

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di laurea in DAMS Cinema

“LA FEDE NEL CINEMA”

Analisi del film STALKER di Andrej Tarkovskij

Tesi di laurea

in Caratteri del Cinema Contemporaneo

Relatore

Prof. Michele Fadda

Laureando

Blanc Luca

Anno Accademico 2004-2005

Sessione III

INDICE

Introduzione

Scheda del film

Stalker

Genesi del film

Partenza

A1 Bar

Cinema e pubblico. Una concezione aristocratica

A2 Testo

Il genere. Limite valicabile

“Stalker” e “Picnic”. Fantascienza senza scienza

A3 Camera da letto

Simbologia. Eccesso significativo

A4 Risveglio e litigio

L'influenza dostoevskiana. I precedenti dello Stalker

A5 Crisi della moglie

La citazione. Evidenza negata

L'attore. Recitazione istantanea

A6 Lo Scrittore

L'Occidente. La tentazione della libertà

A7 Ritrovo al bar

Un dialogo platonico naturalistico

Entrare nella Zona

B1 Poliziotto

Montaggio. Una questione di idraulica

Tarkovskij e le autorità. Edipica incomprensione

B2 Primo cancello

Realismo. Illusione e Testimonianza

B3 Capannone

Intellettualismo. Volontaria esclusione

B4 Seconda barriera

Il Tabù. Alla ricerca di un limite

B5 Avanscoperta

La m.d.p.. Una volontà indipendente

B6 Attesa

Scolpire il Tempo

La Zona

C1 La Zona

Il colore. La ricerca di un controllo

C2 Abbraccio

La natura. Una fusione panteistica

L'eredità di Dovgenko

C4 Resti

La guerra. Una visione decontestualizzante

C5 Dadi

La magia. Ritualità suggestiva

C6 Tentativo dello Scrittore

L'opera d'arte. Creare qualcosa di vivo

Sosta

D1 Pozzo

Realismo. Naturalismo interiore

Religione. Tra Vangelo e Zen

D2 Zaino

L'universo. L'enormità del microcosmo

D3 Diverbio

Autobiografismo. Un western in un cervello

D4 Sogno

Entropia. I particolari dell'Universale

Dentro la centrale

E1 Tunnel

Umorismo. Piacere dissacrante

Piano-sequenza. Una durata necessaria

E2 Sala della sabbia

Effetti speciali

E3 Pozzo

Flash-back. Prima o poi

E4 Monologo dello Scrittore

Arte e potere. Egocentrica inversione

E5 Poesia

L'assoluto. Una sofferta inarrivabilità

E6 Telefonata

La Stanza

F1 Sulla soglia

La Fede. Credere, felicità a caro prezzo

F2 Rissa

La scienza. Lucida follia

F3 Monologo dello Stalker

Scetticismo. Perché no?

F4 Pioggia

La condizione umana. Paradossi in forma di uomini

F5 Simboli

Poesia. Somma condensazione

Rientro

G1 Rientro al bar

Circolarità. Ritorno o eterno ritorno?

G2 Passeggiata

Profezie. Una speranza?

G3 A casa

Tragedia. Amletico Don Chisciotte

G4 Monologo della moglie

La malattia. Un sofferto elogio della pazzia

G5 Miracolo

La fede nel cinema

INTRODUZIONE

“alla tigre tocca cacciare
all'uccello tocca volare
all'uomo tocca chiedersi:
'perché? perché? perché?’
alla tigre tocca dormire
all'uccello tocca posarsi
e all'uomo raccontarsi
che è in grado di capire”
Kurt Vonnegut¹

Perché *Stalker*. Ho scelto questo film per la sua unicità. *Stalker* non doveva esistere, eppure c'è. Esso è una sfida a qualunque logica di mercato e di intrattenimento, di più, un affronto alla logica stessa. *Stalker* è insostenibile, nel senso che la posizione che propone non può in partenza essere difesa. Tarkovskij si scaglia contro la società moderna, non accorgendosi di esserne l'incarnazione e la maggiore e più matura espressione. L'uomo occidentale ha subito il crollo, lento ma inesorabile, delle certezze che da sempre lo sorreggevano ponendolo al centro dell'universo. E questa volta nessuna ideologia rassicurante sembra presentarsi ad occupare il posto lasciato vacante. Un relativismo onnivoro assedia e stana le convinzioni al loro nascere, tanto più vorace quanto più vincente. Nelle nostre società l'unico pregiudizio concesso è quello verso chi abbia dei pregiudizi. Il valore fondamentale è diventato il riconoscimento dei valori di ognuno, quali che siano. La fede, questo quantum di certezze a disposizione di ciascuno, è come parcellizzata. Chiunque può mettervi mano nel proprio piccolo e ricavarne, a mo di bricolage, una fede personalizzata, individuale. L'alternativa è una sana distrazione “televisiva” dal problema. Tarkovskij è ben deciso a contrastare la deriva relativistica, ritrovare un qualcosa che possa di nuovo ristabilire un sopra e un sotto nell'universo, dare una speranza. Tuttavia le armi che usa sono le stesse adoperate da ciò che vorrebbe combattere. In *Stalker* i suoi personaggi affrontano la Zona carichi di nozioni filosofiche, estetiche, sociologiche,

¹ Kurt Vonnegut, *Ghiaccio nove*, Feltrinelli, 2003, pag 140

psicologiche, discutendone senza posa. In loro il dubbio cresce in tal maniera che alla fine non entreranno nella Stanza, perché è Tarkovskij stesso a non entrarvi. Sedotto dal relativismo che voleva cambiare, ne è stato cambiato a sua immagine e somiglianza. Quasi del tutto vinto, gli rimane il grido che lancia all'umanità nell'ultima scena. La sua anacronistica reintroduzione della fede non ha funzionato; sfido chiunque a dichiararsi più religioso al termine della proiezione di *Stalker*. Il film affronta in realtà l'eterno problema dell'uomo posto di fronte al proprio limite. Il viaggio nella Zona è un viaggio illegale, perché al di là di quel limite, un luogo il cui accesso andrebbe vietato alla coscienza. Il miglior consiglio è che *non* bisognerebbe guardare *Stalker*. Tuttavia lo si ama. Non si può non apprezzare il suo sforzo controproducente, frutto di un folle indagarsi, tanto generoso da spingersi al limite del masochismo. Amato, oppure odiato, sempre con la stessa intensità, a seconda che si veda, nel suo estremismo, generosità o pretenziosità. Esso non si rivolge a tutti, nemmeno al grande pubblico, ma a coloro, che nel mezzo del cammin di lor vita, si sono ritrovati in questa Zona oscura. Film difficile, eppure elementare, perché costruito con gli *elementi* più semplici. Non guarda mai al di là di ciò che vediamo tutti i giorni, eppure lo sguardo è continuamente rivolto *oltre* ciò che si vede. Film spirituale prodotto nella patria del materialismo, esso esprime il paese che forse più di tutti ha riunito le contraddizioni del nostro secolo al suo interno, il secolo dell'uomo solo con se stesso. Tarkovskij usa la più volgare tra le arti, la più commercializzata, per puntare il dito sulla mancanza di spiritualità. Al di là di un nichilismo anarchico, ma al di qua di una acritica credulità, Tarkovskij si ferma sulla soglia della fede, di cui esprime la difficoltà, se non la *nostalgia*. Egli lotta accanitamente contro se stesso; avanzare o retrocedere sarebbe, in ogni caso, una sconfitta e una vittoria. La vera, unica speranza per lui è nella rappresentazione artistica di questo scontro infinito, dove l'assoluto potrà essere, per un momento, se non toccato, almeno rappresentato. Ecco infine spiegata la dedizione totale con la quale questo autore

ha messo in immagini il suo animo, creando un film per molti versi irripetibile. Si può dire che *Stalker* “dissolve” lo spettatore, se questi accetta di dissolversi in esso.

Data l'intensità di contenuti presenti in ogni scena, e la complessità e varietà dei temi affrontati, ho deciso di seguire il decorso naturale del film, analizzandolo cronologicamente sequenza per sequenza, ed affrontando di volta in volta i temi suggeriti dalla scena stessa. Ciascun capitolo conterrà quindi tanto un'analisi della narrazione e delle tecniche utilizzate, quanto una trattazione degli interventi della critica; da esse si svilupperà poi la problematica trattata. L'obiettivo è di creare una sorta di guida attraverso questo difficile territorio che è *Stalker*, film ricco di trappole e trabocchetti, che programmaticamente vuol esprimere tutto e il contrario di tutto.

SCHEDA DEL FILM

Regia

Andrei Tarkovskij

Cast

Aleksandr Kajdanovsky *Stalker*
Alisa Frejndlikh *Moglie di Stalker*
Anatoli Solonitsyn *Scrittore*
Nikolai Grinko *Professore*
Natasha Abramova *Martyska*
Olegar Fedoro *Controfigura di Stalker*
Ye. Kostin
R. Rendi
F. Yurma

Sceneggiatura

Arkadi & Strugatsky, Andrei Tarkovsky
Tratta dal libro *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadi & Boris Strugatsky

Produttore

Aleksandra Demidova

Musiche originali

Eduard Artemyev

Direttore d'orchestra

Emil Chatschaturjan

Musiche non originali

Maurice Ravel ("Bolero")
Richard Wagner ("Tannhäuser")
Ludwig van Beethoven ("Sinfonia n° 9")

Fotografia

Aleksandr Knyazhinsky

Scenografia

Andrei Tarkovsky

Costumi

Yelena Fomina (Nina Fomina)

Assistenti di regia

Maria Chugunova

Larisa Tarkovskaya

Steadicam

Ivan Gekoff

Location

Oskar-Martin Vedru

Compagnie di produzione

Mosfilm

Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)

Distribuzione

Alta Films S.A. (Spagna)

Asociace Českých Filmových Klubu (ACFK) (Repubblica Ceca)

Empresa Hispanoamericana de Video (EHV) (Argentina)

Sovexportfilm (Argentina)

RUSCICO (2004) (DVD)

Durata

163 min

Paese

Unione sovietica/Germania Ovest

Lingua originale

Russo

Pellicola

B&N/Colore (Eastmancolor)

Locations

Dolgopa, Russia

Tallinn, Estonia

Nei pressi di Isfara, Tagikistan

Nei pressi di Tschernobyl, Ucraina

STALKER

La realizzazione di *Stalker* è stata piuttosto tormentata e più volte l'intero progetto è stato sul punto di saltare. Dapprima lo stop di quattro anni imposto al regista dalle autorità dopo la visione di *Lo specchio*, considerato troppo individualista e nichilista, nonostante l'apprezzamento della sua qualità artistica (e commerciale, il film è stato venduto in occidente ad una cifra record per l'epoca, come annota incredulo Tarkovskij nel suo diario²). Poi la ricerca dei permessi necessari al nuovo progetto, con l'arrivo dell'insperata approvazione³; approvazione probabilmente dovuta alla fama ormai raggiunta da Tarkovskij, più in occidente che in Russia per la verità, dove i suoi film sono sempre stati classificati di secondo o terz'ordine. In Russia questa classificazione non era, come verrebbe spontaneo pensare, opera del pubblico, ma una scelta calata dall'alto, un marchio di qualità applicato dalle autorità competenti -simile ai nostri bollini rossi o verdi riguardanti fasce d'età a cui è consigliata o meno la visione di un film- e da esso dipendeva il numero e la qualità delle sale in cui il film aveva diritto di uscire. Insomma lo stato si riservava il diritto di "spingere" o boicottare a proprio piacimento, e l'arte considerata quindi un gradino sotto all'ideologia, come sempre accade quando essa domina una nazione.. L'unico film di Tarkovskij ad essere stato classificato di prima categoria e quindi distribuito largamente anche in patria fu *Solaris*, forse in virtù della moda fantascientifica in voga al momento (la corsa allo spazio, il duello con l'America rappresentata in questo caso dal Kubrick di *2001 Odissea nello spazio*), ma anche dal minor rischio di critica sociale presente nel genere. E forse per questo Tarkovskij sceglie di ritornare alla

² "Ieri per telefono Dmitrev diceva a Larisa che *Lo specchio* è stato acquistato dai francesi e dai tedeschi occidentali (Gambarov) per 500.000 franchi! Nessuno ha mai venduto uno dei nostri film a una cifra come questa."

Andrej Tarkovskij, *Diari: Martirologio 1970-1986*, 5 febbraio 1977

³ "J'ai conservé la copie de la liste de remarques que je devais respecter pour l'écriture et le tournage (la belle lecture!). Il y en avait quarante-huit (!?), et toutes sérieuses au plus haut degré."

Andrej Tarkovskij, *Scolpire nel tempo*, pag 120

“fantascienza”, o meglio usa l’espedito del genere per poter parlare liberamente di quello che lo interessa: il conflitto interiore.

In ogni caso il 17 febbraio 1977 iniziano le riprese, in Estonia, a Tallin. Il film viene quasi completamente girato e la pellicola (all’incirca 5.000 metri⁴) mandata a sviluppare a Mosca nei laboratori della Mosfilm. Al suo rientro, l’imprevisto: le immagini non appaiono come dovrebbero; desaturate, sono pressoché inutilizzabili. Subito la responsabilità sembra cadere su Reberg, l’operatore, colpevole di aver usato dei filtri sperimentali per ottenere un’immagine con tonalità “acquario”.⁵ Quest’ultimo, già malvisto da Tarkovskij per la sua dipendenza dall’alcol e la sua arroganza⁶, abbandona seduta stante il set: “But one can understand Reberg. Imagine what it means for a cameraman to see the entire material turning up defective! Reberg slammed the door, walked to his car and drove away. He wasn't seen on the set again.”⁷

In realtà si trattava di uno scambio di materiale. La pellicola sulla quale doveva essere girato *Stalker* infatti era una Kodak di ultima realizzazione, importata apposta a non poco prezzo dall’Europa. Pare che tale pellicola sia stata “dirottata” ad un altro film godente di maggior credito presso il regime, e la pellicola standard di *Stalker* sviluppata come se si trattasse della nuova. Oppure semplicemente i laboratori Russi mancavano della tecnologia necessaria allo sviluppo di tale prodotto. Tarkovskij vide l’ennesimo attacco dei suoi nemici, un altro tentativo di mettere i bastoni tra le ruote ad un artista scomodo e invidiato (e

⁴ “From the 5,000 metres filmed, only individual film frames survived”

Lyudmila Feiginova, montatrice di *Stalker*, in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

⁵ Ibidem.

⁶ “Ritenendo di essere il talento personificato, ha umiliato e distrutto il talento insieme a se stesso. Con l’ubriacatezza, l’empietà e una disonorevole volgarità. Quindi ai miei occhi è un uomo morto.”

Andrej Trakovskij, *Diari: Martirologio 1970-1986*, 20 settembre 1977

⁷ Vladimir Sharun, sound designer in *Stalker*, in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

probabilmente qualcosa di vero in questo c'era) ma come conclude caustico Vladimir Sharun, sound designer in *Stalker*:

“But I think it was just the usual Russian sloppiness.”⁸

Qualunque ne sia stata la causa, Tarkovskij è prostrato – nella primavera del 1978 ebbe anche un infarto -. Il girato è perso e la Mosfilm gli rifiuta il rifinanziamento del film, negando così ogni colpa. La situazione appare disperata⁹, potrebbe essere il colpo definitivo alla sua carriera, ma Tarkovskij è il “vero figlio di un popolo sorprendentemente vitale, che facilmente cade per lunghi periodi nella più cupa apatia e che mostra le proprie virtù solo in circostanze che spezzerebbero e distruggerebbero qualsiasi altro gruppo umano.”¹⁰

Con una determinazione a me nemmeno immaginabile, dovessi perdere l'unica copia anche solo di questa misera tesi, Tarkovskij decide di ricominciare tutto da zero e rifare *Stalker*, grazie ad uno stratagemma. Arkady Strugatsky, lo sceneggiatore, ci racconta questo momento determinante:

“Frankly speaking, I took fright when I saw him. He entered and said emphatically:

"Tell me, Arkady, aren't you tired of rewriting your *Picnic* for the tenth time?"

"I am," said I cautiously and quite truthfully.

"There you are," he said and nodded kindly. "And what would you say if we make *Stalker* a two-part film?"

⁸ Ibidem.

⁹ “Andrei found himself in dire straits with virtually no way out. As a writer I understood his state very well, it was the same as (if not worse than) a writer losing the only manuscript of his new work with no rough copies left.”

Arkady Strugatsky, sceneggiatore di *Stalker*, in *As I Saw Him*, tradotto dal russo da Sergei Sossinsky, in *About Andrei Tarkovsky, Memoirs and Biographies*, Progress Publishers, Moscow 1990, disponibile su Nostalghia.com

¹⁰ Achille Frezzato, *Protagonista di un'epoca*, “Cineforum” n° 203, aprile 1981, pag 9

I failed to understand what it was all about right away.”¹¹

Il “trucco” consisteva nell’allungare *Stalker* quel tanto che bastava a farlo rientrare nella categoria dei film in due parti, così da poter chiedere un ulteriore finanziamento con cui realizzare la seconda parte... e la prima! Questo significava però avere un budget esiguo per un progetto imponente, e gli occhi delle autorità puntati addosso per l’atteggiamento di sfida. Inoltre le ristrettezze economiche e di tempo avrebbero potuto tentare Tarkovskij col compromesso, mettendo a dura prova il suo proverbiale perfezionismo e integrità artistica, rischio da lui particolarmente avvertito:

“In generale, infatti, è così facile girare una scena in modo raffinato, ad effetto, per strappare applausi... Ma basta svoltare in questa direzione e tu sei perduto.”¹²

La decisione di insistere con *Stalker* testimonia d’altro canto la fede di Tarkovskij in questo progetto e spiega l’assoluta abnegazione che è percepibile in ognuno dei 162 minuti che lo compongono. Un membro dello staff tecnico, Lyudmila Feiginova, così ricorda il suo sforzo:

“It was only the gigantic strength of Tarkovsky's will; he managed to go back to the original idea for the film and to give birth to a new *Stalker*. Tarkovsky was rewriting it with his own blood! No other director would ever do such a thing. At the same time Andrei Arsenevich [sempre Tarkovskij, dal nome del padre, Arsenij] was very economical and watched every kopeck. They reshot entire film

¹¹ Arkady Strugatsky, sceneggiatore di *Stalker*, in *As I Saw Him*, tradotto dal russo da Sergei Sossinsky, in *About Andrei Tarkovsky, Memoirs and Biographies*, Progress Publishers, Moscow 1990, disponibile su Nostalghia.com

¹² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 76

for the money that was set aside for Part Two — this was simply heroism.”¹³

Uno sforzo che ricorda l’ultima scena filmata poco prima della morte, nel 1986, il rogo finale della casa in *Sacrificio*. Al termine dei dieci minuti di piano-sequenza Tarkovskij e i suoi operatori si accorsero che la macchina da presa aveva ad un certo punto smesso di girare. Presi dall’incendio, non vi avevano fatto caso; quando lo fecero, la casa era ormai in fumo. La scena doveva essere il fulcro dell’intero film, l’emblema del sacrificio del protagonista, ed essa fu naturalmente programmata per l’ultimo giorno utile di riprese, dovendo in essa distruggere il set. Allo stesso modo di *Stalker*, 10 anni prima, ricostruì con la troupe, in due giorni, la casa tale e quale nello stesso punto e la diede ancora alle fiamme, filmandole, e sono le immagini che possiamo apprezzare nel finale di *Sacrificio*, il suo saluto.

A dire il vero *Stalker* non fu ricostruito tale e quale. Si dice a volte che non tutto il male vien per nuocere. Tarkovskij non era in effetti molto soddisfatto della prima versione del film, di cui avvertiva una mancanza di profondità. Troppi elementi di fantascienza ancora da togliere¹⁴, incomprensioni con l’operatore – Reberg appunto- e col direttore della fotografia, e soprattutto un personaggio protagonista di cui non era convinto. In *Picnic sul ciglio della strada* infatti, così come nella prima versione del film, lo Stalker era una sorta di contrabbandiere di magie, un mercante di verità, un criminale che si infiltrava nella Zona come una formica in un barattolo di zucchero, mettendo le mani su quanto riusciva a trovare, e non disdegnando il furto ai danni dei suoi stessi clienti.

¹³ Lyudmila Feiginova in *Maya Turovskaya 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, Iskusstvo, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

¹⁴ “The first screenplay of *Stalker* was closer to the novel”

Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capo in “Scena”, 1980, pag 48-50

Durante le riprese del primo *Stalker*, Tarkovskij si accorge però che al suo personaggio sembra mancare qualcosa.

“But more and more I'm seeing him as a tragic figure.”¹⁵

Egli inizia a intuire le possibilità messianiche di questo personaggio che fa della sua vita la ricerca della felicità altrui. E se la Zona non esistesse? Se fosse tutta una messinscena dello *Stalker*, non per trarne un facile guadagno alle spalle degli infelici che accorrerebbero attratti dalla Stanza, ma nella reale convinzione di portare una speranza nel mondo? Un portavoce non degli extraterrestri, ma di qualcosa di profondamente umano, ma appartenente al passato, dimenticato e sepolto sotto agli altari del materialismo contemporaneo, la Fede? Un personaggio intriso di intima drammaticità, teso a dimostrare qualcosa di indimostrabile, a soffiare su di un fuoco ormai spento, risvegliare l'arcana paura del divino sopita, per il momento, dalla strafotenza tecnica.

Tarkovskij ha quindi la possibilità, raramente disponibile nel cinema, di rimettersi al lavoro alla stessa opera, rivedendo i propri errori, limando le parti in eccesso, “asciugando” ogni scena di quegli elementi che tenderebbero ad evadere. Per questo dalla visione di *Stalker* si ricava una generale sensazione di compattezza e uniformità, quasi senza scampo. “In this case some kind of law of equilibrium must have been at work, perhaps the “Mosfilm” disaster was not accidental. It was as if fate intervened in the sense the accident occurred precisely at the instant the film could have become insufficiently deep.”¹⁶

¹⁵ Andrej Tarkovskij in Vilgot Sjöman, *Two Encounters With Andrei Tarkovsky, taken from Sjöman about Film*, Stockholm, 1984, discussione avvenuta il 29 novembre 1977, estratto disponibile su Nostalghia.com

¹⁶ Andrej Tarkovskij intervistato in Conservare le radici di Luisa Capo in “Scena”, 1980, pag 48-50

Paradossalmente l'incidente ha messo in luce il fatto che un progetto ambizioso come voleva essere quello di *Stalker* avesse realmente *bisogno* di una seconda parte per esprimere tutto il suo potenziale¹⁷. La sua lunghezza e lentezza, estenuante a tratti, sono indispensabili nel creare quell'attesa necessaria a sviluppare (o cercare di sviluppare), in noi come nello Scrittore e nel Professore, la catarsi, una volta giunti fino alla soglia della Stanza. E, certo, col senno del poi, oggi nessuno dei 144 piani di cui è composto *Stalker* sembra omissibile o accorciabile.

