalando una vecchia bicicletta stazionaria e non smette neanche quando Eugenia si avvicina per parlare con lui. Perché sta pedalando? Essendo lui pazzo non c'è da meravigliarsi tanto. Forse era una canzone del noto cantautore russo Vladimir Vysockij a ispirare a Tarkovskij quest'idea. Vysockij, che dopo «una vita spericolata» morì nell'80 a solo 42 anni, nel '68 aveva preso di mira nella canzone sarcastica *Ginnastica* coloro che, appunto, «vogliono vivere eternamente».

L'uomo sulla bicicletta statica evoca l'immagine del criceto nella ruota e così nell'immaginazione si aumenta la velocità del movimento: tanta agitazione che non va da nessuna parte. Il culto della frenesia del fare, nel cinema e nella vita vissuta, è oggi forse più forte che nei giorni di Tarkovskij. Tutti vogliono essere uomini di azione, muovere qualcosa. La “vis polemica” del russo non ha perso di attualità, anzi! Anche questo mostra la forza profetica della sua arte.

Rimarrà un mistero se Domenico è veramente pazzo o piuttosto un pazzo finto<sup>52</sup>, un *jurodivyi*, un “folle in Cristo” nella tradizione della vecchia Russia che provoca la mentalità vigente con le sue azioni strane. Ma chi sta provocando Domenico? Solo Eugenia e Gorčacov lo vedono. E tutti coloro che vedono il film. Tarkovskij anche in altri suoi film si è rivolto direttamente al suo pubblico e ciò è contro il “bon ton” del cinema, certo. Il vero *jurodivyj* in

<sup>51</sup> Tarkovskij si era sempre più convinto che la civiltà occidentale era in declino. Il 25 aprile 1980 scrive nel suo diario: «Ieri ho chiesto a Franco Terilli di trovarmi una traduzione russa de *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler»; A. Tarkovskij, *Diario*, cit., p. 330.

<sup>52</sup> Così anche nella scena in piazza del Campidoglio non si capisce chi è matto e chi non lo è. Forse il regista vuole dire che una distinzione netta non è possibile e che bisogna «tenersi per mano [...] i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati...»; cf.: S. Redaelli, *Il senso della vita (e della follia) in Alda Merini*, in «Nuova Umanità» XXXII (6/2010) 192, p. 196.

azione è quindi il regista stesso<sup>53</sup>. Un'altra provocazione: Gorčacov che, sfinito, con passo titubante procede nel bacino vuoto (e ci ruba alcuni minuti lunghissimi del nostro tempo prezioso) sembra essere uno dei pochi che compiono un'azione in questo film.

Tatjana Goritcheva vede i filosofi cinici dell'antica Grecia come precursori dei *jurodivyi* russi<sup>54</sup> e il più noto tra loro era Diogene. Le scene a Bagno Vignoni ed in piazza del Campidoglio sono in contemporanea. Si può immaginare una sovrapposizione delle due scene: Gorčacov che con la candela accesa va in piazza del Campidoglio in cerca di «un uomo», come Diogene nel mercato di Atene<sup>55</sup>.

In piazza del Campidoglio il film finisce con un cenno conciliatorio: quando Domenico muore sdraiato si vede nella lontananza Eugenia arrivare di corsa sugli scalini della piazza, la mano alzata al volto in terrore. Eugenia, l'interprete, che si era prima manifestata inesorabilmente "occidentale", fa ora vedere una reazione umana. Così il regista, che in genere non amava le mezze misure, finisce questa scena con uno spiraglio di speranza<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Nel '76 Tarkovskij ha notato nel suo diario purtroppo senza indicazioni bibliografiche: «Scrivete Tolstoj:

- Se io fossi solo, sarei un folle di Dio, cioè non considererei niente di veramente prezioso in questa vita.

- Anche scrivendo bisogna essere dei folli di Dio»; A. Tarkovskij, *Diario*, cit. p. 191, 20 aprile 1976. Già lo *Specchio* era un po' un «ruscello pazzo»; dallo *Stalker* in poi Tarkovskij ha intrapreso la strada del *jurodivyyj* con sempre più decisione. Tatjana Goritcheva ha descritto come negli anni Sessanta tra gli intellettuali in Unione Sovietica era molto prestigioso essere considerati degli "schizofrenici"; T. Goritcheva, *Die Kraft christlicher Torheit*, Freiburg 1985, pp. 54ss.

<sup>54</sup> Tatjana Goritcheva, *Cinismo, follia in Cristo e santità*, in «Nuova Umanità» XI (1989/6) 66, pp. 47-62, p. 58.

<sup>55</sup> Tarkovskij ha parlato di «Diogene con la lampada» nell'intervista con Jerzy Illg e Leonard Neuger (cf. nota 30) e quindi si capisce che era una figura familiare nel suo mondo interiore.

<sup>56</sup> Tarkovskij era comunque nella sua arte più equilibrato che nelle interviste o anche nel suo libro.

## SUMMARY

*“Geothe is so right”, wrote Andrej Tarkovskij in Scolpire il tempo (Sculpting in time) “when he says that reading a good book is just as difficult as writing it”. The Russian director who died 25 years ago this December, hoped that his films would be “read” with the same effort required by a good book. At the same time he invited his viewers to make contact between his films and their own interior worlds. The author of this article shows that this approach was misunderstood as an invitation to arbitrary interpretations which have increased over time. There have been many attempts to summarise his films by paraphrasing their content rather than reading them in the way Tarkovskij suggested. This essay attempts a deeper reading, based on recent studies, of three scenes from his films.*