Arkady Strugatsky viene subito incaricato di riscrivere in fretta e furia l'intera sceneggiatura, badando esclusivamente ai dialoghi, al delineare la psicologia dei personaggi. I caratteri emergono a poco a poco, si dipanano dal lavoro costante di sceneggiatore e regista, dal loro mutuo confronto scena su scena. Tredici differenti stesure si susseguono in questa maniera fino a che, poco prima dell'inizio delle riprese, Arkady torna a Tallin da Leningrado, dove col fratello Boris ha riscritto per l'ennesima volta il testo, facendone stavolta "not a science fiction screenplay but a parable"¹⁸. Tarkovskij si apparta con il nuovo prezioso elaborato:

"Some time passed, perhaps an hour. The door opened and Andrei came in. His face expressed nothing, only his moustache bristled as it always did when he was immersed in his thoughts. He looked at us absent-mindedly, came up to the table, caught a piece of food with a fork, put it in his mouth and chewed on it. Then he said staring above our heads:

¹⁷ "By that time I intuitively felt what was obvious to Andrei as an experienced professional: his intentions, changed and multiplied in the process of the work, were too severely restricted within the limits of one part."

Arkady Strugatsky, *As I Saw Him*, tradotto dal russo da Sergei Sossinsky, in *About Andrei Tarkovsky, Memoirs and Biographies*, Progress Publishers, Moscow 1990, disponibile su Nostalghia.com

¹⁸ Ibidem.

"The first time in my life I have *my own* screenplay."”¹⁹

PARTENZA

A1 Il bar

Stalker inizia con una lunga inquadratura fissa, in bianco e nero, di un bar piuttosto malmesso. Il bar è chiuso, ma dopo qualche istante, dalla porta sul fondo, che in seguito capiremo essere adibita solo al personale e non al pubblico, fa il suo ingresso il gestore, che apre il locale, accende le luci e svolge alcune pulizie di routine. Capiamo, o meglio intuiamo così di essere in un luogo ai margini della società, di mattino presto. *Stalker* infatti, con le sue due ore e mezza, coprirà solamente l’arco di una giornata, muovendosi dal bar alla Zona e dalla Zona al bar, e rispettando così, come l’autore si proponeva, le tre unità Aristoteliche:

“I felt it was very important that the film observe the three unities of time, space, and action ... I want there to be no time lapse between the shots. I wanted time and its passing to be revealed, to have their existence, within each frame ... I wanted it to be as if the whole film was made in a single shot.”²⁰

Ad un tratto, alle spalle della m.d.p., entra il personaggio che conosceremo poi come il “Professore”, che si accomoda e si serve all’unico tavolino che possiamo vedere. Intanto, continuano a scorrere i titoli di testa, alla fine dei quali la scena si dissolve lentamente in nero.

Pur essendo un’inquadratura fissa ai limiti del documentario (se non fosse il 1978 potrebbe addirittura sembrare un’immagine tratta da una telecamera a circuito chiuso del locale), essa rivela già

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova, in "Iskusstvo Kino" 1977, pag 116, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

notevoli punti di interesse e ci suggerisce subito molto su quello che è il sistema di regia di Tarkovskij, e su ciò che dobbiamo aspettarci. Innanzitutto la collocazione spaziale. Un muro esclude alla nostra destra la vista di quella che intuiamo essere la continuazione del locale e le finestre a sinistra sono riprese così di traverso da impedirci di vedere l'esterno, così come dalla porta da cui entra il gestore arriva solo luce bianca. Quando arriva il Professore ci accorgiamo che esiste un altro spazio del bar di cui non sospettavamo l'esistenza, alle nostre spalle, e scopriamo per di più di esserne proprio nel mezzo, ricavandone la sensazione di essere quasi d'intralcio al passaggio. "To get at the heart of things, he never starts from without, but from within."²¹ Vedremo come il cinema di Tarkovskij sia ricco di questi "spiazzamenti", quasi giocasse con le nostre percezioni, intorpidendole per portarle ad un livello più "onirico".

Lo spettatore, infastidito e stupito, è portato quasi a cercare di "girare la testa" per esplorare lo spazio intorno a lui, l'entrata, il resto del bar, l'esterno, ma l'inquadratura rimane rigidamente e impietosamente fissa, in quella che è chiaramente una forte dichiarazione di intenti.

"From this brief opening moment we understand a peculiar notion of spatial relations. No establishing shot is ever given, nor is the entrance visible. [...] The camera places the audience inside a space which it knows nothing about."²²

E' il rifiuto del montaggio hollywoodiano, della narrativa standardizzata, della facile ricerca dell'effetto, l'espressione insomma di una visione aristocratica dell'arte²³, in quanto solo a lei

²¹ Eric Hynes, *In the Zone*, "Reverse Shot Online", primavera 2004

²² Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

²³ "L'arte è, per sua natura, aristocratica e, naturalmente, esercita un'azione 'selettiva' sul pubblico."

Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 149

l'artista si professa fedele, e non allo spettatore, a costo di mettere in difficoltà lo stesso fruitore dell'opera. Con questa prima inquadratura Tarkovskij sembra voler "scremare il gruppo", "chi non ce la fa, se ne vada", e molti in effetti ho visto desistere già a questa prima scena.

"Il regista è continuamente privato della possibilità di dichiarare apertamente che, per esempio, non gli interessa affatto quella parte del pubblico cinematografico che considera il cinema un divertimento e una distrazione dal dolore, dalle necessità e dalle preoccupazioni della vita quotidiana."²⁴

Tarkovskij non sembra quindi valutare l'importanza di un'opera dalla grandezza del suo successo. Per lui è anzi un punto d'orgoglio che gran parte del pubblico lo ignori o lo disprezzi, questo vorrà dire per lui di non essere stato digerito e inglobato in un sistema di mercificazione dell'arte a lui completamente estraneo:

"Per questo oggi non bisogna orientarsi e contare su un successo totale presso gli spettatori, se si è interessati a che il cinema si sviluppi come arte anziché come spettacolo commerciale. Anzi, il successo di massa di un film oggi ci fa sospettare che esso appartenga non all'arte, ma alla cosiddetta cultura di massa."²⁵

Per di più Tarkovskij ha scelto per l'espressione della sua arte il medium più di tutti legato alla pratica commerciale. I suoi alti costi di investimento, ben superiori a quelli di arte, pittura o musica, obbligano il produttore ad assicurarsi in anticipo del rientro economico. E questo significa un maggiore controllo sulla parte artistica, una tendenza ineliminabile al conformismo e una posizione a metà strada tra arte e industria. Sulla sua strada verso il pieno riconoscimento artistico, il cinema deve scontrarsi con

²⁴ Ibidem, pag 158

²⁵ Ibidem, pag 81

l'eredità del suo passato, il "peccato originale della sua nascita come fenomeno da baraccone."²⁶ Per conquistarsi la sua dignità il cinema deve quindi escludere alcune sue manifestazioni eccessivamente "popolari", vietarsi con decisione gli eccessi più vistosi, mostrare un po' di polso ad una massa assetata di spettacolo; solo così potrà sperare di ricongiungersi un giorno con le altre arti.

La fermezza di Tarkovskij non è però da confondersi con un disprezzo generalizzato dello spettatore, anche di colui che usufruirà e apprezzerà i suoi film, tipico di alcuni registi; essa dimostra piuttosto un profondo rispetto per ciò che viene consegnato nelle sue mani e nelle sue capacità nel dipanarlo, capirlo e goderne interiormente. Un rispetto che non di rado arriva ai limiti dell'ossessione per una purezza sempre più irraggiungibile e sempre più "disumana".

"Non c'è contraddizione nel fatto che io, da un lato, non faccio nulla di particolare per piacere allo spettatore e, dall'altro, spero ferventemente che il mio film sia da lui accolto e amato. Nell'ambiguità di questa affermazione mi sembra che sia racchiusa l'essenza del problema del rapporto tra l'artista e lo spettatore, un rapporto pieno di profonda drammaticità!"²⁷

Tarkovskij chiede molto al suo spettatore, rischiando talvolta di perderlo per strada, ma non potendo fare nulla per aiutarlo. Come si racconta di Cézanne che, pur riconosciuto e altamente stimato dai propri colleghi, fosse profondamente addolorato perché il suo vicino non apprezzava la sua pittura, pur non riuscendo, ciononostante, a cambiare il suo modo di dipingere. Tuttavia proprio nella difficoltà starà la gratifica finale di chi sarà arrivato in fondo al film, perché, come disse in maniera forse un po' eccessiva ma efficace Thoreau:

²⁶ Ibidem, pag 94

²⁷ Ibidem, pag 154

“Le opere dei grandi poeti non sono state ancora lette dall'umanità poiché le sanno leggere soltanto i grandi poeti.” (*Walden*)

Altra nota di interesse di questa scena è il sonoro. Noi non udiamo i passi dei personaggi che entrano, né i rumori dei lavorii del gestore del bar, ma un solo suono ci perviene in maniera diegetica (?) : quando l'inserviente accende le luci, e nello stesso istante *Stalker* compare tra i titoli di coda. Il suono è evidentemente accentuato, reso così irrealista dal confronto con il resto degli avvenimenti mantenuti invece silenziosi, e contraddetto dal suo ripresentarsi poco più tardi alla fine dei titoli di testa, in corrispondenza della dissolvenza, senza che nulla questa volta sembra averlo provocato. Diegetico o non diegetico? Altre volte nel corso del film si riproporrà questa domanda, spesso costringendoci a tornare indietro nel dvd alla ricerca di qualcosa che si “crede” di aver sentito o visto; o scoprendo all'ennesima visione qualcosa “che si è spostato”, frasi o oggetti che si credevano altrove nel film e con un altro significato, ora increduli li ritroviamo mutati sotto i nostri occhi. Un'altra delle magie della Zona.

L'aspetto sonoro viene inoltre complicato dalla musica di sottofondo, nella quale sono stati inseriti, come fossero strumenti, rumori di lamiere stridenti (vedi porte che cigolano) e oggetti che sbattono, i quali alle volte coincidono e a volte no con l'azione che vediamo svolgersi sullo schermo, creando una “diffrazione” inconscia, una sfiducia tra quanto sentiamo e crediamo e quanto vediamo. Il compositore Eduard Artemiev racconta il suo scetticismo iniziale:

“My first meeting with Tarkovsky left me perplexed. He stated that what he needed was not music but a series of musically arranged noises.”²⁸

Ciò che colpisce di più in questa prima scena è infatti la strana valenza mistica della musica. Una base di suoni elettronici siderali, fisici e ancestrali, viene accompagnata da accordi orientaleggianti, selvaggi e lievemente caotici, il tutto sovrastato da una calma melodia al flauto, posata e dolce, e disturbato da occasionali rumori d'ambiente. Quasi un'evoluzione dell'espressione musicale, dai primordi armonici al rigore tonale, i vari strati coesistenti nello stesso brano. L'intenzione, a detta del compositore, era di creare qualcosa che unisse l'Oriente e l'Occidente, una sintesi tra un sistema intuitivo di intendere la musica ed la potenza della disciplina classica occidentale. In origine la melodia del flauto doveva addirittura essere una cantata religiosa del quattordicesimo secolo, *Pulcherrima Rosa*, accompagnata da strumenti indiani.²⁹ Un'operazione di questo genere era senz'altro azzardata, il rischio era di creare qualcosa di troppo chiaro negli intenti (“Perfino quel povero materialista di Marx sosteneva che nell'arte è indispensabile nascondere la tendenza in modo che essa non spunti fuori come una molla da un divano rotto”³⁰ annota Tarkovskij), un Tao musicale che lasciasse visibili le suture artificiali. Tuttavia questo insieme eclettico di elementi lega, e lega straordinariamente bene anche con lei immagini a cui viene associato, in teoria ad esso molto distanti,

²⁸ Eduard Artemyev in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

²⁹ “At that time he was fascinated by Zen Buddhism and I was also getting interested in it, in a different way — by way of music. We swapped Pomerants's lectures. And Andrei suggested: “You know, I need music that would sort of unify the cultures: East and West”. I had no idea how to do this. I tried to introduce an Eastern instrument. Then something purely electronic, some unreal image (Zen Buddhism — that's like opening of the “I” into the universe) — that didn't work either. Then one day I showed Andrei a 14th century Catholic melody called *Pulcherrima Rosa* which, in my opinion, contained some very important traits from Western musical culture — the graphic clarity of the melody, the deeply restrained spiritual setting, and a well-balanced logic where nothing is left to chance.”

Eduard Artemyev in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, Iskusstvo, Moscow 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

³⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 49

di una bettola di periferia. Non fu certo facile trovare la giusta sintesi e Artemiev si trovò più volte infognato in sala di registrazione con musiche artificiali che non convincevano il regista.

“It was Andrei himself who helped me by saying: “Let's search for the key in the visual sphere. For example, we'll present an image of space frozen in a dynamic equilibrium.” And then the following idea occurred to me: I mentioned an Indian musical piece with a constant, stubbornly unchanging tone which to my mind brought an impression of strained frozen space. This was the solution! I created an aural-acoustic space on the synthesiser which was spectrally close to the timbre of the Indian instrument *tampur*. And this aural space immediately unified what seemed impossible: acoustic instruments of East and West (the *tar* and the flute) and the stylistically countering thematic material. Now it all appears elementary but the elementary is the most difficult thing in the world to find. I was wandering all over in search of solution, the film was complex, many layers, and its idea was not verbal but pictorial.”³¹

Ultimo elemento di interesse, la scenografia, curata in questo film da Tarkovskij stesso. Il pavimento bagnato, per risaltare meglio nel bianco e nero ben contrastato iniziale, e per introdurre, insieme alle pareti gonfie, il tema dell'umidità onnipresente in *Stalker*. A sottolineare lo stato di incertezza e di precarietà in cui si svilupperà tutto il film, “ai limiti di ciò che è umano”, fin da subito un neon non perfettamente funzionante, un abbozzo di critica ad un regime barcollante?³²

³¹ Eduard Artemyev in *Maya Turovskaya, 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, Iskusstvo, Moscow 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalghia.com

³² “Le tube au néon qui clignote dans le bar servant de rendez-vous à ceux qui vont tenter de franchir la Zone n'est pas seulement un signe de dysfonctionnement. C'est aussi le signe des incertitudes dans lesquelles se trouve l'homme d'aujourd'hui : *Stalker* est un film sur la doute.”

L'immagine tarkovskiana con pochi tratti è già riuscita a porre diversi punti di fuga, densa eppure semplice. Nonostante la fissità dell'inquadratura essa sembra rompere i propri limiti, tanto nel tempo quanto nello spazio, riuscendo alla fine non meno ricca di un'inquadratura in movimento.³³

A2 Contesto

La musica continua e sul nero compare un testo che è la trascrizione di una supposta intervista ad uno scienziato, un premio Nobel, riguardo alla Zona:

“Cos'è stato? La caduta del meteorite? Una visita di abitanti degli abissi cosmici? In un modo o nell'altro, nel nostro piccolo paese, si è creato il miracolo dei miracoli: La Zona.

Ci abbiamo subito mandato l'esercito e non ha fatto ritorno. Allora abbiamo circondato la Zona di cordoni di polizia. Forse abbiamo fatto la cosa giusta. Non so...”

Curiosamente, l'intervistatore pare essere un giornalista della Rai italiana, questo non perché Tarkovskij volesse alludere ad una qualche ambientazione italiana di *Stalker*, ma perché aveva già preso accordi con lei per un film da girarsi in futuro in Italia, quello che sarà poi *Nostalghia* (in origine *Viaggio in Italia*).

Questo piccolo estratto sembra essere l'unico pezzo rimasto del racconto lungo di fantascienza da cui è tratto il film, *Picnic sul ciglio della strada*, dei fratelli Strugatsky.³⁴ Esso non chiarisce né il dove né il quando il “meteorite” sarebbe caduto, mentre nel libro numerose erano le “Zone” createsi misteriosamente in vari punti ben

Gérard Pangon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, “Études cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 105

³³ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 18

³⁴ *Piknik na obocine*, Russia, 1972, in Italia edito da Marcos y Marcos, 2003, 206 pag.

definiti della terra. Nel racconto venivano analizzati con dovizia di particolari i movimenti di un' "assortita umanità che gravita intorno alla Zona: dall'ufficialità delle agenzie internazionali ai trafficanti di materiale."³⁵ Gli oggetti stessi presenti nella Zona e obiettivo delle "gite" degli Stalker sono descritti nelle loro caratteristiche magiche, "gli "spruzzi neri", usati come monili, gli "etak", come pile perenni, che alimentano, per dire, una Peugeot modificata."³⁶

Di tutto questo in *Stalker* non vi è più traccia. Scompare l'ambientazione futuristica, scompaiono gli extraterrestri, gli intrighi fantapolitici e scompaiono le attrezzature speciali (la macchina più evoluta che vediamo in *Stalker* è un carrello che si sposta a fatica, tramite benzina, su dei binari). Il senso stesso del titolo del racconto viene completamente ignorato. Esso alludeva ironicamente all'insignificanza umana nell'universo, dove extraterrestri poteva venire sulla terra, invece che per dominarla, semplicemente per farvi un picnic. I resti da loro lasciati alla partenza, apparirebbero all'uomo come fantastici prodigi, esattamente come per delle formiche le nostre briciole rimaste sul luogo di una braciolata. Nel film il senso viene come ribaltato, e la Zona appare più spesso come una sorta di "regalo" all'umanità. "In *Stalker* come in *Solaris* ciò che mi interessava meno di tutto era l'elemento fantascientifico."³⁷ Anzi Tarkovskij stesso reputava il suo precedente *Solaris* inferiore proprio per il fatto di non essere riuscito a svincolarsi del tutto dagli elementi fantastici e tecnici a cui lo costringeva l'ambientazione. Dice Tarkovskij nel 1977, ancora in fase di realizzazione del film:

"One might say that our film begins where the book ends. The whole history of the Zone is thus left off screen. The film will focus on one, single situation taking place under the circumstances set up by

³⁵ Vittorio Dell'Aiuto

³⁶ Ibidem.

³⁷ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 178

the novel's entire plot, a situation which in a sense concentrates within itself their essence.”³⁸

Tarkovskij non è quindi tanto interessato all’aspetto avventuroso e seducente della vicenda narrata nel libro, quanto al suo lato simbolico. Teme quindi che inserire troppi elementi “concreti”, esterni, potrebbe appesantirlo nella ricerca interiore che vuole essere il vero tema del film. Stando alle sue dichiarazioni, *Stalker* ambisce ad essere “..un film d’azione interiore, un *western* in un cervello..”³⁹ La ricerca della Stanza, dei “poteri”, lo schivare le mille insidie mortali, deve diventare una spedizione interiore, tra i meandri del proprio inconscio, alla ricerca della propria felicità; cosa invero assai difficile, di certo avventurosa.⁴⁰

“In *Stalker* only the point of departure might be called fantastic. We needed this situation as it helped to present the fundamental moral conflict most vividly.”⁴¹

Lo stesso titolo del film cambia in questo modo accezione. Nel libro, *Stalker* si riferiva ad un termine inglese relativo alla caccia, significante grossomodo “quello che si avvicina di soppiatto”, sottintendendo “alla preda”. Esso indicava appunto lo spirito da contrabbandiere dei primi esploratori della Zona, evidente interessati a non tornare a casa a mani vuote. Nel film, lo *Stalker* non cerca nessuna selvaggina o bottino, egli “stana, o cerca di stanare, la... felicità.”⁴²

³⁸ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova in "Iskusstvo Kino", 1977, traduzione disponibile su Nostalgia.com

³⁹ Tarkovskij

⁴⁰“In un certo senso è un ‘film d’avventure’, così come è avventurosa ogni *ricerca* che non è neppure sicura del proprio oggetto.” Gualtiero de Marinis, *Tarkovskij: l’importante è partecipare*, “Cinema & Cinema”, n° 29, pag 89

⁴¹ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova in "Iskusstvo Kino", 1977, traduzione disponibile su Nostalgia.com

⁴² Andrej Tarkovskij, *Film e propositi*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 19

In questo senso è il concetto stesso di genere ad essere attaccato. Come un altro colosso del cinema, Kubrick, anche Tarkovskij si sente ingabbiato nelle strette maglie nel genere. Nella sua carriera si trova ad aver esplorato il film storico (*Andrej Rublev*), il film di guerra (*L'infanzia di Ivan*), di fantascienza (*Solaris* e, in parte, *Stalker*) e autobiografico (*Lo Specchio*), dando ad ognuno di loro un tocco personale ed inconfondibile. “E’ come se la ricerca dell’antitesi nel genere costituisse per loro un passo necessario per proseguire; ma anche per non rimanere schiacciati dall’eredità del film precedente.”⁴³ Come l’americano ha spesso preso spunto da libri stravolgendoli poi in fase di realizzazione, amputandoli, arricchendoli e guardandoli sotto una nuova luce. Il genere costituiva per loro nient’altro che uno strumento per mettere in luce diversi aspetti della loro complessa personalità, un’impalcatura minima su cui edificare di volta in volta la loro idea. Normale quindi che i loro film prendano delle pieghe inconsuete rispetto alle tendenze stereotipate del film di genere.

“Gli spettatori sono già abituati all’idea che vi sono degli attori, dei film storici, dei film di avventure, e sanno che tipo di film vanno a vedere fin da quando entrano in sala. Ma a me pare difficile credere di potere avere in mente uno specifico “genere” cinematografico quando comincio a fare un film.”⁴⁴

In Scolpire il tempo, libro in cui Tarkovskij racchiude tutte le sue dichiarazioni sul cinema e sulla sua poetica, è ancora più chiaro ed arriva a teorizzare una lotta programmatica contro l’ingordigia standardizzante del genere, in cui il regista stesso e tutti coloro che con lui lavorano vengono come “fagocitati” da questa macchina produttrice di beni indistinguibili tra di loro quanto alla mano che li ha prodotti. “L’autentica immagine cinematografica viene costruita

⁴³ Giovanni Bogani, *Labirinti. Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi* in AA.VV. , *Il fuoco, l’acqua, l’ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 71

⁴⁴ Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 13

partendo dalla distruzione del genere e in lotta contro di esso, e l'artista in essa, evidentemente, si sforza di esprimere i propri ideali, che è difficile far rientrare nei parametri del genere.”⁴⁵

A causa di questo accanimento nello “smantellamento” del genere uno dei due fratelli Strugatsky, Boris, abbandonò la lavorazione di *Stalker*, e Tarkovskij (autore di circa metà della sceneggiatura, anche se non accreditato nei titoli) si ritrovò con il solo, e perplesso, Arkady:

“Listen, Andrei, what do you need the science fiction in the film for? Let's throw it out.”

He smirked: just like a cat that has eaten its owner's parrot.

“There! You suggested it, not I! I've wanted it for a long time, only was afraid of suggesting it, so you wouldn't take offence.”⁴⁶

Come già ricordato, la prima versione del film doveva essere molto più vicina al libro e lo stesso *Stalker* apparire più un delinquente, un contrabbandiere senza scrupoli, che non un'idealista mistico. Costretto a rifare lo stesso film, Tarkovskij ha avuto in qualche maniera la possibilità di dare “una seconda mano di vernice”, al suo progetto, di sgrossarlo ancora degli elementi in eccesso, fino a portarlo a quella purezza, quasi spettrale, che possiamo ammirare sullo schermo.

“I think such formal solution, maximally simple and ascetic, yields greater possibilities. That's why I'm throwing out of the screenplay everything that can possibly be thrown out and I'm limiting all external effects to the minimum.”⁴⁷

⁴⁵ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 140

⁴⁶ Arkady Strugatsky, *As I Saw Him*, tradotto dal russo da Sergei Sossinsky, in *About Andrei Tarkovsky, Memoirs and Biographies*, 1990, disponibile su Nostalghia.com

⁴⁷ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova in "Iskusstvo Kino", 1977, traduzione disponibile su Nostalghia.com

Porre la Zona in qualche luogo della terra, in una qualche data futura, sarebbe stato relegarla ad un definito fuori da sé, circoscriverla, distanziarla, avrebbe permesso di riderne e sognarne come di una cosa che non può accadere. Quello che invece vuol comunicare Tarkovskij è che la Zona è in ognuno di noi, *sempre*, come un monito morale dal quale non dovremmo distorcere lo sguardo⁴⁸. Ma cos'è quindi *Stalker*? Un film metaforico? Mistico? Realistico?

“What was the film?! A political allegory?

Tarkovsky was silent.

Science fiction?

He smiled.

"Science fiction, but without the science!"⁴⁹

Come vedremo *Stalker* non può però fare a meno del tutto degli elementi fantascientifici, ma deve anzi farvi ricorso spesso per mantenere una situazione di equilibrio tale da generare un senso di indecisione e di ambiguità tanto nei personaggi tanto in noi. Lo Scrittore, il Professore e lo spettatore devono avere gli elementi per quantomeno credere alla possibilità dell'esistenza extraterrestre della Zona. Tutto il meccanismo della messa in movimento dell'“organo della fede” da parte dello Stalker si basa su questa possibilità. Il fatto che la polizia difenda davvero questo perimetro di terra (B4), i carri armati abbandonati (C4), e quest'intervista iniziale, sono tutti elementi a favore dello Stalker, mentre poi la sopravvivenza del Professore (D2), dello Scrittore (C6) e l'assenza effettiva di miracoli nella Zona giocheranno contro di lui e il suo

⁴⁸ “S'il avait situé la catastrophe dans l'avenir, il n'aurait pu établir avec elle qu'une relation esthétique: il aurait évoqué par les images de destruction, la beauté, la peur, l'épouvante. Mais comme bien d'autres gens, il estime que la catastrophe a déjà eu lieu. La zone n'est ni uchronie ni une utopie, la Zone n'est pas devant nous dans le temps, mais se trouve à coté de nous dans l'espace. Comme l'a écrit Walter Benjamin dans ses notes : ‘La catastrophes, c'est que cela continue ainsi.’”

Bàlint Andràs Kovács e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 134

⁴⁹ Vilgot Sjöman, *Two Encounters With Andrei Tarkovsky, taken from Sjöman about Film*, Stockholm 1984, discussione avvenuta il 29 novembre 1977, estratto disponibile su Nostalghia.com

potere di suggestione. Tarkovskij organizza un perfetto braccio di ferro tra gli elementi che dovrebbero portarci a credere alla valenza sovranaturale della Stanza (e quindi l'esistenza della fede) e quelli per cui sarebbe tutta un'invenzione dello Stalker e dando ragione al materialismo del Professore e al cinismo dello Scrittore (e quindi alla mancanza di speranza). L'intervista introduttiva è l'elemento fondamentale, il più autoritario, oggettivo, che fa pensare alla reale esistenza della Zona. Per il momento quindi lo Stalker è in vantaggio.

A3 Camera da letto

Nella scena successiva, in pratica la prima del film, entriamo, quasi in punta di piedi, grazie ad una lentissima carrellata in avanti, nella camera dello Stalker, dove lo sbirciamo dall'alto dormire in un grosso letto con la madre e la figlia. Per farlo dobbiamo passare attraverso le ante socchiuse e, neanche avessimo spalancato le porte dell'inferno, o rotto il vaso di pandora, ecco che una pleora di interpretazioni, deduzioni, rivelazioni, escatologie contraddittorie si abbattono su questa scena, quasi a turbare la pace che ivi regnava. Innanzitutto i significati biblici che, effettivamente abbondanti, hanno rappresentano in *Stalker* ("colui che caccia furtivamente", ricordiamo) il trofeo più comune da esibire.

"Entrate dalla porta stretta" (vangelo secondo Matteo, 13/14)⁵⁰ per cominciare, alludendo agli ultimi che saranno i primi, a quei poveri, di cui sicuramente lo Stalker e la sua famiglia fanno parte, ma ricchi di spirito a cui soli saranno aperte le porte del cielo. Ché "è più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno dei cieli" (vangelo secondo Matteo 19,24), immagine che si avvicina molto in effetti all'ideale morale di Tarkovskij, ma che ci sembra una forzatura in questo caso, dato che

⁵⁰ Gérard Pagon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, "Etudes cinématographiques" n° 135-138, novembre 1983, pag 111

siamo noi ad entrare dalla porta stretta della camera dello Stalker e non il contrario. Sicuramente più appropriata è l'interpretazione successiva. Il movimento della m.d.p., prima a lungo in avanti fino al letto, e subito dopo, perpendicolarmente, da destra a sinistra e da sinistra a destra, come in molti hanno rimarcato, non è né più né meno che un segno della croce. Una benevola benedizione di questa famiglia disagiata e più in generale del focolare domestico, consueto punto di ritorno degli Ulissi tarkovskiani, come dimostra l'aura di sacralità che regna nella scena. Tarkovskij sembra voler proteggere questa piccola nicchia di purezza ("lo Stalker è l'ultimo degli idealisti"⁵¹) dagli attacchi di un mondo esterno cinico e predatore, carico di rumoroso arrivismo.

L'aura viene in effetti disturbata da due elementi che penetrano nella stanza invasivamente turbando la pace della rappresentazione. Un treno passa nei pressi della casa e il pavimento con quanto vi è sopra inizia a tremare, scuotendo quindi il loro piccolo mondo dalle fondamenta. Inoltre, quando la m.d.p. raggiunge lo Stalker, in sottofondo udiamo una musica che ci coglie di sorpresa: *La Marsigliese*. Così com'è organizzata la scena, non abbiamo elementi per capire se essa abbia un'origine diegetica o meno (considerando che lo Stalker si alza subito dopo, potrebbe quasi apparire una sveglia, seppure mentale), ma questo, considerando lo stile di Tarkovskij, non è di per sé importante, o meglio, è giusto, in quanto voluto, che rimanga nell'ambiguità. Le interpretazioni correnti vengono secondo me tratte in inganno dall'aspetto trionfale della *Marsigliese*, a cui viene associata o la missione (senza speranza) dello Stalker:

“La simultan  t   tr  s pr  cise, au coeur du quatri  me plan du film, entre la premi  re apparition du Stalker et la citation de la *Marseillaise* nous appara  t comme une pr  sentation m  taphorique et

⁵¹ Andrej Tarkovskij

fulgurante de sa mission: susciter une révolution dans le monde intérieur de l'homme.”⁵²

Oppure l'idea stessa di una possibilità liberatrice, associata sempre alle capacità dello Stalker :

“Le grondement des trains en marche qui écrase la musique de *La Marseillaise* est signe de l'étouffement de la liberté par le matérialisme.”⁵³

In realtà, così come essa viene introdotta, è da associarsi più all'idea di trambusto, di movimento inarrestabile di esseri viventi e ideologie che scuotono senza tregua la crosta terrestre, indipendentemente dal contenuto di volta in volta in esse espresse. *La marsigliese* quindi, più che entrare in contrasto con lo sferragliare del treno, si aggiunge ad esso. Tarkovskij, interrogato al riguardo, così rispondeva:

“In altre parole, sono musiche piuttosto popolari, che esprimono il senso del movimento delle masse, il tema del destino della società umana.”⁵⁴

In questo senso possiamo associarlo agli altri episodi in cui compare lo stesso espediente: poco dopo, in A5, durante la crisi della moglie, quando, sempre a sorpresa e in sottofondo, senza conoscerne la fonte, udiamo il Tannhauser di Wagner, mixato al frastuono del passaggio degli Stukas (questa volta di sicuro non-diegetici) e di nuovo il treno. Qui è il popolo tedesco a essere in marcia al suono del suo inno e il momento di estrema tensione impotente della donna accenna alla Russia sotto ma minaccia

⁵² Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, « Etudes cinématographiques » n° 135-138, novembre 1983, pag 83

⁵³ Gérard Pangon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 106, non a caso francesi

⁵⁴ Andrej Tarkovskij intervistato da Tonino Guerra in “Panorama” n° 676, 3 aprile 1979

dell'attacco Hitleriano. Le interpretazioni spesso si allontanano di molto, ingannate ancora una volta, come un cane a cui viene lanciato un osso, dall'eroicità del brano, dimenticando l'uso profondamente ironico, al limite del dissacrante e del grottesco, che Tarkovskij adotta per le sue citazioni:

“La crise de l'épouse du Stalker, par exemple, s'accompagne en gros plan sonore de l'évocation du passage des stukas, avec la musique de Wagner en contrepoint pour signifier la Rédemption (il s'agit de l'ouverture de *Tannhauser*).”⁵⁵

In F5, alla fine della lunga sequenza della Stanza, il *Bolero* di Ravel, divertito e irriverente, scherza con la serietà della situazione, la drammaticità della mancata epifania, in un tumulto vitale di opposti.

Lo stesso accade in G5, nell'inquadratura finale della bambina che sposta i bicchieri col pensiero. Ancora il treno, questa volta con l'*Inno alla gioia* di Beethoven. Gloriosa chiusura? Evangelica riscossa? Ma allora perché quella totale assenza di speranza nello sguardo della figlia? Perché di nuovo il rumore del treno? Il simbolo tarkovskiano, al solito, è più complesso.

Esso pare ideato e costruito per mantenere una irriducibile ambiguità, a qualunque livello lo si affronti. Prendiamo appunto quest'ultima immagine del film, chi può dire se essa contenga in maggior misura speranza o disperazione? Leggendo le dichiarazioni di Tarkovskij scopriamo una sua inaspettata passione per la poesia giapponese, l'Haiku. L'Haiku è un piccolo componimento di tre versi, in cui l'autore si sforza di cogliere un istante della realtà, un suo battere di ciglio. Ecco due esempi tratti proprio da *Scolpire il tempo*:

⁵⁵ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 88

“I campi sono silenziosi
una farfalla vola
la farfalla si è addormentata

La lenza nelle onde
ha appena sfiorato in corsa
la luna piena”⁵⁶

L’Haiku riuscito presenta un’immagine che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni, si descrive e commenta da sé, ogni ulteriore verso ne comprometterebbe la finitezza e la precisione nel dosaggio delle impressioni. Eppure in essi la spiegazione non è completa, tutt’altro, l’Haiku è per definizione non-contestuale. Nessun riferimento può essere fatto al luogo, alla data, al tipo di farfalla, senza romperne in qualche maniera la magia.

“Lo haiku coltiva le proprie immagini in maniera tale che esse non significano nulla, all'infuori di se stesse, esprimendo tuttavia nello stesso tempo così tanto, che è impossibile coglierne il significato complessivo.”⁵⁷

Tarkovskij ci mette quindi in guardia dal cercare un’interpretazione troppo meccanica alle sue icone, che rischierebbe di spegnere il fuoco che in loro arde alimentato dall’ambiguità. Quando suggerisce come assorbire un Haiku, Tarkovskij è come se ci consigliasse su come recepire i suoi film:

“Chi legge una poesia haiku deve dissolversi in essa come ci si dissolve nella natura, sprofondarsi in essa, perdersi nelle sue profondità come nel cosmo dove non esistono né alto né basso.”⁵⁸

⁵⁶ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 62

⁵⁷ Ibidem, pag 98

⁵⁸ Ibidem.

Di più, i film di Tarkovskij sembrano dibattersi a ogni tentativo di recinzione, limitazione o spiegazione come un animale in trappola, spesso vincendo sui suoi inseguitori. Il regista russo mette in campo una battaglia personale contro ogni tentativo riduzionistico, difendendo la sua arte, e l'Arte, intesa come valore supremo e suprema libertà creatrice. In questo non può non ricordare la Zona stessa, vincitrice nonostante la sua apparente debolezza su ogni tentativo umano di domarla, coi carri armati o le bombe o le recinzioni, ma messa in seria difficoltà dalla mancanza di apertura dell'uomo verso l'inspiegabile e l'indecifrabile.

“La cosa più difficile risultò spiegar loro che nel film non v'era alcun altro significato nascosto e cifrato eccetto il desiderio di dire la verità. Tali mie dichiarazioni sovente hanno suscitato incredulità oppure perfino delusione. Per taluni, evidentemente, questo era troppo poco: essi cercavano dei simboli nascosti, un significato cifrato, dei segreti perché non erano abituati ad avere a che fare con una poetica cinematografica basata sull'immagine.”⁵⁹

Tarkovskij diventa quindi il nostro Stalker. Traccia una via verso l'inconscio, non con il proposito di spiegarlo, ma di far calare le nostre difese di fronte ad esso, perché possiamo accoglierlo nella sua inconoscibilità. Lo fa con un continuo ricorso a simboli di non chiara decrittatura, come gli oggetti ripresi in acqua nella sequenza del sogno (D4), o la pioggia più o meno naturale nella Stanza (F4), unito ad un uso massiccio di effetti stranianti come la bellissima sequenza del pozzo (D1 e E2), in cui causa e conseguenza si invertono. Poco a poco, come accade per lo Scrittore e il Professore, il nostro potere critico si affievolisce, fino a che, rispettando le aspettative dello Stalker-Tarkovskij, stufi di tentare spiegazioni fuori luogo, ci lasciamo andare alla ricezione dell'immagine pura,

⁵⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 126

senza ulteriori costruzioni, potendo così beneficiare del suo potere catartico. Perché in Tarkovskij la “visione domina l’idea”⁶⁰.

“Les images de Tarkovskij sont aussi exemplairement multiples : à la fois littérales et figurées, riches autant de leur concret que de ses prolongements métaphoriques, elles s’étirent et se gonflent de significations et de lectures possibles au point que chacune d’elle semble contenir – tels les vers d’un poème – tout un drame en germe, suspendu à perte de vue sur lui-même.”⁶¹

Allo stesso modo dei due personaggi però, prima di decidere se abbandonarci a questa visione o barricarci dietro alle nostre interpretazioni, dobbiamo affrontare la selva che è la simbologia tarkovskiana, né più né meno come se entrassimo nella Zona. “La Zona è forse un sistema molto complesso di trappole e trabocchetti, ognuno dei quali mortali”, ad ogni angolo un’interpretazione sbagliata è possibile, e raramente la più facile è la più corretta. Per tornare all’inquadratura finale, l’errore consiste nello scorgervi tanto un trionfo quanto una sconfitta, come già detto, ma anche nel non vedervi niente, cioè un’apertura senza presa di posizione:

“Ottima l’idea del film, davvero splendida la regia e la fotografia. Il film tuttavia è troppo lento (e troppo lungo...) e rimane alquanto inconcludente. Inoltre una cosa è lasciare il finale aperto, un’altra è NON fare il finale...”⁶²

Un chiarimento, alla fine di un film come *Stalker*, equivarrebbe alla parafrasi, all’aggiunta di note a fondo pagina ad un Haiku. Non si tratta di risolvere un giallo, stabilire quali poteri abbia o non abbia in “realtà” la Zona, chi “vince”. La Zona è costruita per simboleggiare qualcosa sempre presente in ognuno di noi, il paradosso primordiale dal quale si è slanciata la vita. Che

⁶⁰ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 17

⁶¹ Ibidem.

⁶² Filmscoop.it

spiegazione potrebbe dare, se non l'immagine stessa, che costituisce il reale valore aggiunto dell'opera? "Si tratta, appunto, di quella volontaria, produttiva "ambiguità" che è il modo tarkovskiano di essere dialettico."⁶³

Altro momento critico è il passaggio della seconda barricata (B4), l'ultima barriera prima della Zona. Il passaggio è ben protetto da militari in armi, che non temono di aprire il fuoco sulla jeep non appena questa si infila dietro al treno. A molti questo è sembrato un richiamo all'universo dei Gulag. Bisogna dire in effetti che "la zona" era anche il nome con cui venivano designati dai prigionieri dei campi quegli spazi in cui non potevano recarsi, sotto pena di morte.⁶⁴ Lo Stalker inoltre viene da un passato di prigionia, ha la testa rasata come un condannato e ha in casa delle siringhe sterilizzatrici (le vediamo accanto al letto, nella prima scena A3). Tuttavia, come negli altri casi, appare più un'allusione all'intrinseca malvagità umana, piuttosto che un attacco mirato:

"I don't understand how such interpretations arise. In the review I have in front of me they say that the film is about life in a concentration camp. (Richard Combs, *Stalker*, "Monthly Film Bulletin" 1981 (564), pp. 10–11) I don't know where this kind of interpretation comes from. When we were making the film we had a much more important goal in mind. And I won't even mention the fact that nobody would have given me a single kopeck had I attempted to shoot a film on that subject. There are issues some people cannot understand."⁶⁵

⁶³ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, "Cinecritica" n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 66

⁶⁴ "Stalker, with his shaved head is the image of one of Solzhenitsyn's 'Zerks'. Russia itself in these images is the prison camp, the land of sorrows. (Lev Kopelev, in his excellent prison memoir *No Jail for Thought*, 1977, remind us that the Gulag area in the Soviet Union was Known to its inhabitants as 'The Zone')."

Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 101

⁶⁵ Andrej Tarkovskij intervistato in "Cencrastus", 1981, estratto disponibile su Nostalgia.com

Una conferma ci viene data poco prima (B1) quando un poliziotto viene inquadrato da vicino e la scritta che vediamo sul suo casco è semplicemente AT, le iniziali di Andrej Tarkovskij (le ritroviamo anche in G4, monologo della moglie, sul suo pacchetto di sigarette). L'antagonista di Andrej Tarkovskij è lui stesso. *Stalker* è la metafora di un viaggio interiore, i nemici che incontreremo saranno dentro di noi (vorrei azzardare un paragone con l'elmetto di *Full metal racket*, dove la scritta "Born to kill" è affiancata dal simbolo della pace).

Già nel suo precedente *Lo specchio* Tarkovskij era preoccupato dalla deriva interpretativa scatenata dal difficile film. Intrecciato spazio-temporal-narrativamente su più livelli, spesso ellittico, allusivamente autobiografico, esso si prestava facilmente ai più disparati fraintendimenti. Definito come intellettuale, cervelotico, manierista (la maniera di se stesso secondo Merenghetti), volutamente criptico, esso probabilmente in parte lo era, ma proprio la sua estrema disconnessione suggeriva un approccio diverso; invece di sforzarsi di ricostruire pazientemente la trama in base ai frammenti datici, come sparpagliati in tutto il film, *Lo specchio* andava lasciato scorrere, gustandolo istante per istante, e badando al senso emotivo d'insieme; perché il cinema di Tarkovskij è complesso ma va visto con semplicità ("Dovete guardarlo come si guardano le stelle o il mare, come si contempla un paesaggio."⁶⁶). All'uscita da una conferenza, in cui Tarkovskij si era a lungo scontrato coi critici sulle interpretazioni da attribuire al suo film, il regista è avvicinato da una signora:

"Elle nous dit : 'Tout est simple pourtant, quelqu'un est tombé malade et a peur de la mort. Il s'est, tout d'un coup, souvenu de tout le mal qu'il a pu faire aux autres, il a voulu expier, demander pardon.' Alors que les critiques présents dans la salle n'avaient strictement rien compris du film, cette femme qui n'avait pas

⁶⁶ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 11

terminé ses études primaires nous disait à cette façon la vérité, cette vérité tenant dans le repentir du peuple russe.”⁶⁷

Lo spettatore è in pratica lasciato a se stesso di fronte all'incomprensibilità dell'opera; il regista non fa nulla né per guidarlo né per favorire la percezione del suo messaggio, anzi, si direbbe che Tarkovskij faccia di tutto per allontanarlo da una comprensione chiara e definitiva del testo, come se questo morisse una volta “congelato” in una spiegazione definitiva. Lo spettatore quindi “fa suo” il simbolo, letteralmente. Lo interpreta a sua immagine e somiglianza (“Ciò mi rallegra se, realmente, il film fornisce lo spunto per un'interpretazione non univoca.”⁶⁸). Larissa Tarkovskaja, moglie del regista e sua assistente in *Stalker*, spiega questa poetica:

“Occorre elaborare un principio secondo il quale si possa agire sullo spettatore individualmente, in maniera che questa rappresentazione collettiva diventi privata. Credo che occorra mostrare il meno possibile, perché tocca allo spettatore ‘ricostruire’ il tutto mettendo insieme i frammenti del film.”⁶⁹

E non c'è davvero nulla che spaventi di più Tarkovskij che vedere la complessità delle proprie opere intrappolata negli spazi angusti della codificazione critica, tanto che gran parte delle sue dichiarazioni sono volte a fugare ogni possibile dubbio su di un suo uso lampante della simbologia (“La grandezza e l'ambiguità dell'arte consistono nel fatto che essa non 'dimostra', non spiega e non risponde agli interrogativi.”⁷⁰). Ciò che attira l'interesse del critico è il fatto che egli ne fa invero un grande uso, ma un uso distorto. I suoi film sono realmente “tappezzati” di simboli e di riferimenti,

⁶⁷ Andrej Tarkovskij in Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 109

⁶⁸ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 153

⁶⁹ Larissa Tarkovskaja, *Amici italiani*, in AA.VV. , *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 116

⁷⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 52

ma il loro numero decisamente al di sopra della media porta ad una sovrabbondanza per cui essi finiscono per “degenerare”. Un febbricitante stato allegorico in cui l’antecedente si perde di volta in volta nel simbolo successivo, senza perdere tuttavia del tutto il suo senso; stato che Amengual chiama di “allegorismo”, in quanto struttura generativa dell’allegoria.

La fruizione di un suo film diventa quindi campo una battaglia tra lo sforzo dell’autore di creare un’opera irriducibile ai minimi termini, e i tentativi del critico di “porre fine” alla vita della sua creatura, vincendone il significato ultimo, come strappandone il cuore pulsante:

“La 'vittoria' definitiva sull'opera d'arte (ossia il chiarimento univoco del suo significato e del suo intento) risulta impossibile. E' per questo che Goethe osservò che 'quanto l'opera d'arte è inaccessibile all'intelletto, tanto più essa è grande.’”⁷¹

Quindi per Tarkovskij non solo il suo modello di arte è impostato alla “fuga” dal significato, ma l’arte stessa consiste nel rendersi irrintracciabile. Rappresentando la realtà, l’arte deve finire per somigliarle, anche nella sua infinità:

“E il paradosso è racchiuso nel fatto che, quanto più perfetta è la creazione artistica, tanto più definitivamente, in effetti, si avverta l'assenza di associazioni generate da essa. Il perfetto è qualcosa di unico. 'Ovvero' esso è in grado di generare una quantità infinita di associazioni, il che, in ultima analisi, è lo stesso.”⁷²

La sua critica si volge spesso a quegli autori che dimentichi di questo hanno cercato di “imbrigliare” la realtà costringendola nelle

⁷¹ Ibidem, pag 46

⁷² Ibidem, pag 46

loro opere. Film in cui è il regista a dirigere il film e non, come vorrebbe Tarkovskij, il contrario:

“Il pensiero in Ejzenstein è dispotico: esso toglie l'aria, elimina quella inespressa inafferrabilità che costituisce, si può dire, la caratteristica più affascinante dell'arte come tale, ciò che permette allo spettatore di mettere il film in rapporto a se stesso.”⁷³

L'impatto con questo genere di film, secondo Tarkovskij, è deleterio per il pubblico, limitandone la fantasia e la capacità di giudizio; quasi offensivo, nel voler forzatamente imporre la propria visione. Ad esempio, proprio in Ejsentein, in *Ottobre*, l'immagine di un tacchino è montata subito prima del volto di Kerenskij, suggerendone la bassa caratura morale. Lo spettatore non ha qui modo di difendersi, in lui la reazione emotiva è spontanea, e Kerenskij passa automaticamente dalla parte dei malvagi. Una volta comunicato il messaggio, l'immagine può essere buttata via come la carta di una caramella, “il suo metodo è diventato il suo fine”⁷⁴.

“Lo spettatore va subito a sbatter contro 'il soffitto' del pensiero del regista. Ma il guaio è che a molti spettatori questi urti divengono graditi perché sono tranquillizzanti: l'avvenimento è 'commovente', e inoltre anche il significato è chiaro e non occorre spremersi il cervello e aguzzare l'occhio, non occorre penetrare nella concretezza di ciò che accade. Se gli si dà simile cibo lo spettatore comincia a corrompersi.”⁷⁵

Concludo questa rassegna con un'ultima dichiarazione del regista che riguarda da vicino il nostro lavoro:

⁷³ Ibidem, pag 168

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, pag 69

“Je m’exprime à travers des images, et vous voudriez leur donner un sens à travers des mots ? Ne me forcez pas à devenir critique.”⁷⁶

Dobbiamo analizzare *Stalker*, e dovremo prendere delle posizioni. Non è un lavoro facile, considerando l’impegno messo dall’autore nel costruire una trappola senza uscita, e la sua indubbia capacità nel farlo. Stimolante proprio per questo, cercheremo di addentrarci in questa selva intricata rispettosi della sua complessità, e memori degli avvisi del nostro *Stalker*, Tarkovskij.

Tornando nella camera dello *Stalker*, notiamo come essa appaia “un quadro d’autore” perfettamente tratteggiato (di questi quadri i film di Tarkovskij sono come un’esemplare successione, un “esposizione” in movimento), denso fino all’immobilità di composizione e simbolismo. Appoggiate alla parete, bene in evidenza, le stampelle della figlia. Il muro gonfio di umidità, come il pavimento. Sgoggiolii e crepitii. Sulla sedia, alcuni medicinali. L’universo della povertà è contemplato quasi con aristocratica idealizzazione⁷⁷, ma non senza affetto. Un realismo “di maniera”, ma caldo e credibile. Tarkovskij non vuole mostrare unicamente la miseria e le disagioli condizioni in cui un idealista è costretto a vivere in Unione Sovietica, per questo sarebbe forse stata più efficace una telecamera a mano senza filtri di sorta; egli vuole innalzare lo sguardo dello spettatore ad una diversa modalità ricettiva, conscia della valenza spirituale di quanto accade sullo schermo. E tanto più “lo spettacolo”, l’azione, il Bello mancheranno in scena, tanto più sarà facile dirottare l’attenzione su questo aspetto:

“I’ll say even more: the gloomier the world shown on screen, the brighter the ideal lying at the foundation of director’s creative

⁷⁶ Andrej Tarkovskij in *La recherche de l’absolu* di Marcel Martin, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 151

⁷⁷ “à la manière du décor du théâtre français d’avant-garde dans les années cinquante.” Guy Gauthier, *Andrej Tarkovskij*, 1988, pag 112

concept should become; the more clearly a possibility to lift oneself to a higher spiritual plane should open before the viewer.”⁷⁸

A4 Risveglio

Lentamente (molto lentamente), lo Stalker si alza, si veste e sparisce dall'inquadratura, per ritornarvi a sorpresa qualche secondo più tardi, ma in primo piano. Questo espediente è tipico di Tarkovskij, quasi un suo marchio di fabbrica (gli permette di proseguire ad oltranza con gli amati piano-sequenza), e difficilmente reperibile nel nostro cinema occidentale in quanto in qualche maniera rivela la presenza della m.d.p.. L'artificiosità così creata non sembra comunque nuocere al senso di estraniamento ricercato dal regista.

Il piano-sequenza dunque continua e tra le ante lasciate socchiuse dallo Stalker intravediamo la moglie destata dal rumore. Questa inquadratura introduce il tema visivo, ricorrente in tutto il film, dei personaggi inquadrati da porte e aperture. Col suo ritornare costante, insieme ad altri elementi riconoscibili e alla lunga familiari, esso contribuisce a creare uno stile coeso e ben amalgamato, dando un senso di unità all'opera, e creando tutto un gioco di rimandi e aspettative e ricordi che ne arricchiscono la visione.

Nell'inquadratura successiva ritroviamo lo Stalker nella povera cucina (sempre idealmente slegata dal mondo da una finestra in cui entra solo luce) dove viene raggiunto dalla moglie. Ad anticiparla, una lampadina che salta. Questo dettaglio è un'altra piccola magia di Tarkovskij. Quando, verso la fine del film, alla soglia della Stanza (E6), succederà la stessa cosa, avremo l'impressione di un déjà-vu. Non messo particolarmente in risalto, e comunque

⁷⁸ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova in "Iskusstvo Kino", 1977, traduzione disponibile su Nostalgia.com

posizionato una buona ora e mezza prima, sarà difficile ricordare l'episodio preciso in cui avevamo già visto una lampadina saltare in *quella* maniera, o addirittura se era successo in questo o in un altro film, o magari nella realtà...

Stessa cosa per la scatola con la siringa che la moglie tiene in mano. Oltre ad alludere alla malattia dello Stalker ed al suo rapporto con la Zona, essa ritornerà nella sequenza del sogno (D3), immersa nell'acqua, reale o immaginata non importa.

Segue un litigio tra i due. La moglie, avendo intuito l'intenzione di suo marito di tornare nella Zona, motivo per il quale capiamo aver appena passato cinque anni in prigione, lo rimprovera aspramente e cerca invano di fermarlo.

Da questo breve dialogo comprendiamo alcuni tratti dello Stalker. Innanzitutto capiamo il perché dei capelli tagliati così corti; essi si riferiscono alla rasatura del cranio nella recente carcerazione. La macchia bianca sulla testa poi, che abbiamo modo di osservare così nitidamente all'uscita della camera, richiama la malattia a cui sono soggetti gli Stalker a causa del loro recarsi nella Zona (radioattività? Cfr. con il monologo della moglie, G4).

L'impressione che abbiamo da questa prima apparizione è di uno Stalker tormentato, tragicamente non a suo agio nella realtà ("Prigione... per me qualunque posto è una prigione."), un emarginato che non è riuscito a venire a patti coi compromessi della vita. Rientra quindi appieno nella galleria di personaggi tarkovskiani afflitti da una cronica inadattabilità: in *L'infanzia di Ivan* il giovane protagonista è incapace di rimettere insieme i pezzi della sua infanzia negata dopo la tragedia familiare e viene condannato ad una serietà fuori età e disumana (senza dimenticare il vecchio folle mistico con una gallina al guinzaglio incontrato tra le macerie di una casa); in *Andrej Rublev* il pittore di icone russo si

rifugia in un mutismo assoluto e vaga da spettatore per la Russia medievale in cerca della verità; in *Lo specchio* il narratore-protagonista malato ripercorre alcune tappe della sua vita e di quella di sua madre-moglie senza arrivare a dominare né il proprio destino, né i ricordi; in *Solaris* Kelvin non riesce a venire a patti col rimorso per il suicidio della moglie e decide di rimanere nello spazio con il suo fantasma materializzato grazie all'oceano alieno, fino a che anche il fantasma si uccide; dopo *Stalker* il tratto si acuisce e in *Nostalgia* incontriamo forse il personaggio più estremo, Domenico, che dapprima sequestra la sua famiglia rinchiudendola in casa per sette anni e poi, dopo qualche anno di eremitaggio, si brucia vivo a Roma come monito all'umanità; in *Sacrificio* Alexander fa una sorta di patto col diavolo e giace con una strega bruciando casa sua con tutti i suoi averi per salvare il mondo dalla minaccia nucleare.

“Mi sono sempre piaciute le persone che non riescono ad adattarsi alla realtà in senso pragmatico.”⁷⁹ “Mi attrae, insomma, l'energia dell'uomo che si ribella alla routine della vita materiale ed è attorno a questa idea che mutano i sempre nuovi progetti che vado elaborando.”⁸⁰

Non possiamo non riconoscere in tali figure lo stesso Tarkovskij. Ancora in Russia era orgoglioso di abitare in una casa nei boschi lontana 100 chilometri dalle città da lui poco amate. Grosse difficoltà nei rapporti con le autorità lo accompagnano tutta la vita e bloccarono per anni il suo lavoro, anche a causa della sua intransigenza, fino a che, dopo *Stalker*, si auto-proclamò esule, condizionando la possibilità di rivedere i suoi figli. Quando lo *Stalker* esce dalla stanza lo fa per andare all'appuntamento con la Zona, che è la sua missione, il suo ideale, ciò che lui, il “verme” (monologo dello *Stalker*, F3) può realizzare in questo mondo, e per

⁷⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 184

⁸⁰ *Ibidem*, pag 186

farlo accetta il rischio di mettere a repentaglio la sua sicurezza e quella della sua famiglia. Allo stesso modo Tarkovskij si lancia spesso, se non sempre, in progetti al limite del realizzabile, e di sicuro fastidio politico, conscio di non essersi in alcun modo adattato ai dettami di una logica pragmatista. Lo fa in nome di quella che secondo lui è la più alta espressione morale: la pura creazione artistica:

“Il vero progetto artistico è sempre una cosa tormentosa per l'artista ed è quasi pericoloso per la sua vita.”⁸¹

Negli occhi chiari dello *Stalker*, affamati di spazio e di conoscenza, in cui luccicano malattia e santità, riconosciamo la figura del *folle* invasato e vagabondo, fissata in non poche espressioni culturali⁸². Irrequieto e bramoso di auto-coscienza, si perdeva in pellegrinaggi senza fine attraverso l'enorme Russia, come Andrej Rublev, tra esaltazioni mistiche, voti e la caccia ad un amore universale.

Più precisamente si è parlato del principe Mychkine, folle protagonista de *L'idiota* di Dostoevskij (lui pure un altro “inadattabile”). In più, si sa che Tarkovskij progettò a lungo di adattare questo romanzo⁸³. Il principe enuncia la “legge della compassione”, una bontà pura, ma ingenua, di quella ingenuità che nei bambini può essere considerata innocente ma che negli adulti diventa colpa, perché se la bontà dovrebbe far in modo di alleviare le altrui sofferenze, allora il principe Mychkine non può annoverarla tra le sue virtù⁸⁴, e tanto meno può farlo lo *Stalker*.

Per di più l'intero senso morale trapelante da questo film sembra legato alla tradizione dostoevskiana, ed in particolare l'insofferenza

⁸¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 171

⁸² Achille Frezzato, “Cineforum” n° 203, 1981

⁸³ Guy Gauthier, *Andrej Tarkovskij*, Edilig, 1988, pag 109

⁸⁴ Goljadkin, www.geocities.com

per la ricchezza materiale, evidente in questa scena, in cui viene ripresa, ma con affetto, una cucina particolarmente povera, che ritroviamo marcatamente anche nell'autore di *Memorie dall'oltretomba*.⁸⁵ Ancora, era sempre Dostoevskij a dire che il vero volto di una società lo scopre nelle sue prigioni.

Altro personaggio spesso citato, il don Chisciotte creato da Cervantes, ulteriore "idiota" nella storia della letteratura. Lo Stalker sfida la Zona e i suoi trabocchetti immaginari proprio come don Chisciotte carica i mulini a vento, entrambi dominati da un eccessivo imperativo morale, generoso ma controproducente. La traiettoria comune di questi personaggi (e, vedremo, di Tarkovskij stesso) è la mancata comprensione, o al limite accettazione, della necessità del compromesso insita nell'esistenza umana:

“Le héros, le Stalker, se déplace sur la même trajectoire que don Chisciotte ou le Prince Mychkine, ces personnages qu'on nomme 'idéalistes' dans les romans. C'est justement parce qu'ils sont idéalistes qu'ils essuient des défaites dans la vie réelle.”⁸⁶

A5 Crisi della moglie

Dopo che lo Stalker è uscito sbattendo la porta dietro di sé (la bambina svegliatasi viene così ad essere inquadrata dalle ante), la moglie ha una crisi di nervi e finisce sul pavimento in preda alla disperazione, maledicendo il proprio destino.

Alisa Frejndlikh recita questo breve ma intenso monologo in un unico piano-sequenza che parte da un primo piano per allargarsi poi alla figura intera, e tornare infine al primo piano. L'interpretazione è straordinariamente efficace, tanto che quello che sembra essere un

⁸⁵ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 135

⁸⁶ Andrej Tarkovskij in Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 109

errore, un'indecisione dello zoom (quando l'attrice scivola a terra), viene lasciato nella versione definitiva.

Allo stesso modo l'asciugamano che cade da solo alle sue spalle (questo probabilmente non casuale) da un senso di irripetibilità e unicità alla scena. L'effetto, per così dire, "instabile", che se ne ricava, rende lo spettatore, oltre che partecipe di una storia, anche *testimone* di un momento eccezionale, particolare e non-riproducibile; come dire: "è successo". Vedremo come Tarkovskij cercherà più volte nell'arco del film di arrivare a questo traguardo.

Greg Polin in *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*⁸⁷ suggerisce come questa scena possa esser stata ispirata da un altro autore amato dal regista, Lev Tolstoj⁸⁸, ed in particolare dal suo romanzo *Anna Karenina*. Come annota giustamente Greg Polin, Tarkovskij ha spesso ribadito l'indipendenza, se non a volte addirittura la superiorità del cinema rispetto alle altre arti, ma ancor più spesso ha citato nei suoi film libri e dipinti (per esempio Cadaev e Leonardo ne *Lo specchio*). In un'intervista rilasciata poco dopo la realizzazione di *Stalker*, Tarkovskij dichiarava: "...recently, quotation is also starting to become interesting to me."⁸⁹ Nel film la moglie dello *Stalker*, nella sua crisi, è dapprima in piedi, poi si siede, e infine rovina al suolo, esattamente con Anna Karenina nel libro. Il rumore del treno poi che sentiamo subito dopo richiamerebbe la sua morte, schiacciata sotto ad un treno appunto. La penultima scena del film, il monologo della moglie (G4), la lega in effetti moralmente ad Anna. Sebbene l'accostamento sia coerente, ritengo comunque che esso non sia intenzionale, in quanto le citazioni in Tarkovskij sono frequenti ma

⁸⁷ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

⁸⁸ "Pouchkine, Gogol, Dostoevski, Tolstoj; je crois que, comme artiste, je n'aurais pu exister sans eux."

Tarkovskij intervistato da Boleslaw Edelhajt, "Cahiers du Cinéma" n° 392, febbraio 1987, pag 41

⁸⁹ Eric Hynes, *In the Zone*, "Reverse Shot Online", estate 2004

sempre esplicite, slegate dal resto, e proprio con il loro “venire da fuori” giocano costruttivamente con la narrazione. Come dice Tarkovskij: non c’è niente di “nascosto”⁹⁰ nei suoi film.

Nascosta è invece la trama agli attori, e il suo svolgimento futuro. Tarkovskij non spiega loro ciò che succederà, o il significato che avrà una scena nella rielaborazione finale. Ogni istante dovrà essere vissuto dall’attore come un presente narrativo. Considerando la facilità con cui Tarkovskij pone mano alla sceneggiatura dei suoi film, anche a lavorazione in corso, l’attore può effettivamente *decidere* del destino del suo personaggio, o quantomeno vivere con esso la tensione dell’istante⁹¹. Questo permette loro di cadere ogni volta in una vera e propria “*trance* ricreativa”⁹².

Alisa Frejndlikh che si dimena con violenza sul pavimento umido, quasi posseduta, è insieme un “esperienza estetica, esperienza religiosa ed esperienza erotica che si incontrano e si fondono in una ispirata visionarietà registica.”⁹³

L’impatto emotivo è corroborato dall’inserimento di musica classica, ancora di sconosciuta provenienza (l’ouverture trionfante del *Tannhauser* di Wagner), lacerante nel suo sovrapporsi stridente ai singhiozzi della moglie. Inoltre riconosciamo al di sopra il rumore di aeroplani ed esplosioni di Stukas tedeschi, richiamanti la distruzione della seconda guerra mondiale. Infine, come nella scena

⁹⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 126

⁹¹ Sistema che poteva rivelarsi difficile per l’attore. Margarita Terechova ad esempio, ebbe diversi attriti con Tarkovskij durante la lavorazione di *Lo specchio*, dove interpretava Maria. L’attrice avvertiva come una mancanza di fiducia il non volerle rivelare gli sviluppi futuri del suo personaggio, come se non fosse stata in grado prepararli correttamente. Forse non considerava come nemmeno Tarkovskij avesse in realtà un rigido schema degli sviluppi a cui attenersi, e forse si riservava la possibilità di modificarli in base alla recitazione stessa. In ogni caso la Terechova si ricredette di fronte al risultato finale.

⁹² Manuel Alcalà, *Andrej Tarkovskij*, in *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, 1996, pag 38

⁹³ Costanzo Artemine, *Poetica ed estetica in Tarkovskij*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 7

precedente in camera (A3) e come anche alla fine dell'avventura nella Zona (F5) e nel finale (G5), il treno.

A6 Lo Scrittore

Mentre Wagner, gli Stukas e i singhiozzi si dissolvono, proprio il rumore ritmico delle ruote sulle rotaie ci riporta allo Stalker, che sta attraversando a piedi dei binari su cui transitano dei treni, troppo lenti in ogni caso, come nota Greg Polin⁹⁴, per giustificare il suono che udiamo, e tanto meno lo scuotimento precedente della casa; altro piccolo estraneamento.

La sua voce fuori campo intanto ci introduce a quello che sarà lo Scrittore, interpretato da Anatoli Solonitsyn. Attore presente in tutti i film precedenti di Tarkovskij, tranne che nel giovanile *Infanzia di Ivan* (protagonista in *Andrej Rublev*, scienziato in *Solaris* e medico in *Lo specchio*), era una sorta di portafortuna del regista e, con il suo volto corrucchiato e ricco di continuamente mutevoli sfumature interiori, specchio della sua estetica sofferta:

“Now about Tolya Solonitsyn — nothing would be a success without him, I adore him as an actor. We are so used to one another that we didn't even have to discuss the film. This is the highest level of mutual understanding, I think.”⁹⁵

Anche nel successivo *Nostalghia* il ruolo di Gorciakov doveva essere assegnato a Solonitsyn, ma la morte di quest'ultimo, a causa dello stesso male di cui morirà poi anche Tarkovskij, e forse dovuto proprio alle riprese di *Stalker*, segnerà una svolta avvertibile nell'acuito pessimismo delle sue ultime opere, e coinciderà con il suo abbandono della Russia.

⁹⁴ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

⁹⁵ Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capo in "Scena", 1980, pag 48-50

Carattere difficile e leggermente sovra-dosato, Solonitsyn si adatta perfettamente al ruolo dello Scrittore. Esso appare fin da subito un consumato “viveur”. Narratore alla moda, ci viene presentato in compagnia di un’avvenente donna impellicciata, sigaretta in una mano, e bicchiere di cristallo nell’altra, mentre conversano davanti ad una automobile di lusso. Il contrasto con il mondo dello Stalker è accentuato dallo sfondo, una scalcinata nave da pesca, attorniata da altri rottami.

Dietro alla conversazione brillante intuiamo subito però un’anima rosa dalla disperazione e barricata dietro ad un cinismo senza via d’uscita⁹⁶. “Il mondo è regolato da leggi ferree che lo rendono terribilmente noioso” afferma ad un certo punto. Forse il suo imbarcarsi nell’avventura nella Zona è proprio la sua volontà di essere stupito, di trovare qualcosa per cui possa urlare di sorpresa⁹⁷; qualcosa di inaspettato, di miracoloso, al quale tuttavia fin da prima si rifiuta di credere (“Il triangolo delle Bermuda non esiste. Esiste solo il triangolo ABC che è uguale al triangolo A1,B1,C1”), ed qui risiede la radice del suo profondo duello interiore:

“Mi interessano maggiormente, infatti, i caratteri statici, ma interiormente pieni di tensione a causa dell'energia della passione che li sopraffà.”⁹⁸

Pur avendo Tarkovskij maggiore simpatia per lo Stalker, è allo Scrittore che affida principalmente la sua voce di credente esitante. Più volte afferma nei suoi scritti che la voce di Dio non parla in lui,

⁹⁶ “Tarkovskij concepisce dei personaggi con una peculiarità che solitamente in racconti di “genere” non si riscontra : una accentuata complessità psicologica.”

Giovanni Attolini, *Tarkovskij o della memoria presente*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 17

⁹⁷ Andrej Tarkovskij intervistato in *Pered novymi zadachami* da Olga Surkova in "Iskusstvo Kino", 1977, traduzione disponibile su Nostalgia.com

⁹⁸ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 19

soffocata da contorte remore intellettuali, pur anelandone il contatto.

Ad un tratto i due si accorgono dello Stalker alle loro spalle, senza che ci sia stato alcunché ad avvisarli, esattamente come succederà nella scena successiva (A7) col treno. Lo spettatore è di nuovo messo in una posizione di inferiorità e incomprendimento che lo portano, seguendo le intenzioni dell'autore, ad abbassare ulteriormente le difese critiche.

Lo Stalker si avvicina alla coppia e per farlo deve attraversare un palo elettrico che in primo piano taglia bizzarramente tutta l'immagine, come "impallandola". C'è chi ha notato che è lo Stalker il primo a infrangere questa "barriera" che prima divideva equamente lo schermo tra lui e gli altri due personaggi, figurando così il suo ruolo di Stalker (la guida, colui apre un passaggio per la Zona, in francese "passeur"⁹⁹).

La donna chiede allo Stalker di essere portata anche lei nella Zona ma questo rifiuta sdegnosamente (come appena accennato, noi anche in questo caso non possiamo sapere cosa di realmente offensivo lui le dica) e la donna se ne va al volante della macchina.

Qualcuno ha visto nella donna il simbolo dell'occidente¹⁰⁰ emancipato, superficiale, desideroso di "esperienze eccitanti" per lenire la noia dovuta alla sua strapotenza tecnica. Rifiutandola, lo Stalker si oppone al fare della Zona una Disneyland per famiglie, un Club Med da sogno per borghesi entusiasti, meta di "turismo intellettuale", non svende insomma i suoi miracoli allo stesso modo

⁹⁹ Gérard Pagon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, "Etudes cinématographiques" n° 135-138, novembre 1983, pag 111

¹⁰⁰ "En excluant de l'expédition la superbe femme en fourrure et sa voiture, Stalker rejette l'Occident."

Françoise Navailh, *Stalker*, "Cinéma 81" n° 276, dicembre 1981, pag 68

in cui Tarkovskij si oppone alla svendita della sua Arte, ad uso e consumo dello spettatore¹⁰¹:

“La gente non ha più bisogno del bello, dello spirituale, e consuma i film come bottigliette di coca-cola.”¹⁰²

La critica, paradossalmente, è la stessa che rivolge alle società capitalistiche lo stesso marxismo da lui avversato:

“In realtà, il carattere totalizzante dei media, il fatto che inseguano implacabilmente tutti gli argomenti e i temi possibili e immaginabili, non è tanto il segno di una rigorosa varietà quanto dell'onnipresenza e onnipotenza di questo esso il quale considera l'universo con indifferenza e lo concepisce come foraggio per le sue necessità.”¹⁰³

Il suo rigetto per lo stile di vita occidentale, orientato al godimento massimo e allo sfruttamento di ogni possibilità materiale offerta, si estrinseca tanto nei suoi film quanto nei suoi scritti, ma anche nel suo stile di vita¹⁰⁴. A noi potrebbe sembrare una moda ma in Russia il mito della vita in campagna e la fuga dalla mondanità hanno precedenti illustri e sono interpretati con una serietà impensabile in Europa. Ecco un estratto di una lettera di Cadaev trascritta nei diari personali di Tarkovskij:

“Bisogna sbarazzarsi di ogni vana curiosità che distrugge e sfigura la vita, in primo luogo sradicando dal proprio cuore quella tendenza ostinata a infatuarsi delle novità, a ricercare affannosamente le

¹⁰¹“ ...colui che l'arte la percepisce o, come si dice adesso - mettendo a nudo l'essenza intima dei rapporti che, disgraziatamente, si sono instaurati tra l'arte e il suo pubblico nel XX secolo - 'il consumatore'.”

Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 37

¹⁰² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 165

¹⁰³ Joel Kovel, *Nevrosi, capitalismo e desiderio. Casi clinici di uno psicoanalista marxista*, Astrolabio, 1984, pag 199

¹⁰⁴ “Oggi ho commesso un peccato: mi sono comprato due paia di scarpe. Ho speso ben 130 mila lire. Cosa mi è preso?”

Andrej Tarkovskij, *Diari*, 22 maggio 1980

notizie di attualità e di conseguenza essere sempre in avida attesa di quello che avverrà domani. Altrimenti mai vi sarà dato di attingere alla pace, né al benessere, ma non avrete che delusione e disgusto. Se volete che le vicende del mondo vengano arrestate sulla soglia della vostra pacifica dimora, se lo volete veramente, cacciate dunque risolutamente dall'animo vostro tutte quelle irrequiete passioni eccitate dagli avvenimenti mondani, ogni turba nervosa fomentata dalle novità del giorno. Chiudete la vostra porta a qualsiasi schiamazzo, a qualsiasi richiamo mondano. Ponete a voi stessi l'interdizione, se siete capaci di tanta risolutezza, addirittura a ogni tipo di letteratura leggera che in sostanza non è altro che schiamazzo mondano messo per iscritto.”¹⁰⁵

La stessa scena si ripete nel successivo *Nostalghia*, quando lo scrittore russo in esilio Gorciakov rifiuta, non senza un pizzico di autocompiacimento, l'avvenente accompagnatrice italiana, moderna e vitale, eccessivamente frivola per lo scrittore. A ben vedere, è questo il reale “sacrificio”, esattamente come il mutismo auto-imposto da Anderj Rublev.

Tarkovskij, combattendo la tentazione di cedere alle lusinghe e al facile artificio¹⁰⁶, opponendo “un completo rifiuto di tutto ciò di cui si occupa oggi il cinema commerciale”¹⁰⁷, *sacrifica* una porzione di pubblico, che mai verrà a contatto con le sue opere a causa del loro estremismo e della loro severità morale:

“Tuttavia l'influenza delle opere d'arte cinematografiche, evidentemente, è insignificante perché quest'arte in occidente spesso soccombe nella lotta ineguale col film commerciale che invade gli schermi.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Dalle *Lettere filosofiche* di Cadaev, citate in Andrej Tarkovskij, *Diari*, 25 maggio 1977

¹⁰⁶ “In generale, infatti, è così facile girare una scena in modo raffinato, ad effetto, per strappare applausi.. Ma basta svoltare in questa direzione e tu sei perduto.”

Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 76

¹⁰⁷ Ibidem, pag 211

¹⁰⁸ Ibidem, pag 164

Il Tarkovskij esule avrà modo di vivere in quell'occidente amato-odiato, e ne trarrà la convinzione che la sua programmatica mancanza di spiritualità sia un male addirittura peggiore delle tendenze dispotiche orientali. L'eccesso di libertà più pericoloso che una sua limitazione, perché almeno sotto il giogo si può continuare a sperare:

“Non vorrei essere frainteso: sto parlando della libertà nel più alto senso morale della parola. Non intendo polemizzare o mettere in dubbio gli indubbi valori e le conquiste che caratterizzano le democrazie europee. Ma nelle condizioni di tali democrazie è inscritto, ad esempio, il problema della mancanza di spiritualità e della solitudine dell'uomo.”¹⁰⁹

C.G.Yung ha analizzato il ruolo del sacrificio nella definizione del proprio io¹¹⁰. Lo fa prendendo in esame due padri della chiesa, Tertulliano di Cartagine (155-220 ca.) ed Origene da Alessandria (189-253 ca.). In un periodo di difficile scontro con il mondo ancora pagano da convertire, il primo si occupa di prevenire l'eccesso di fiducia accordato all'intelletto e al sapere. La fede, l'abbandono alla credenza trovano un deciso ostacolo nella capacità analitica della ragione, cosa alla quale Tertulliano suggerisce di sopperire con un “salto” dell'animo oltre i propri dubbi. Tertulliano con fanatica inflessibilità combatté la gnosi, che è appunto esaltazione appassionata del pensiero e della conoscenza, e con la gnosi la filosofia e quella che possiamo chiamare scienza. Il suo detto sublime rimastoci è “credo quia absurdum est”, credo perché è assurdo, anche se storicamente la versione corretta è:

“et mortuus est filius, prorsus credibile est, quia ineptum est. et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile est.

¹⁰⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 165

¹¹⁰ C.G.Yung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, 1969

E il figlio di dio è morto, e questo è assolutamente degno di fede perché è una stoltezza. E dopo che fu sepolto risorse e questo è certo, perché è impossibile.”¹¹¹

Il che ovviamente taglia le gambe a qualsiasi tentativo di critica razionale (prima della conversione era un avvocato). Quella che propone Tertulliano è una vera e propria auto-mutilazione mentale, tanto che è lui stesso a chiamarla “sacrificium intellectus”. Egli lancia una crociata contro la razionalità, mostrando un vero astio verso un sapere considerato un inutile fardello. Leggiamo un suo passaggio dal *De Testimonio Animae*:

“Ma non te chiamo, o anima, che dopo esserti addottrinata nelle scuole, dopo aver frequentato le biblioteche, dopo esserti nutrita e saziata nelle accademie e sotto i portici attici, ti sei fatta aralda di sapienza, non te; ma a te mi rivolgo, o anima, che sei semplice e incolta, ignara e inesperta, così come sei tu in coloro che non posseggono altro che te, così come appari venendo dalla strada, dai crocicchi, dalla bottega. E’ proprio della tua ignoranza che io ho bisogno.”¹¹²

E’ impossibile sottovalutare l’importanza di questo autore nel porre le basi della mentalità della chiesa così come poi è giunta fino a noi. Egli, tutt’altro che semplice e ingenuo, dà ai cristiani i mezzi intellettuali per difendersi dagli attacchi dell’intelletto che essi stessi rifiutano. Per quanto il raziocinio si sforzi di comprendere, la loro verità sarebbe sempre un passo al di là di quanto per esso possibile. Ritroviamo questo atteggiamento nello Stalker, quando, sulla soglia della Stanza (F1), consiglia ai due pellegrini di abbandonare ogni pensiero e, semplicemente, credere.

¹¹¹ Tertulliano, *De Carne Cristi*, 5

¹¹² Tertulliano, *De Testimonio Animae*, 1

L'altro padre della Chiesa, Origene, propugnò un altro genere di sacrificio, ugualmente indispensabile alla diffusione del cristianesimo con la forza e le caratteristiche che conosciamo, il sacrificio della sensualità. Origene si evirò, materializzando in qualche maniera il rifiuto del cristiano per i piaceri della carne.

“Ed è veramente caratteristico che mentre Tertulliano compie il “sacrificium intellectus”, Origene compia il “sacrificium phalli.””¹¹³

Solo l'insieme di questi due sacrifici poteva dare alla chiesa la forza di resistere agli attacchi a cui fu sottoposta e di perdurare fino a noi. L'auto-immolazione evidenzia la “coperta troppo corta” del nostro animo, che quando viene tirata, scopre altre zone. La forza di un movimento è proporzionale ai sacrifici imposti agli appartenenti e alla portata del loro disprezzo per i comportamenti estranei alla loro prassi¹¹⁴. Per questo lo Stalker rifiuta la donna, al tempo stesso razionalità e sensualità, i valori del nuovo Occidente. La perdita subita verrà compensata da una maggiore intensità spirituale del viaggio, unico sistema per arrivare fino alla fede.

A7 Ritrovo al bar

Lo Stalker e lo Scrittore arrivano al bar, già visto nella prima scena (A1). Finalmente, grazie all'inquadrature delle scale, aggiungiamo un tassello alla nostra conoscenza spaziale e capiamo da dove fosse entrato in quella prima scena il Professore, nonché dove fosse piazzata la m.d.p.. Inoltre, per la prima volta, da un interno percepiamo un frammento dell'esterno (le ciminiere che rincontreremo in G2, la passeggiata).

Lo Scrittore salendo le scale scivola e ne attribuisce la colpa all'acqua presente ovunque (“Accidenti! Qui è tutto bagnato”).

¹¹³ C.G.Yung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, 1969, pag 28

¹¹⁴ “Accusare di ingiustizia gli altri settori è uno dei mezzi per darsi un'organizzazione.”
Mary Douglas, *Credere e pensare*, Il mulino, 1992, pag 68

Ricordiamo che Tarkovskij era stuzzicato dai suoi colleghi per la sua abitudine –e qui in *Stalker* più che mai- di inzuppare il set prima di ogni ripresa, erba compresa, per avere il giusto contrasto e la giusta saturazione. Ironia dello Scrittore sul film più “umido” della storia?

E’ interessante notare come nell’inquadratura successiva il divario temporale tra l’arrivo dello Stalker e dello Scrittore sia lo stesso di quello sulle scale, ma questo vuol dire che il tempo è come tornato indietro di un poco. Inconsciamente infatti ci attendiamo subito l’entrata in scena dello Scrittore, ma questo si fa attendere come se fosse alle prese con un corridoio ben più lungo di quello che ha in effetti da affrontare. L’inquadratura si collega in realtà all’entrata dello Stalker, e non a quella successiva dello Scrittore, e il ritardo è dovuto alla sua caduta, che è quindi presente nello schermo nella prima, e presente fuori schermo nella seconda; la stessa porzione di tempo è stata dunque ripresa due volte! Tarkovskij non perde occasione per spingerci poco a poco nella Zona senza che possiamo accorgercene.

“En un mot, au montage scientifique d’Eisenstein se substitue le montage poétique de Tarkovskij.”¹¹⁵

Nel bar ritroviamo Il Professore, nella stessa inquadratura di partenza. Questa volta però, mentre i personaggi discutono del viaggio, la m.d.p. inizia impercettibilmente a zoomare fino ad arrivare ad inquadrare i tre personaggi a mezzo busto. La sensazione è che qualcosa stia cambiando senza sapere bene cosa, come quando su di un treno fermo assistiamo alla partenza del treno vicino e crediamo di essere noi a muoverci senza tuttavia avere la sensazione di farlo.

¹¹⁵ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 98

Lo Stalker ferma lo Scrittore che stava per pronunciare il proprio nome e assegna quindi ai due i soprannomi di Scrittore e Professore¹¹⁶. Al solito, Tarkovskij mette in evidenza i propri simboli, per poi confonderli. Comunemente, si sarebbero presentati due personaggi ben caratterizzati che poi i critici avrebbero schematizzato facendone i rappresentanti del pensiero scientifico e artistico. Qui invece tale ripartizione è già chiara fin dal principio, e procederà ad una progressiva confusione con il proseguo del film, quando i due personaggi mostreranno via via una maggiore complessità psicologica. L'impostazione iniziale è quindi quella di uno schematico dialogo platonico, ed anche nei dialoghi iniziali spesso si ha la stessa rigida contrapposizione di visioni del mondo:

“La représentativité du personnage tarkovskien n'est pas d'ordre psychologique ou sociologique, mais d'ordre philosophique: chaque personnage incarne une vision du monde spécifique.”¹¹⁷

Tuttavia l'ambizione di Tarkovskij è di partire dal simbolico per arrivare al particolare, di unirli se possibile, e la grande autonomia di cui godranno i personaggi di qui in avanti, la loro evoluzione psicologica ed emotiva, il loro mischiarsi talvolta, diventerà il reale motivo di interesse del film. Il fatto di averli etichettati fin da subito anzi, aumenta l'interesse per il loro successivo divincolarsene. Il senso di iniziale artificiosità si perde pian piano nella scoperta “naturalistica” della loro unicità. Col procedere del film, non sarà più Tarkovskij a dirigere il personaggio ma il personaggio stesso ad obbligare Tarkovskij a seguirne la via.

Rifiutando di ascoltare i nomi propri dello Scrittore e del Professore, lo Stalker inizia inoltre a suscitare un senso di irrazionalità e scaramanzia nei suoi due compagni di viaggio, indispensabile ai fini della riuscita della spedizione. A subirne

¹¹⁶ “Physicien, et non mathématicien, son esprit est plus positif que cartésien.”

Ibidem, pag 78

¹¹⁷ Ibidem, pag 76

maggiormente l'influenza, paradossalmente, il Professore (“Non torni indietro.” “Perché?” “Non si può.” dirà poco dopo).

Dal punto di vista religioso dello Stalker, questo non è che un primo passo di quella perdita della propria individualità indispensabile per fondersi con Dio. L'abbandono del proprio nome precede l'abbandono del proprio egoismo. Farsi umili, piccoli, lontani dalle mode passeggiere, lasciare le proprie generalità che non sono che un labile appellativo utile giusto alla vita su questa terra.

“Lo Stalker è un anonimo pellegrino di una apocalittica era tecnologica, non ha più un nome, se ne è sbarazzato e, perdendo il proprio nome, pensa di poter disdegnare l'opinione degli uomini, è certo di aver incontrato il proprio Dio nella distruzione della propria individualità.”¹¹⁸

Ad un tratto lo Stalker, fino a qui assorto nei suoi pensieri, sente qualcosa e avvisa i due compagni che il loro treno è arrivato. Anche noi udiamo qualcosa, ma il suono è innaturale, stranamente breve, e pare essere sentito solo dallo Stalker, e non dagli altri due, fatto che solleva la questione se il suono esista nella realtà del film, o se esso risuoni solo nella testa dello Stalker. I tre a questo punto si alzano ed escono.

¹¹⁸ Achille Frezzato, “Cineforum” n° 203, 1981

ENTRARE NELLA ZONA

B1 Poliziotto

Usciti dal bar la comitiva sale su di una jeep e si perde nella nebbia di una cittadina senza vita. Si tratta di Tallin, in Estonia. Tutta la parte seguente, fino all'ingresso nella Zona, è stato girato in una fabbrica di pasta locale.¹¹⁹

La jeep si ferma di colpo¹²⁰ in una delle vie abbandonate e, naturalmente, annacquate della cittadina. Lo Stalker, udendo il rumore di una motocicletta, fa abbassare i due passeggeri. Arriva infatti un poliziotto che non si avvede dei tre e si allontana, dopodiché la jeep riparte nella direzione opposta.

La scena, all'apparenza semplice, rivela diversi aspetti interessanti. In diverse occasioni Tarkovskij ha affermato di voler realizzare *Stalker* come se si trattasse di una sola, lunga, inquadratura, “un lungo sguardo fatto di 144 blocchi di tempo.”¹²¹ Ogni inquadratura avrebbe dovuto sciogliersi nella successiva senza soluzione di continuità e con estrema naturalezza, rigettando quindi ogni effetto eisensteiniano ottenuto giocando sull'accostamento a volte forzoso di immagini antitetiche (vedremo questo principio espresso al meglio nel passaggio da B9 a C1).

Innanzitutto questa è una scena che potremmo definire d'azione, come del resto tutte le successive, fino all'ingresso nella Zona (esclusa una pausa “riflessiva” in B3). Essa viene però girata in

¹¹⁹ “...and the second [set] — that's really amazing, no one would believe — in a pasta factory.”

Maria Chugunova in *Maya Turovskaya, 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

¹²⁰ Poco prima si era arrestata in cima alla collina davanti ad un muro di nebbia. Una breve riverberazione nella traccia audio, di natura indefinibile, anche se probabilmente “mentale”, cita secondo noi il cinema esistenziale europeo, Bergman in particolare, regista molto amato da Tarkovskij. L'uomo posto di fronte al nulla.

¹²¹ Antoine de Baecque, *La topografia di Dio*, in *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, 1996, pag 83

maniera ben diversa da come potrebbe esserlo in un tot Rambo o tot Terminator:

“Prendete invece taluni film hollywoodiani: sembra che siano tutti montati dalla stessa persona. E’ impossibile distinguerli l'uno dall'altro dal punto di vista del montaggio.”¹²²

La durata dell'inquadratura per esempio non accenna a diminuire in maniera sensibile, nonostante l'azione. Con un semplice cambiamento della messa a fuoco viene ottenuto l'effetto che avrebbe altrove richiesto lo smembramento della scena in dettagli del suolo, delle mani dei personaggi sul suolo, qualche primo piano di terrore, m.d.p. in movimento convulso, e altro ancora.

“Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte.”¹²³

Per Tarkovskij infatti ogni inquadratura esprime una sua propria temporalità, e il montaggio di queste diverse temporalità è come un affare di *idraulica*, in cui vengono montati dei tubi di diametro diverso¹²⁴. Ad ogni scena corrisponderebbe quindi un tempo *intrinseco*, che collegato ai tempi impressi nelle scene precedenti e seguenti, scandirebbe il ritmo dello scorrere filmico:

“Quanto al montaggio, il mio principio è questo: il film è come un fiume, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura stessa.”¹²⁵

Il tempo è, infatti, il materiale della poesia di Tarkovskij; esso corrisponde, nella poesia scritta, al ritmo, al suono delle parole, a qualcosa già presente nel verso. Il montaggio sarebbe invece

¹²² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 115

¹²³ Andrej Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 10

¹²⁴ Sandro Bernardi, *La visione del tempo*, “Cinema & Cinema” n° 50, dicembre 1987, pag 6

¹²⁵ Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 10

paragonabile alla metrica, un elemento di congiunzione che organizza il tempo complessivo del film¹²⁶. Come dire, verso libero.

Ma nella libertà del suo montaggio troviamo talvolta elementi che potrebbero suggerire un rifiuto programmatico, oppositivo, più che non un'aderenza alla propria espressione personale. Come dire che il montaggio e l'approccio alla scena spesso e volentieri differiscono *volutamente* dai canoni già espressi, "commercializzati". L'espressione feroce della propria individualità tramite l'opposizione, tipico di chi ritrova se stesso solo controcorrente, è un tratto saliente della personalità e del cinema di Tarkovskij:

"A dire il vero io mi colloco in quella categoria di persone che sono capaci di dare forma ai propri pensieri fundamentalmente nella polemica."¹²⁷

Ad esempio in un'intervista Tarkovskij si trova a difendere la prospettiva rovesciata usata dai pittori medievali russi, in contrasto con la prospettiva diretta teorizzata in quel periodo da Leon Battista Alberti, che verrà poi pian piano adottata anche in Russia. Tarkovskij sostiene che data la circolazione di idee comunque attiva anche ai tempi, i pittori russi non potevano non conoscere tale procedimento, e che quindi il non utilizzarlo non derivava dalla loro incapacità, ma dalla loro non volontà ad usarlo:

"E' che a loro quella prospettiva non serviva. Essi avevano un altro scopo, uno scopo spirituale. Volevano esprimere la loro interiorità."¹²⁸

¹²⁶ Massimo Garritano, *Il cinema come specchio della poesia*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 51

¹²⁷ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 13

¹²⁸ Andrej Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, "Cinemasessanta" n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 14

Che fosse loro volontà il non usarlo, questo possiamo concederlo, ma forse dovremmo inserire tra le motivazioni la testardaggine slava e l'attaccamento viscerale alla tradizione, rappresentante un modo *proprio* di esprimersi.

Quando il poliziotto viene inquadrato in primo piano, siamo in presenza di un errore. Arrivando da destra, contraddice il controcampo precedente in cui compariva sempre da destra. C'è chi si pronuncia anche in questo caso sulla volontarietà di tale scambio, sempre per lo stesso fine, il progressivo estraneamento dello spettatore (“Cette inversion nous semble significative du processus de *déplacement* à l'oeuvre dans le franchissement de la censure psychique”¹²⁹), interpretazione forse azzardata.

Sempre in questa inquadratura, possiamo notare un piccolo particolare. Sul casco del poliziotto, invece di un simbolo o di una sigla riconoscibile e contestualizzabile, scorgiamo le iniziali del regista, AT, Andrej Tarkovskij¹³⁰. Quest'ultimo sembra disinteressarsi della storia degli ultimi cinquant'anni, come se tutta l'epoca sovietica non fosse stata altro che un “incidente”, un stortura incomprensibile, un brutto sogno¹³¹. D'altra parte il suo tacere l'attualità potrebbe essere una censura auto-imposta per non essere poi censurato a posteriori dall'esterno. Nella sua condizione di impotenza infatti, se anche i suoi sostenitori, per l'approvazione di un suo progetto, “si mettessero a reclamare, a insistere, sarei sicuro di non iniziare mai a girare.”¹³²,

Pur essendo avvertibile, nelle opere di Tarkovskij, un'ostilità quasi furiosa per le autorità del suo paese, essa rimane vaga,

¹²⁹ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, « Etudes cinématographiques » n° 135-138, novembre 1983, pag 101 inquadrate 17 e 18

¹³⁰ Sul muro retrostante invece leggiamo AK, Akira Kurosawa?

¹³¹ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, L'Age d'Homme, 1987, pag 17

¹³² Andrej Tarkovskij intervistato da Boleslaw Edelhajt, « Cahiers du Cinéma » n° 392, febbraio 1987, pag 39

diffusa, dispersiva. Il suo furore è troppo intenso per essere diretto espressamente contro un obiettivo specifico, il suo odio è per il compromesso stesso del vivere, sempre esistente e invincibile, se non con una sana disillusione, cosa alla quale Tarkovskij non è evidentemente pronto. Rimane quindi in un virtuale limbo in cui l'autorità stessa *non sa come interpretarlo*. O ritenerlo un pazzo, ed essere di conseguenza accondiscendenti verso di lui e il suo genio come verso un bambino, o, gravemente irritati dalla sua mancanza di rispetto e di gratitudine, indispettirlo con ritardi e rifiuti:

“Donc en vingt-deux ans de travail en URSS, j’ai réalisé cinq films – c’est-à-dire un film tous les quatre ans et demi. Si la réalisation d’un film nécessite environ un an, plus le temps pris par l’écriture du scénario, alors durant ces vingt-deux ans je suis resté pendant seize ans sans travail.”¹³³

La sua posizione in ogni caso non arriva ad essere grave e la sua vita non sarà mai veramente in pericolo; troppo distante dalle masse per rappresentare un effettivo problema. Tra tarkovskij e il regime sovietico si instaura una specie di rapporto conflittuale come tra padre e figlio. Il ribelle Tarkovskij pretende indipendenza e rifiuta i valori sovietici, ma vivendo ancora “in casa dei suoi” non dà alla sua protesta i toni della sfida diretta, e si rifugia piuttosto “in un mondo tutto suo” fatto di sogni fuga dalla realtà. Lo stato da parte sua, piuttosto ignorante in fatto di arte, supporta e sopporta le ambizioni “del figlio” Tarkovskij (a volte ambizioni costose come l’*Andrej Rublev* o *Solaris*), salvo poi ritrovarsi deluso dalla sua irriverenza e mancanza di costruttività. Questo fino alla rottura dei rapporti tra i due, avvenuta dopo l’irriverenza di aver girato *Nostalghia* all’estero. Pur utilizzando uno dei risultati più avanzati della tanto denigrata “tecnologia”, il cinema, Tarkovskij ne rifiuta completamente l’origine, ma così commette l’errore di chi “sputa

¹³³ Andrej tarkovskij in *Lettre au président du Goskino*, giugno 1983, in Antoine de Baeque, *Andrej Tarkovskij*, 1989

nel piatto in cui mangia”. Comprensibili quindi le frequenti accuse di ingratitudine rivoltegli anche dagli stessi artisti russi:

“Even if the country is poor, and has laws, that are difficult to understand, these things are still what make up the life of the land you were born into. So it is better to drink your cup of bitterness – and let’s not kid ourselves it’s bitter everywhere – in a place that is your home, rather than be a foreigner somewhere else.”¹³⁴

Se per l’apparato statale il problema di Tarkovskij consisteva nella sua mancata partecipazione agli interessi e ai problemi della nazione, nel suo non voler chiudere gli occhi sui difetti e aprirli sui pregi, sulla sua mancanza di ottimismo e fiducia insomma (amore?), per Tarkovskij il problema del proprio governo è la sua sensibilità gravemente deficitaria:

“Ils ont tout de suite senti que quelque chose n’allait pas, mais au fond, ils ne savaient pas bien pourquoi ce que je faisais les dérangeait. Je crois que ce qui leur a déplu dans mes films, ce ne sont pas tant les idées elles-mêmes que l’aspect artistique : le seul fait qu’un phénomène appelé “art” puisse exister.”¹³⁵

Di certo sarebbe stato più facile e di certo più piacevole per Tarkovskij (e molti altri suoi sostenitori) se i suoi film fossero stati censurati “tout-court”; molti artisti socialisti hanno fatto carriera da esuli. “Tarkovskij doesn’t need this kind of glory.”¹³⁶

Curiosamente, il rumore della jeep nell’inquadratura precedente cresceva d’intensità, nonostante il mezzo si stesse allontanando dalla m.d.p., e cioè dal nostro orecchio. Questo perché in realtà il sonoro apparteneva già all’inquadratura successiva, e cioè all’arrivo

¹³⁴ Il regista georgiano Ioselani intervistato da David Robinson “The Times”, 27 marzo 1985,

¹³⁵ Andrej Tarkovskij intervistato da Boleslaw Edelhajt, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 39

¹³⁶ Maria Ratschewa, *The messianic power of pictures*, “Cineaste” n° 1, agosto 1983, pag 27

della jeep davanti al magazzino. Altra piccola perla dalla mano artigiana di Tarkovskij. (Per di più, come rimarca Greg Polin, la scena sembra sì procedere in continuità con la precedente, “but how did they get onto railroad tracks?”¹³⁷)

Lo Scrittore viene incaricato di perlustrare un magazzino mentre passa il treno che valicherà la barriera. Viene poi ripreso dalla jeep dall'altra parte dell'edificio, ma questa subito si ferma intravedendo la motocicletta di un (*del* poliziotto di prima?) poliziotto, e fa marcia indietro. Una volta tornato un innaturale silenzio il vigilante arriva e ignaro di tutto si allontana sul suo mezzo. Tutto questo ancora in uno splendido piano-sequenza che davvero molto difficilmente viene avvertito come tale.

B2 Primo cancello

Ancora un collegamento singolare introduce questa scena. Lo Stalker sbircia verso destra, tutti noi crediamo per appurare che il poliziotto di cui sopra se ne sia andato. A supportare questa interpretazione, il rumore della motocicletta che sentiamo effettivamente allontanarsi. Lo Stalker salta dunque velocemente sulla jeep e si allontana tra le case. Quando però la m.d.p. compie una panoramica verso destra, ci accorgiamo innanzitutto che il luogo è cambiato, non siamo più nel viottolo di prima che ci saremmo aspettati. E poi, capiamo che lo Stalker non stava osservando il poliziotto, bensì controllava l'arrivo del treno, per avere il giusto tempismo nell'infilarsi nel varco da lui aperto. Il treno è lo stesso della scena precedente, per cui, per essere davanti ad aspettarlo, i tre devono aver fatto altra strada dall'episodio del poliziotto, del tempo deve essere intercorso, per cui il rumore della motocicletta viene ad essere una sorta di “ricordo” mentale, o una scia dell'episodio precedente “colata” su quello successivo.

¹³⁷ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalgia.com

La cosa davvero incredibile è che questi piccoli accorgimenti non sono assolutamente evidenti, ma percepibile inconsciamente come un vago spaesamento, che di solito si tende ad attribuire a sé stessi. Solo dopo un certo numero di visioni si arriva a capirne il perché. E' un equilibrismo difficile quello di Tarkovskij, tra reale e immaginario, dove lui si muove con una tale naturalezza da avere del miracoloso. Gli effetti sembrano nascere senza fatica e senza sforzo, come Tarkovskij sempre lì fosse vissuto, e non facesse che dipingere il suo mondo. Capiamo allora perfettamente l'apprezzamento di un altro grande esploratore del cinema e dell'uomo, Ingmar Bergman:

“Il film, quando non è un documentario, è un sogno. E' per questo che Tarkovskij è il più grande di tutti. Si sposta con sicurezza nello spazio dei sogni, non spiega nulla, e d'altronde, cosa potrebbe spiegare? E' un visionario che è riuscito a mettere in scena le sue visioni grazie al medium più pesante, ma anche il più duttile. Ho bussato tutta la vita alla porta di quei luoghi in cui lui si sposta con tanta sicurezza. Solo qualche rara volta sono riuscito a intrufolarmi.”¹³⁸

Riconosciamo l'appartenenza di Tarkovskij a questo reame notturno dalle stesse parole dello specialista Sigmund Freud: “Assai sorprendente è il comportamento del sogno di fronte alla categoria di contrasto e contraddizione. Questa viene semplicemente trascurata, i contrasti vengono riuniti con singolare predilezione in unità o rappresentati insieme.”¹³⁹ Tarkovskij non è interessato alla tenuta logica del suo film, ma che l'emozione passi per intero. Egli confida nel fatto che lo spettatore si lascerà trasportare nonostante le incongruenze e le stranezze, seguendo il “filo rosso” del senso da lui accuratamente predisposto.

¹³⁸ Ingmar Bergman citato in Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, 1997, pag 118

¹³⁹ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Euroclub, 1973, pag 330

Subito dopo osserviamo il guardiano del cancello guardare stupito la jeep dei tre avventurieri. Bello come Tarkovskij si premuri, anche solo attraverso lo sguardo, di dare profondità psicologica pure a questo personaggio istantaneo. Quest'ultimo si allontana di corsa, e passando su di una lamiera –bagnata, ovviamente- scivola, rischiando di cadere.

Come già detto prima per l'asciugamano in A5, io sarei propenso che a credere che Tarkovskij abbia voluto conservare tale inquadratura proprio per il suo valore di unicità e irripetibilità, sia che lo scivolone sia stato voluto o meno:

“Nel cinema autentico lo spettatore non è tanto uno spettatore quanto un *testimone*.”¹⁴⁰

Le lunghe riprese tarkovskijane sono come dei riti complessi dalla rigida prassi, richiedenti serietà e concentrazione, quasi un completo annullamento dei praticanti in esse, tendenti ad evocare, in caso di riuscita, una scintilla di autenticità:

“L'artista non smette mai di cercare di riprodurre le sfumature di questa unicità, sforzandosi invano di raggiungere la verità...”¹⁴¹

Nel precedente *Lo specchio*, ad esempio, Tarkovskij rivela come la sua scena preferita, e “centro stesso, l'essenza stessa, nerbo e cuore del film”¹⁴², sia lo spezzone di materiale documentario raffigurante l'attraversamento del lago Sivàs da parte di un'unità dell'armata rossa durante la Grande Guerra Patriottica contro i tedeschi. Trovato per caso, dopo aver visionato migliaia di metri di pellicola di cinegiornali d'epoca, tutti rigidamente inquadrati e

¹⁴⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 60

¹⁴¹ Andrej Tarkovskij, *Sulla figura cinematografica*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 8

¹⁴² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 122

stereotipati, esso fu girato da un operatore militare di talento il giorno della sua morte, come anche di molti di coloro da lui inquadrati. Le immagini hanno una naturalezza e una umanità decisamente insolita, come se chi le avesse girate, conscio del suo destino, avesse abbassato ogni difesa retorica per ricevere appieno ciò che stava accadendo (“mi lasciarono letteralmente sbalordito”¹⁴³). Non per niente fu proprio questo episodio che il Goskino¹⁴⁴ voleva tagliare dal film, e per cui ne ritardò e ostacolò l’uscita, esse erano troppo *vere*.

Verità a volte scomoda, ingombrante, ma viva. Ricerca dell’arte come della vita. Come nella costruzione delle sue opere. Mai decise a priori a tavolino, sempre mobili e pronte a spostamenti e riadattamenti anche in fase di post-produzione. Affrontare un film è per Tarkovskij affrontare un’esperienza di vita, una prova, di cui il film ne sarà l’imprevedibile risultato, non un prodotto dalle definite caratteristiche contrattuali. Capiamo così le sue critiche mosse sì a registi americani, ma anche russi:

“Nei suoi [di Ejsenstein] ultimi film, come *Alexandr Nevsky* e *Ivan il terribile*, che sono stati girati in studio, non ha fatto altro che fissare sulla pellicola gli abbozzi disegnati prima.”¹⁴⁵

B3 Capannone

Come accennato prima, la jeep entra in un capannone, in attesa del treno, e i tre hanno il tempo per una pausa di riflessione. Dopo un difficile e ricercato primo piano a sorpresa “alla Tarkovskij” (vedi A4), lo Scrittore si lancia in un monologo metafisico-psicologico sull’impossibilità di districare i propri desideri interiori, contesi fra conscio e inconscio: “La mia coscienza vuole la vittoria

¹⁴³ Ibidem, pag 120

¹⁴⁴ L’ente sovietico per la cinematografia

¹⁴⁵ Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 9

dei vegetariani nel mondo, e il mio subconscio langue per una fetta di carne saporita. IO cosa voglio?”. E’ questa sfiducia nell’unitarietà della propria persona la radice del dubbio che lo porterà poi (F1) a non entrare nella Stanza, nel timore di essere sconvolto dai propri desideri nascosti. Lo Scrittore esprime l’anima tormentata dell’uomo moderno, a cui è stata strappata l’illusione di potersi considerare unitario, o comunque in grado di gestire il proprio inconscio:

“E l'uomo, pur mentre gioisce dell'affermazione, sente che questa persona non è sua, ch'egli non la possiede.”¹⁴⁶

Queste frequenti discussioni concettuali senza alcuna via d’uscita collegano *Stalker* allo smarrimento, all’angoscia esistenziale e alle preoccupazioni metafisiche care al Bergman di *Silenzio e Persona*¹⁴⁷, nonché all’incomunicabilità di *Antonioni*, entrambi registi molto amati da Tarkovskij.

Per molti proprio in queste scene, eccessivamente intellettuali e “slegate” da ogni slancio narrativo, risiede il maggior ostacolo al cinema di Tarkovskij, anche in chi ne apprezza il talento registico:

“L’unique défaut de *Stalker* est encore une scène trop ‘écrite’: les scénaristes, décidément sont plus utiles aux réalisateurs médiocres qu’aux authentiques poètes du cinéma, dont, au fond, ils ne peuvent que trahir les visions au profit d’effets trop extérieurs.”¹⁴⁸

Viene da pensare a cosa avrebbe saputo fare quest’uomo se non si fosse imposto una auto-mutilazione ideale (vedi A6) tale da tagliarlo sempre più fuori da ogni grande circuito mediatico. Ricordiamo ad esempio la magistrale sequenza finale dell’*Andrej Rublev*, l’episodio della forgiatura della campana, dove anche

¹⁴⁶ Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, 1997, pag 21

¹⁴⁷ M.C., “Positif” n° 232/233, luglio-agosto 1980, pag 89

¹⁴⁸ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 21

Tarkovskij sembra lasciarsi andare come trascinato dall'entusiasmo del giovane ragazzo incaricato di realizzare la difficile opera, forse riconoscendovisi. Dimenticata per un momento ogni puntigliosità artistica, Tarkovskij si rivela in grado in scene come questa di raggiungere qualunque tipo di pubblico. Tuttavia non è questa la strada che prese ed è forse inutile parlare di come avrebbe potuto essere. La via del dubbio e dell'incertezza sulla quale si incammino gli permisero d'altronde di raggiungere esiti che difficilmente qualcun altro avrebbe potuto esplorare con tanta forza. Tarkovskij va amato con e nonostante le sue difficoltà e la sua labirintica impasse; la pesantezza iniziale è un ostacolo duro ma indispensabile al godimento successivo dei frutti elevatissimi della sua arte. Chi non è in grado di scavalcarlo, semplicemente è incapace di entrare realmente in contatto col cinema di Tarkovskij:

“Glacé, itellectuel, sans àme, le film est une dissertation ennuyeuse et cultivée qui à aucun moment ne touche. La distance entre les idées énoncées et leur écho en nous est énorme.”¹⁴⁹

B4 Seconda barriera

Penetrare all'interno dei film di Tarkovskij non è infatti un'impresa meno difficile e meno “folle” che, per i tre protagonisti, entrare nella Zona¹⁵⁰:

“Goethe ha mille volte ragione quando dice che leggere un buon libro è altrettanto difficile che scriverlo.”¹⁵¹

Guardare un suo film fino alla fine, e seguirne tutte le implicazioni e porticine che si schiudono può essere un'esperienza

¹⁴⁹ Françoise Navailh, *Stalker*, “Cinéma 81” n° 276, dicembre 1981, pag 69

¹⁵⁰ “De ce point de vue, le film lui-même est une espèce de Zone, et celui qui cherche à le comprendre est un Stalker, l'un de ceux qui veulent franchir les frontières.”
Bàlint Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, L'Age d'Homme, 1987, pag 130

¹⁵¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 45

emozionante, ma anche pericolosa, disturbante e, per molti versi, da pazzi. Quante volte ci si è sentiti ai limiti della società, quasi “malati”, confessando a delle persone “normali” di aver visto, e addirittura apprezzato, un film come *Stalker*. E’ una condanna, e un dono, per chi sia attratto, come lo Stalker e i suoi due compagni, da questi aspri e disumani territori; attratti con disperazione e dipendenza, e non, come la donna in A6, da mera curiosità. E’ un luogo generalmente vietato agli uomini per ottimi motivi: perché “troppo sconquasso ne verrebbe all’equilibrio di tutti.”¹⁵²

La jeep si infila nella scia del treno per sfruttare l’apertura dei cancelli (manovra tutt’altro che semplice, il mezzo sbanda pericolosamente, creando un’altra “testimonianza”, vedi B2) e si inoltra a tutta velocità nella Zona, mentre i militari di guardia non esitano ad aprire il fuoco su di loro. Ne segue una sparatoria concitata in cui le inquadrature, questa volta sì, si accorciano (la numero 31, in cui un palo elettrico cade colpito dai proiettili, è la più breve del film, un secondo circa).

La scenografia di questa scena è illuminata da potenti fari, che isolano il posto di blocco ponendolo in un mare di luce bianca, come se quello fosse realmente l’ingresso di un luogo mitico, come se si trattasse dell’oltretomba, in cui i tre avventurieri vogliono scendere illegalmente prima che sia venuta la loro ora. Le autorità, rappresentate anche in questo caso da neutri militari, difendono l’ingresso alla Zona, perché? Per difendere i cittadini dalla sua pericolosità, suggerisce l’introduzione (A2). Ma in realtà le autorità conoscono ciò che stanno transennando? “A loro non piace andare là. Ne hanno paura come del fuoco” dice lo Stalker. La verità è che la società si difende da ciò che non conosce, relegandola in un luogo ove non dia fastidio. Ma per quanto nascosta e protetta essa rappresenta sempre una minaccia e un’attrazione per persone come gli Stalker e altri disperati di ogni luogo. Perché la Zona è il Tabù;

¹⁵² Goffredo Fofi, *Come in uno specchio*, pag 219

non importa di quanto si spostino i suoi confini, essa esisterà sempre, tanto in noi tanto nelle società, essa non è che un insieme di “limites consacrés par l’intellect et la pratique, ainsi que des hommes qui cherchent à franchir ces limites sont persécutés, méprisés, rejectés, considérés comme des fous ou des malfaiteurs.”¹⁵³

Per questo motivo ogni interpretazione contestualizzante di questa come di altre scene appare riduttiva rispetto alla ricchezza e alla profondità archetipa delle immagini di Tarkovskij, e comprendiamo la sua irritazione quasi sdegnosa nel replicare a tali forzature:

“*Stalker* as an allegory of police state? Opinions expressed in that article surprised me a lot. I have no idea what they are writing about there. When you see the film you'll understand why police are presented the way they are. The police guard the Zone which our heroes are trying to penetrate illegally. There is nothing in this film beyond what you can see on screen. We had no ideas regarding some hidden meanings. There is nothing symbolic in the scene with the police, there is no allegory there. I am more interested in revealing life itself than in playing games with primitive symbolisms.”¹⁵⁴

L’interdizione esiste proprio perché esiste il Tabù, il Segreto¹⁵⁵, come termini assoluti, l’uno grazie all’altro, come il bianco col nero. Il continuo valicare tra ciò che è ammesso e ciò che non lo è, frustrante e appagante al tempo stesso, fa parte del nostro essere umani, un destino immodificabile:

¹⁵³ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, L’Age d’Homme, 1987, pag 130

¹⁵⁴ Andrej Tarkovskij intervistato in “Cencrastus”, 1981, estratto disponibile su Nostalgia.com

¹⁵⁵ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 131

“Dal momento stesso in cui Eva mangiò il pomo dell’albero della conoscenza, l’umanità fu condannata a una ricerca senza fine della verità.”¹⁵⁶

Interessante da questo punto di vista notare come i nostri tre avventurieri violino il sacro limite della Zona, per andare a cercarne un altro ben più invalicabile nella Fede. La religione infatti altro non è se non un tabù particolarmente efficace. Il dogma, il rito, funzionano proprio perché vi si crede, proprio come la Zona, e l’intera società vi viene edificata sopra, a sua immagine e somiglianza. Se ad essere sacro sarà il denaro o la proprietà, allora la società sarà capitalista, se il Re e la sua famiglia, monarchica, se un profeta del passato, integralista, se l’uguaglianza delle condizioni, comunista, se i propri valori tradizionali, nazionalista; il più delle volte naturalmente un misto di questi fattori.

“Qualunque forma la società assuma, i suoi membri venereranno appropriati principi sacri. Essi definiranno la persona e classificheranno di conseguenza il complesso dei sentimenti. La loro idea di giustizia avrà la funzione specifica di fornire le giustificazioni e le accuse di cui avranno bisogno per controllarsi a vicenda.”¹⁵⁷

Lo Stalker, passando oltre il filo spinato che rinchiude la Zona, mostra la sua infedeltà verso la società intera che quel filo ha posto. Lo Stalker sfiduciato dalle intemperie della vita, ha rinnegato il mondo degli uomini, e si permette di oltrepassarne il limite, oltraggiandola. L’aver abolito questo tabù, contenitivo ma protettivo, lo rende esposto all’angoscia, contro la quale altro non può fare che cercare un’altra protezione più forte e più efficace. Ci spieghiamo così il suo assoluto bisogno di autorità, di regole, di divieti, dovuto alla mancanza affettiva dello stato “paterno”.

¹⁵⁶ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 16

¹⁵⁷ Mary Douglas, *Credere e pensare*, Il mulino, 1992, pag 64

“Sono tutti orfani i personaggi dell’ ‘orfano’ Tarkovskij.”¹⁵⁸

Durkeim affermava che la religione è la coscienza della coscienza, intendendo con questa espressione che l’essere umano avesse in definitiva bisogno di un “pianale” su cui appoggiare tutte le sue convinzioni morali. La coscienza non si costruisce sul nulla, ma è ancorata a determinati valori, che a loro volta non fluttuano nel nulla, ma sono ancorati come dire alle stelle, il realtà fluttuanti anch’essi, ma troppo lontani perché se ne scorga la natura. Insomma il sacro sarebbe una categoria regredente all’infinito, come le illusioni ottiche in una autostrada assolata, man mano che si avvanza verso di loro. Durkeim mantiene dunque vuota l’idea del sacro. L’unico meccanismo di cui essa è dotata è la minaccia di un contagio del sacro. Esattamente come la Zona e la sua Stanza dei desideri. Ed è il motivo per cui alla fine Tarkovskij non vi lascerà entrare i suoi personaggi, per non calpestare anche quest’orizzonte, e accorgersi che la pignatta piena di monete d’oro non era neppure qui. Non riuscendo a credere al limite invalicabile essi si fermeranno giusto prima di esso, per paura di riuscire a valicarlo.

Da qualche parte nel nostro passato, o forse più probabilmente da sempre, è successo qualcosa, qualcosa di irreparabile; nostra intenzione è tornare in quei luoghi. Andare al cuore del problema, penetrare nella Zona, non è risolverlo, né tanto meno distruggerla, è solo un guardare in faccia le nostre origini, senza i comodi paraocchi di facili soluzioni ideologiche. Ma, come dice il proverbio, “chi vede Dio muore”. L’assoluto è in definitiva troppo grande per l’uomo, ma l’avvicinarvisi è un dovere per lui, perché “la Zone, lieu de la catastrophe, est aussi celui du miracle. Selon la

¹⁵⁸ Guido Aristarco, *Le dubbie certezze sull’opera di Tarkovskij*, “Cinema Nuovo” n° 3/4 luglio-ottobre 1987, pag 9

théorie chrétienne, l’Histoire est le terrain où nous expions le péché originel, mais aussi celui de la rédemption et de la résurrection.”¹⁵⁹

B5 Avanscoperta

Nell’ultima inquadratura della scena precedente il Professore dalla jeep buttava qualcosa a terra. Giuro, non ho capito cosa fosse, nonostante Tarkovskij si premuri di zoomarci sopra.

In ogni caso la comitiva si ferma davanti ad un ostacolo e lo Scrittore viene mandato in avanscoperta. Una raffica di mitra lo fa finire a terra, mentre il più pratico Professore lo sopravanza e gli consiglia di tornare indietro. Seguiamo quindi il Professore nella sua esplorazione in cui inizia a farsi spazio, tra le macerie, la vegetazione, portavoce della natura-Zona.

Una inquadratura cattura la nostra attenzione. Il Professore sta camminando su di un muretto, quando interviene un’altra raffica di mitra. A sorpresa, invece di seguire il Professore, per sapere se è stato colpito o meno, o cosa sia successo, la m.d.p. se ne disinteressa completamente e procede con una zoomata sullo stagno retrostante, in cui intravediamo il riflesso di una finestra investita dai colpi. “The question must be asked: what is important? Why would the camera pause on the movement of water, while scientist is off-screen sneaking about, attempting to elude guards?”¹⁶⁰

In tali immagini la m.d.p. sembra comportarsi in maniera autonoma, come se non fosse obbligata a seguire l’azione ma che possa muoversi di sua spontanea volontà¹⁶¹. In questo senso Greg Polin afferma che “the camera itself is a subjective entity within the

¹⁵⁹ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 133

¹⁶⁰ Greg Polin, *Stalker’s meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

¹⁶¹ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 38

film.”¹⁶² Un altro esempio di un diverso modo di percepire l’immagine, l’espressione di una narrazione ormai interamente “fagocitata” dallo stile, interiorizzata:

“Ciò che mi affascina straordinariamente nel cinema sono i collegamenti poetici, la logica della poesia.”¹⁶³

Il Professore trova poi il carrello in un enorme capanno e chiama gli altri. Questi arrivano e, sistematisi sul mezzo, partono per la Zona.

B6 Attesa

Segue una della scene più affascinanti e più famose del film; a dirla tutta la mia preferita. Lo Stalker, il Professore e lo Scrittore sono sul carrello, finalmente in viaggio verso la Zona. Ormai più nulla li può fermare dal mistero che lì li aspetta. Se fino a poco prima potevano ancora venir feriti e strisciare fino all’avamposto per farsi recuperare, ora il dado è tratto. La decisione presa di affrontare la Zona, un po’ per scherzo, un po’ per curiosità, un po’ per tentazione, ora diventa una cosa seria. La Zona ora fa davvero parte del loro destino. Non saranno mai più come gli altri rimasti fuori, il mondo che si lasciano alle spalle apparirà diverso ai loro occhi una volta tornati. Saranno alieni in patria, per sempre. Il silenzio cala allora nel gruppo, un interrogativo dello Scrittore viene lasciato senza risposta. Pensieri, aspettative, tensioni, paure, ripensamenti, ricordi di tutta una vita di svincoli che li ha condotti fin lì si intrecciano nei primi piani dei tre incredibili attori, ripresi in un bianco e nero stupendamente contrastato. A questi si aggiungono i pensieri di tutti gli spettatori, portati a riflettere a loro volta dopo tre minuti buoni di silenzio. La scena serve a lavare

¹⁶² Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

¹⁶³ Andrej Tarkovskij in Vincenzo Camerino, *La rivoluzionaria e poetica ragione dell’altro specchio-desiderio*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 33

via tutto il passato, scrollarselo dalle spalle, e mano a mano che essa dura ci si sente effettivamente più leggeri. Le preoccupazioni, i problemi, la posizione sociale, i soldi, tutto viene messo da parte come ragnatele attaccatesi alla pelle. Ora si è qui, su questo binario, in un momento unico, di tensione, di sfida, con la Zona che pian piano sorge intorno a loro, come un antico mostro marino (e non sono altro che carellate di banalissimi detriti industriali! E' davvero incredibile la trasformazione mitologica del reale che Tarkovskij riesce a compiere in questa mirabile scena). Capiamo in questa scena il senso del titolo dell'importante libro in cui Tarkovskij ha riunito tutte le sue più importanti riflessioni sul suo cinema, *Scolpire il tempo*:

“Analogamente a come lo scultore prende un blocco di marmo e, guidato dalla visione interiore della futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così ogni cineasta dal 'blocco del tempo', che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando solo ciò che deve divenire un elemento del futuro film, ciò che dovrà costituire una delle componenti dell'immagine cinematografica. in questo atto si realizza la scelta artistica che caratterizza ogni genere di arte.”¹⁶⁴

Evocata dall'incedere ritmico delle ruote sui binari, sorge una musica ambientale di grande suggestione, che avvolge il quadro e lo racchiude sempre più tra le sue note. Dai tre personaggi pensierosi trasuda umanità spaventata e intirizzita che alza lo sguardo su qualcosa di tremendamente grande e si sente tremendamente piccola, portata avanti da un misero carrello che segue fiduciosamente.

Non è possibile sottovalutare la forza del contributo sonoro in questa scena. Sviluppato dopo innumerevoli tentativi da Artemiev

¹⁶⁴ Andrej Tarkovskij, *Scolpire nel tempo*, pag 60

esso esprime la precisa volontà di Tarkovskij, per cui la musica ha dignità pari a quella delle immagini¹⁶⁵:

“Music is obviously of great importance to me. It's not only the image I could photograph that is important, but for this image I need precisely this music. If I don't find it I won't replace it with anything else and I won't photograph that image.”¹⁶⁶

Tarkovskij era conscio dell'importanza di questa scena. Essa doveva preparare adeguatamente la sorpresa del cambio di pellicola, l'arrivo nella Zona, atteso già da mezz'ora, carico delle domande. Un poco troppo lunga, o un poco troppo corta, e l'effetto non sarebbe riuscito altrettanto bene:

“The sequence of the trolley lasts long enough to bring in these metaphysical reflections; yet not so long as to abandon narrative altogether.”¹⁶⁷

Essa è costruita su tutte le altre che l'hanno preceduta, si muove e funziona grazie alla tensione e alle aspettative fin lì accumulate:

“L'ennesima inquadratura mi sembra la somma della prima, della seconda della terza... più 'n. 1' inquadratura, cioè la somma di tutte le inquadrature che precedono l'ennesima.”¹⁶⁸

Esattamente come la vita, ogni istante non vive di vita propria ma è in qualche maniera generato da tutti i precedenti, e ne porta il peso e l'eredità, in un miscuglio inestricabile di fortuna e colpa:

¹⁶⁵ “The one mistake of my life is that I gave up music, because it is the highest art form.”
Maria Ratschewa, *The messianic power of pictures*, “Cineaste” n° 1, agosto 1983, pag 27

¹⁶⁶ Andrej Tarkovski intervistato da Jerzy Illg in “Tygodnik Powszechny” n°8, 1987, pag 3,
brano disponibile su Nostalghia.com

¹⁶⁷ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 94

¹⁶⁸ Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987,
pag 10

“Ma la causa che dà luogo a una certa conseguenza non viene assolutamente gettata via, come uno stadio di un missile esaurito.”¹⁶⁹

Kaidanovsky, l'attore che interpreta Stalker, era in un periodo di grande disillusione professionale quando gli fu proposto questo difficile ruolo, diverso da qualunque altra cosa avesse fatto prima, e iniziava a maturare dubbi sulla sua utilità come attore¹⁷⁰. Per fortuna Tarkovskij seppe convincerlo ad imbarcarsi in questo progetto, cosicché possiamo osservare il suo volto carico di repressa interiorità proteso a fiutare la Zona, come descrive ottimamente Mark le Fanu:

“Tarkovsky commands the camera to look at Kaidanovsky (Stalker) not as though he were an actor declaiming portentous lines, but as though he were somehow, a landscape: unique, weathered, sculpted and natural. His shaven head suggest suffering, without composing that suffering into a gesture of pathos. He is muscular, but at the same time ‘neurotic’; masculine, but with feminine characteristics. In sum, he is opaque and ungraspable.”¹⁷¹

Contrariamente ad altri momenti nel film in cui un piano-sequenza viene avvertito come somma di diverse inquadrature (C6 per esempio), questa sequenza si presta invece ad essere ricordata come un'unica ripresa, ed è con sorpresa che, andando a rivederla, ci si accorge che essa è invece composta da più pezzi.

¹⁶⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 55

¹⁷⁰ “I'll be certainly working with him again...”

Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capo in “Scena”, 1980, pag 48-50

¹⁷¹ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 98

LA ZONA

C1 La Zona

D'un tratto, siamo nella Zona. E d'un tratto, siamo a colori, "semplice come tutte le soluzioni di genio"¹⁷². La musica svanisce, il carrello rallenta e la m.d.p. fa una panoramica che potrebbe essere una soggettiva-somma dello sguardo incantato di tutti e tre i personaggi. Il ritorno del suono diegetico, lo stridere delle ruote del carrello sulla lamiera, ha il compito di distoglierci dai nostri pensieri e riportarci nella realtà. Il colore appare talmente inaspettato da essere accettato quasi con naturalezza. Già altre volte Tarkovskij aveva sperimentato l'utilizzo di pellicole diverse nello stesso film (l'ultima sequenza a colori in *Andrej Rublev*, dedicata alla Trinità realizzata dal pittore di icone, molteplici cambi sia in *Solaris* che in *Lo specchio*), ma se ad esempio in *Solaris* il loro frequente alternarsi appare aleatorio e non privo di una ricerca dello spettacolare e del preziosismo, in *Stalker* i cambi di colorazione sono sempre strettamente funzionali e giustificati, sia in campo semantico che emotivo. Il bianco e nero, o sarebbe meglio dire seppia, ottenuta cioè dalla desaturazione di una pellicola a colori, contrassegna tutta la prima parte e l'ultima. In generale, essa viene attribuita al mondo esterno, cioè al nostro mondo di tutti i giorni, "grigio e noioso". Qualcuno azzarda un paragone ancora più spinto col procedimento tecnico stesso da cui si ottiene l'effetto seppia, paragone un po' forzato a nostro avviso:

"Le sépia, qui résulte de la dégradation d'une pellicule couleur, est le signifiant de la dégradation de l'état spirituel dans la société moderne."¹⁷³

¹⁷² *Solaris*

¹⁷³ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, "Etudes cinématographiques" n° 135-138, novembre 1983, pag 95

Luogo regolato dalle “ferree leggi fisiche”, terra del compromesso e del tirare a campare, del passare gli uni sugli altri, “una prigione” per chi ne rimane sopraffatto. Alla Zona è riservato il colore, il respiro, il risveglio dei sensi, in pratica la Natura, anche se in essa non vediamo che rovine e una vegetazione incolta¹⁷⁴. Dobbiamo ricordare come in realtà Tarkovskij fosse un amante più del bianco e nero che del colore, forse perché più controllabile, e più compassato, dignitoso:

“Forse occorrerebbe neutralizzare l’effetto troppo attivo del colore alternando quest’ultimo con delle scene monocrome, allo scopo di scaricare, di attutire l’impressione che esso produce nel suo intero spettro. Sembrerebbe che la macchina da presa si limiti a fissare esattamente sulla pellicola la vita reale: perché allora da un’inquadratura a colori spira un sentore di così impensabile, mostruosa, falsità? Evidentemente ciò dipende dal fatto che nella riproduzione meccanicamente esatta del colore è assente il punto di vista dell’artista che, in questa sfera, perde il proprio ruolo organizzativo e la possibilità di scegliere. Manca una “partitura coloristica” del film, con una propria logica di sviluppo, tale possibilità è stata tolta al regista dal procedimento tecnologico. Analogamente diventa impossibile un’accettazione personale, selettiva, degli elementi coloristici del mondo circostante. Per quanto ciò possa apparire strano, nonostante che il mondo che ci circonda sia colorato, la pellicola in bianco e nero ne riproduce l’immagine in maniera più vicina alla verità psicologica, naturalistica e poetica di quest’arte che è basata sulle caratteristiche della nostra vista, oltre che dell’udito. In sostanza, un autentico film a colori costituisce il risultato di una lotta contro la tecnologia del cinema a colori, oltre che contro il colore tout-court.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ “In comparison to the muddy and gloomy world in which the three heroes live, ‘the Zone’ resembles a kind of Eden.”

Maria Ratschewa, *The messianic power of pictures*, “Cineaste” n° 1, agosto 1983, pag 29

¹⁷⁵ Andrej Tarkovskij in Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, 1997, pag 7

In tutto *Stalker* il colore è quindi tenuto rigorosamente sotto controllo; leggermente desaturato, opaco, esso raramente sfiora le tonalità più calde e staziona per lo più tra il blu e il verde, tornando spesso verso il grigio. Tarkovskij avrebbe desiderato spingersi oltre, e far coabitare tonalità diverse, lavorare col colore in una mano, e il bianco e nero nell'altra, nella stessa immagine¹⁷⁶ (per interci, l'operazione che compie Spielberg in *Schindler's list*). Naturalmente la tecnologia al tempo non lo permetteva e il regista dovette accontentarsi (forse per fortuna) di regolare le costanti cromatiche globali.

L'impressione è che Tarkovskij *tema* l'eccessiva libertà del colore, come potesse "sfuggirgli di mano". Oltre che dal perfezionismo, la diffidenza nei confronti del colore sembra essere motivata anche dall'allontanamento di qualunque tematica gioiosa o rilassata, a cui si accompagna. Colori vividi, passionali, ammalianti, infastidirebbero la serietà del messaggio che Tarkovskij vorrebbe far passare. Per lui eliminare i colori troppo appariscenti è un po' come togliersi il cappello in chiesa, un gesto di rispetto. Vero è anche che Tarkovskij dalla chiesa sembra non uscire mai, pesando sullo spettatore come un persistente dito accusatorio, atteggiamento che ha suscitato le maggiori antipatie tra i suoi detrattori:

"It is somewhat ill-bred to be always emphasizing how religious you are – it is like boasting that your father is a marquis."¹⁷⁷

Critiche alle quali Tarkovskij rispondeva con la sua naturale indisposizione alla felicità, al comodo star bene con se stessi che non di rado nasconde una totale indifferenza per i problemi

¹⁷⁶ Maria Chugunova in *Maya Turovskaya, 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

¹⁷⁷ Il regista georgiano Ioselani intervistato da David Robinson, "The Times", 27 marzo 1985, disponibile su Nostalgia.com

dell'universo, vigliaccheria questa inaccettabile per il moralista russo:

“C'est vrai que les personnes joyeuses provoquent en moi une certaine irritation. Seules les âmes vraiment parfaites auraient le droit d'être joyeuses, ou les enfants, ou les vieillards.”¹⁷⁸

Il perfezionismo e il puritanesimo si estendono anche alla scenografia. Il quadro che viene mostrato della Zona fa nulla per sembrare eccezionale o appariscente, nonostante le molte aspettative. “Una palude”, sentenzia lo Scrittore, e l'aspetto è quello di un reale abbandono, ma in realtà ogni suo oggetto è stato ideato e posizionato dalla mano stessa del regista, pignoleria ben raccontata dai suoi ex-collaboratori:

“If there were ten twigs on a tree, Andrei Arsenevich would check each and every one of them to see how it looked in the scene: perhaps it should be cut off or lengthened, add some silver here or brown there, or cover the trunk with soot to make it blacker and more interesting — everything was always brought to the condition he needed.”¹⁷⁹

La Zona è quindi un ex-insediamento umano su cui la natura ha ripreso possesso. L'uomo ne è stato scacciato da forze misteriose, e tutto quello che ne rimane sono carcasse di auto abbandonate e decrepiti pali della luce (tutti hanno avuto modo di rimarcare la forma a croce di questi ultimi, come prima irruzione del sacro nella narrazione¹⁸⁰; in realtà il simbolo, se c'è, non è molto chiaro, essendo le croci in rovina). Lo Stalker dà subito l'impressione di sentirsi meglio, come se fosse finalmente arrivato a casa sua. Si

¹⁷⁸ Andrej Tarkovskij in *La recherche de l'absolu* di Marcel Martin, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 147

¹⁷⁹ Maria Chugunova in *Maya Turovskaya, 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

¹⁸⁰ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 88

stira, si muove più velocemente, parla volentieri, quasi sorride, trasuda a noi più entusiasmo dalla sua gestualità che dal ritrovato colore. L'uomo è lontano, e da soli in tre non "possono sporcare tutto in un giorno". L'uomo è visto come un portatore di inevitabile sventura, e lo Stalker gode della sua disfatta in questo luogo, "il posto più silenzioso del mondo". Rocamboleschi inseguimenti, sparatorie, intrighi sentimentali, problemi adolescenziali, baci rubati, qui tutti gli altri film tacciono lontani, qui si va a caccia dell'assoluto.

Lo Stalker trova anche il tempo di raccontare la storia del suo maestro, Porcospino, che gli insegnò a muoversi nella Zona, prima di entrare nella Stanza e diventare subito immensamente ricco, per poi suicidarsi una settimana dopo.

Prima di andare al suo appuntamento con la Zona, lo Stalker non perde l'occasione per suggestionare ancora un poco i suoi due passeggeri, chiedendo loro come mai non si senta nell'aria profumo di fiori, nonostante l'arbusto da cui esso dovrebbe provenire, per sua stessa ammissione, non esiste ormai più da anni. Questo perché il fatto che i fiori profumino anche dopo esser stati calpestati deve essere un genere di avvenimenti più che possibile nella Zona.

Fin qui paradossalmente sembra che il personaggio più incline a credere a tali storie e tali possibilità sia il Professore, mentre lo Scrittore rimane ancorato al suo ben collaudato scetticismo. Per di più il Professore sembra essere più vicino al sentire dello Stalker, quando ad esempio comprende la sua necessità di recarsi un momento da solo nella Zona ("essere uno Stalker, in un certo senso, è una vocazione").

C2 Abbraccio

Non appena l'inquadratura stacca su di alcuni rottami giacenti nell'erba, torna la musica, quella della prima scena del film (A1). Tarkovskij ci offre allora uno dei suoi famosi movimenti di macchina in cui esplora la natura circostante, al tempo stesso contemplativi e indagatori. Queste inquadrature incredibilmente controllate, prolungandosi apparentemente senza fine, interrogano la natura con una intensità raramente eguagliata. Pochi secondi in più o in meno e l'effetto non sarebbe stato che di un esercizio "‘merely’ avant-guarde, in the derogatory sense."¹⁸¹

Tarkovskij si professa spesso contrario al cinema sperimentale. In lui non vi è spazio per l'esperimento, la prova, il gioco. Il suo intento è "estremamente serio", rifugge l'invenzione fine a se stessa, come mera curiosità o eccesso da toccare in quanto mai raggiunto prima. Ci sta mostrando la Zona, e più precisamente l'edificio in cui risiede la Stanza dei desideri, il luogo della fede, e la durata dell'inquadrature serve a fissare la sacralità dell'apparizione ("The Room. A secular equivalent, it seems, to the Chapel of the Holy grail"¹⁸²). Ancora una volta, la composizione del quadro appare piuttosto deludente, ma Tarkovskij ci suggerisce di non lasciarci ingannare dall'apparenza. Anche qui l'immagine è stata accuratamente composta¹⁸³, "every blade of grass would be positioned by his own hand."¹⁸⁴ La verità, l'assoluto, non stanno in bella vista all'interno di un palazzo dorato, riconoscibile da

¹⁸¹ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 94

¹⁸² Ibidem, pag 95

¹⁸³ "On Stalker I plucked out all the tiny yellow flowers which were in the camera view. Entire huge meadow — it was full of yellow flowers — and I tore it all out. The rest of the crew helped. Not a tiniest flower remained. Even though it was a very wide shot. Next year when we were shooting the second version, there were no more yellow flowers, we had done a really god job on those; but the blue ones grew instead. We plucked out these as well. This entire space where they throw their nuts had to be green — and everything was plucked out. When I saw in *On Thursday and Never Again* a meadow with dandelions — God, how terrible! In our film not one flower remained. I think even Kurosawa wouldn't dream of such a thing!"

Maria Chugunova, assistente del regista in *Stalker*, in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

¹⁸⁴ Vladimir Sharun, suond designer in *Stalker*, in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, "Komsomolskaya Pravda", 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

chiunque. Essi si annidano, sempre, negli angoli dimenticati, lì dove non è conveniente andare, e dove è faticoso arrivare.

Ritroviamo quindi lo Stalker alle prese con un omaggio alla sua Zona. Si inginocchia nell'erba, stendendosi poi ad abbracciare il suolo, come un rito. Un rito propiziatorio per l'impresa che lo attende, il suscitare un tale senso del magico nei due pellegrini, da farli veramente credere nella Stanza. Abbracciando la terra si riempie di magia, per poi comunicarla.

La scena appare anche come un tributo ad uno dei suoi registi preferiti, Dovgenko, e più in particolare al suo film *Terra* (1930):

“Fu il primo regista per il quale il problema dell'atmosfera era particolarmente importante, e amava appassionatamente la sua terra. Condivido il suo amore per la mia terra, e per questo lo sento molto vicino. Di più, faceva i suoi film come orti, come giardini... Il suo amore per la terra e per gli uomini faceva sì che i suoi personaggi spuntassero, per così dire, dalla terra stessa.”¹⁸⁵

Naturalmente il rapporto tra la terra e l'uomo si estrinseca in maniera molto differente nei due autori, Tarkovskij appare tanto lontano dall'appassionato candore dovgenkiano quanto dall'“epica” pudovkiana, la “dinamica” ejsenteniana o ancora dall'essenzialità e dalla rarefazione bressoniane, altro autore da lui amato¹⁸⁶. L'unico legame tra lui e Dovgenko è forse questo amore sacrale per la natura, al limite del panteismo (pochi sanno che il giovane Tarkovskij, consigliato dalla madre, prima entrare nella scuola di cinema, per vincere una crisi spirituale che lo aveva colto al contatto con il materialismo imperante dei suoi compagni, trascorse due anni come geologo in Siberia; esperienza molto stimolante, a

¹⁸⁵ Andrej Tarkovskij, *Il cinema secondo Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 10

¹⁸⁶ Lino Micicché, *La grandiosa solitudine di Tarkovskij*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag 7

suo dire, che di sicuro ha lasciato un segno durevole nel suo cinema):

“I feel very close to pantheism. And pantheism has left a strong mark on Dovhenko, he loved nature very much, he was able to see and feel it. This is what was so meaningful to me ...”¹⁸⁷

Non dimentichiamo che Tarkovskij proprio in quel periodo era interessato alle religioni orientali (vedi D1):

“Quale granello di sabbia del mucchio è il budda? Questa domanda va nella direzione sbagliata perché il budda è ovunque. Ma va anche nella direzione giusta, perché il budda è dappertutto.”¹⁸⁸

I mistici orientali hanno sempre fortemente avvertito che quanto esiste deve essere vivo. La spasmodica ricerca dell'assoluto li portava a rifiutare l'idea di un Dio posto fuori dal mondo, in lontananza. Per essi il mondo è Dio, e quindi anche loro stessi. Leggiamo una poesia del mistico Hallj, intitolata *Dio e io*:

“Io sono colui che amo e colui che amo è me: siamo due spiriti che dimorano in un corpo. E quando tu mi vedi, vedi lui, e quando vedi lui, vedi entrambi noi! Il tuo spirito si è mescolato al mio, come il vino con l'acqua pura; se qualcosa ti tocca, mi tocca; tu sei me in ogni stato.”¹⁸⁹

Poco più avanti la poesia recita: “Chi conosce Dio non lo descrive, e chi lo descrive, non lo conosce”, che descrive perfettamente l'atteggiamento di Tarkovskij riguardo al significato dei simboli e dell'immagine artistica totale (vedi A3 e F4). Anche la persecuzione pare accomunarli, come sembra essere destino di ogni

¹⁸⁷ Andrej Tarkovskij intervistato da Leonard Neuger e Jerzy Illg, “Res Publica”, marzo 1985, anche in Greg Polin

¹⁸⁸ R.M. Pirsig, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, 1990

¹⁸⁹ Werner Trutwin, *Il mondo delle religioni*, Jaca Book, 1998, pag 254

mistico panteista che si confronti con una visione ideologicamente salda della realtà, erodendone coscientemente o meno la base morale. Ad Hallaj andò peggio, nel 922 egli fu mutilato, impiccato, bruciato e le sue ceneri disperse.

Elementi panteistici sono poi rintracciabili nelle poesie del padre di Tarkovskij, spesso citate nei suoi film. Se Dio è ovunque, niente allora muore davvero, essendo la propria vita solo una parte della vita del tutto:

“Non esiste la morte
immortali siamo tutti
e tutto è immortale”¹⁹⁰

Il rapporto con la natura è quindi lontano anche dal conflitto doloroso e nostalgico che domina la letteratura e la cinematografia americana. Tarkovskij in queste scene tende piuttosto, attraverso l'estasi dello Stalker, ad una radicale “indifferenziazione tra soggetto e oggetto, sé e non sé, animato e inanimato, fino a prospettare il senso di una, ancora più radicale, dissoluzione, quella della differenza tra *ente e non ente*.”¹⁹¹

Esplorando però un poco più a fondo questo legame ci si accorge di come Tarkovskij si avvicina alla natura tanto più si allontana dalla società:

“Io amo la natura: non mi piacciono le grandi città e mi sento benissimo lontano da tutte le novità della civiltà moderna.”¹⁹²

Le “novità della civiltà moderna” non sono che l'espressione della competizione continua che la anima. Il progresso, è

¹⁹⁰ Arsenij Tarkovskij, da *Lo Specchio*

¹⁹¹ Riccardo Rosetti, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, “Film Critica” n° 373, 1987, pag 182

¹⁹² Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 188

l'evoluzione sotto altra forma. Perché passato e natura sono in parte sinonimi, ciò che in principio è artificio, col passare del tempo muta in qualcosa che "è naturale andasse così". La natura stessa dove apparire una forzatura artificiale in un universo alle origini, di pura materia. Le grandi città sono l'ultima manifestazione della natura, dove il suo spirito si materializza in tutta la sua grandezza e spietatezza. E' fittizia l'idea di una natura bonaria e paciosa, basta la visione di un qualsiasi documentario per accorgersene. O pensare che l'uomo possa "uscire" da essa ed esistere indipendente, al riparo dalle sue leggi. Fuggire dalle città è in realtà fuggire dalla natura, per rintanarsi in un luogo in cui egli può giocare un ruolo privilegiato, esentato dalla corsa alla sopravvivenza; l'uomo nella natura può godersi lo spettacolo dell'atroce vivere delle creature da fuori, senza parteciparvi, come la più splendida, in effetti, delle opere d'arte. Il ritorno a "madre" natura nasconde una non-crescita personale, un voler prolungare gli istanti delle carezze e delle fantasie, evitando di affrontare il mondo come la natura da sempre impone. Tarkovskij ama la natura perché può permettersi di osservarla senza dovervi partecipare; l'estetica della contemplazione.

La questione non è tuttavia così semplice, perché la non-crescita, tanto dello Stalker quanto di Tarkovskij, nasconde a sua volta una coscienza iper-sviluppata, una sorta di supremo panteismo. Una esagerata empatia per l'altro, la sensazione di essere tutti parte della stessa entità, non può che allontanare da una competizione dove la "sopravvivenza" sta nella forza del proprio ego. La troppa vicinanza all'altrui sentire, una sorta di sommo scrupolo morale, provoca l'attardarsi in una serie di perché che rinviano il momento della presa di posizione sui propri interessi. Paradossalmente, quello che viene avvertito come un generoso indugiare, rispettoso dell'altro, ha per risultato il disprezzo generalizzato, sempre per

l'altro che, per dirla con le parole di De André, “non gli ricambia la cortesia”¹⁹³.

C3 Preparativi

Lo Stalker torna quindi dai due compagni, questa volta davvero sorridente e raggiante (un fugace raggio di sole lo colpisce effettivamente nel momento in cui decide che è il momento di partire, quasi un via libera della Zona; il raggio ha tutta l'aria di essere casuale, ma con tarkovskij non si può mai dire).

Salendo dalla scarpata, lo Stalker, urta un palo, che cade. Dal rumore della caduta origina un piccolo accenno musicale, subito smorzato: “again a disconnection is created forcing the audience to force their own perspective on the enigmatic images”¹⁹⁴. Si è disturbata la Zona? No, non accade nulla. La Zona ha, in questo momento, il massimo della credibilità in quanto a potenziale magico (“nella Zona non c'è e non può esserci nessuno”). Dalla prossima scena in avanti, sarà un lento insinuarsi del dubbio, tanto in noi quanto nello Scrittore e nel Professore, che la Zona sia in effetti tutta un'invenzione dello Stalker.

Quest'ultimo rimanda indietro il carrello (complicando così le nostre domande dopo che i tre rientreranno non si sa come dalla Zona fino al bar, in G1) e i tre si avventurano nel territorio sottostante, in prudente fila indiana.

C4 Dinosauri

Segue un'incredibile zoomata in cui la m.d.p. dapprima si avvicina al rottame di un'auto abbandonata, scorgendo al suo interno i cadaveri ormai decomposti di due militari col mitra ancora

¹⁹³ *La guerra di Piero*

¹⁹⁴ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

in pugno, poi si insinua al suo interno fino a inquadrare il trio nella porta assente del mezzo (vedi A4). Una volta usciti dall'inquadratura, la zoomata continua sul campo sottostante, puntando alcuni di quelli che una volta erano dei carri armati.

Evidente qualcosa, un tempo, qui deve essere davvero successo. Perché tutto è stato lasciato così com'è? Perché i cadaveri non sono stati portati via? Lo Stalker inizia non a caso proprio da questo luogo il suo "tour". La visione impressionante dei carri armati corrosi dalla ruggine, impotenti di fronte alla Zona, suscita timore e rispetto nonché, insieme, credulità. Potrebbe anche essersi trattato di un errore umano, uno dei tanti incidenti messi a tacere da un regime non troppo accorto in fatto di diritti umani. Non si sa, né si saprà.

Il prolungato sostare su questo quadro finale decontestualizza completamente l'accaduto, qualunque esso sia stato. Esso diventa una sorta di simbolo della guerra, un fatto più divino che sociale in Tarkovskij, un'oscura prova di cosa siano capaci le forze cosmiche testimoniandoci "de temps en temps leur colère, voir leur irréductible hostilité"¹⁹⁵.

La guerra diventa un fenomeno impenetrabile, assurdo, incomprensibile, di cui non si sa niente, se non che essa oscura il cielo, e allontana la natura. La m.d.p. si sofferma interrogativamente sui segni del suo passaggio, senza arrivare ad una spiegazione. "Pourtant, malgré sa violence de semeuse de mort, elle ne règnera pas longtemps."¹⁹⁶ La natura infatti, aiutata, dal tempo, si prende la sua rivincita e divora ciò una volta era sembrato importante, lasciandone i gusci vuoti sul campo come insetti morti.

¹⁹⁵ Petr Kral, *La maison en feu*, "Positif" n° 304, pag 20

¹⁹⁶ Bălînt Andràs Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 176

La vista dei carri armati “addormentati” nel campo, ricorda da vicino un passaggio di un film di Werner Herzog, altro visionario del cinema, dove si compie un’identica personalizzazione. In *Apocalisse nel deserto*, del 1991, Herzog manda la sua troupe in Kuwait appena dopo che le truppe irachene si sono ritirate, col compito di filmare lo spegnimento dei pozzi incendiati dall’esercito in rotta. Nel decimo capitolo, “Sauri in viaggio”, le stupende immagini riprendono gli enormi mezzi inviati per compiere il difficile lavoro, ed essi, tra le fiamme, il fumo, gli spruzzi d’acqua, e l’ambiente surreale retrostante, sembrano in tutto e per tutto a delle creature preistoriche, dei dinosauri appunto, intenti in lenti e animali movimenti.

Altra via potrebbe essere interpretare il tutto in chiave psicologica. Considerando *Stalker* come un viaggio nel nostro inconscio, le rovine, i cocci, le carcasse non sarebbero altro che le metafore del nostro stato interiore¹⁹⁷. Come vedremo, solo gli infelici vi possono penetrare; esso è ben difeso, e l’interesse comune è starne fuori. E negli infelici scorgiamo i resti di antiche battaglie, ideologie e speranze infrante, attacchi frontali al proprio io finiti in catastrofe, perché non si può stanare con la violenza il proprio sé più nascosto, o sperare di domarlo.

C5 Dadi

Ritroviamo i tre poco più avanti, alle prese con l’attraversamento di un grosso prato. Il sistema ideato dallo Stalker è di lanciare dei nastri bianchi legati a dei dadi di ferro. Questo “aprirà la via”, un passaggio sicuro tra le insidie della Zona. Il bello è che non si sa bene il motivo di questo procedimento, ma se ne intuisce comunque il senso, qualcosa di arcano, come se quella sensazione fosse già in noi da tempo, o avessimo compiuto quel gesto nel nostro passato

¹⁹⁷ Ibidem, pag 135

ancestrale¹⁹⁸. Come protendere una mano nel buio. Se il mostro non è risvegliato dal dado che cade, allora si può procedere fin lì. Una ricerca del contatto animale con la natura, quando sopra ogni monte c'era un Dio, liberando gli istinti anchilosati dalla civiltà. Per gli uomini primitivi “il paese che questi abitano è in realtà una topografia del loro inconscio”¹⁹⁹:

“In quell'albero maestoso abitano gli dei del tuono; questa sorgente è infestata dalla Vecchia; in quel bosco è sepolto il re leggendario. L'inconscio è *vivo*, reale sotto i suoi occhi.”²⁰⁰

Come nell'Induismo, gli eventi più ordinari vengono personalizzati. In ogni temporale, per esempio, rivive la remotissima battaglia dell'Idra divino contro il Serpente, attraverso la quale l'acqua della fertilità fu portata dal cielo sulla terra²⁰¹. Così possiamo intendere il vento che soffierà di lì a poco durante il tentativo dello Scrittore (C6).

Il dado non è in realtà che uno strumento magico capace di stuzzicare l'immaginazione dei viaggiatori e dello spettatore. Sarà lui stesso a creare le insidie coi suoi timori, a disegnare la mappa della sua Terra di Mezzo. Lo Stalker in pratica officia un *rito*. Il meccanismo ripetitivo del lanciare il dado creerà dapprima l'abitudine, poi il *bisogno* e infine la paura di avanzare senza tale rito propiziatorio, anche in chi ne mette in dubbio l'efficacia (vedi E1). Come per la Stanza, non è infatti tanto importante l'effetto desiderato o tempro si realizzi, ma che vi si creda, ed esso si verificherà di conseguenza. Tarkovskij illustra quindi un processo per cui, persa la magia creatrice del rito, si cerca, attraverso la reiterazione del rito, di rigenerare la magia. Il tentativo è

¹⁹⁸ “He whirls a series of bolt-weighted bandages ahead of him, like an Aborigine, to find his direction.”

Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 102

¹⁹⁹ Francesca Veneziano, *Analisi del film “Persona”*, 2004

²⁰⁰ C.G. Jung, *L'inconscio*, 1997, pag 158

²⁰¹ Werner Trutwin, *Il mondo delle religioni*, Jaca Book, 1998, pag 281

evidentemente disperato, soprattutto ammettendo, come fa Tarkovskij, che esso non sia altro che una trovata dello Stalker.

“Il n’y a qu’une seule réponse à donner: la Zone n’existe pas. C’est le Stalker lui-même qui a créé sa Zone. Il l’a créée pour pouvoir y mener quelques personnes très malheureuses et leur imposer l’idée d’un espoir.”²⁰²

Tarkovskij è come sconfitto in partenza, se concede al dubbio di mettere in discussione la sacralità che lui stesso vuole che si spargesse sulla Terra. In questa profonda contraddizione che lo lacera risiede secondo noi il suo malessere. Mostrando la natura della suggestione, non si può più sperare che essa continui ad avere effetto, per quanto lo si desideri. Mentre in *Stalker* Tarkovskij lascia al suo disperato protagonista almeno il beneficio del dubbio, in *Sacrificio* il sistema viene mostrato in tutta la sua triste tendenziosità:

“Sai certe volte mi sembra che se ogni giorno alla stessa ora compissimo la stessa azione – come un rituale – sistematicamente e immancabilmente – ogni giorno, sempre assolutamente alla stessa ora – il mondo cambierebbe! Basterebbe che al mattino ti svegliassi, ti alzassi esattamente alle sette, andassi in bagno, prendessi un bicchier d’acqua dal rubinetto e lo rovesciassi nel water. Nient’altro.”

Districandomi nelle interpretazioni al riguardo sono incappato in questa perla: “Il lanciare il dado è una sfida simbolica alla gravità”²⁰³. Che è forse il commento più assurdo, trofeo da non sottovalutare, che abbia fin qui incontrato. I due autori, non paghi, insistono poi nel vedere un disegno anche nel *materiale* su cui atterra di volta in volta il dado (erba, metallo, sabbia...), in quanto

²⁰² Andrej Tarkovskij in Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 110

²⁰³ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 92

questo costituirebbe “un excellent indicateur matériel de la disposition spirituelle du personnage qui le lance.”²⁰⁴ A parte il fatto che non si sa bene chi o che cosa dovrebbe valutare la valenza emotiva di ogni materiale, questa “regola” non viene per di più rispettata nel film. Ad esempio in E2 il dado cade -in rallenty- sulla sabbia, sottile e vaporosa, ma in un momento di grande tensione emotiva per lo Stalker. Difetto comune di molti critici è lo sforzarsi di vedere nel lavoro del regista, e in Tarkovskij in particolare, una capacità e una volontà schematizzatrice che vada al di là di quanto sarebbe umanamente e filosoficamente fattibile, nonché sostenibile in un film. Parrebbe che una scena debba essere costruita a partire da una triangolazione di assiomi, per poi applicarvi a posteriori, con lo scotch, brandelli di realtà e di vita. Come spesso Tarkovskij ribadisce, la creazione artistica è invece un far nascere qualcosa di vivo, contraddittorio talvolta, in cui il “simbolo” poi germoglia quasi spontaneamente, coi suoi tempi e le sue caratteristiche, mai quadrate. Ad esempio, poco dopo (all’inizio di C6), il dado cade sul cemento, producendo un suono secco e duro che risuona per qualche istante nell’aria, molto differente dai morbidi atterraggi nell’erba che avevamo udito fin qua, quasi come se il lancio fosse “andato male”. Nello spettatore si crea un’aspettativa velata di tensione, come se ci aspettassimo che qualcosa sta per succedere. Subito dopo infatti lo Scrittore manca di rispetto alla Zona e assistiamo allo scontro tra lui e lo Stalker. Un’allusione, un’intuizione quindi, più che un simbolo.

Un commento più azzeccato lo troviamo, al solito, in Mark le Fanu, autore probabilmente della miglior monografia sul regista russo. Egli racconta come, in Russia, nessun aspetto metaforico fu percepito come tale più del lancio dei dadi in differenti direzioni oblique, fatto che obbliga i personaggi a compiere diversi chilometri per spostarsi di poche centinaia di metri:

²⁰⁴ Ibidem.

“‘Of course’, said my friend, ‘that’s *exactly* what life is like in the Soviet Union!’”²⁰⁵

C6 Tentativo dello Scrittore

Assistiamo dunque al diverbio tra lo Scrittore e lo Stalker. Quest’ultimo è preoccupato dall’atteggiamento troppo leggero dello Scrittore, che rischierebbe di provocare la Zona, nel caso essa esistesse davvero, o semplicemente di diffondere nel gruppo un lassismo dannoso ai fini dello sviluppo emotivo che lo Stalker ha in programma per i due clienti²⁰⁶. Con grande mestiere, lo Stalker si premura subito di riportare la giusta disciplina, con violenza se necessario. La Zona deve essere rispettata, affinché si possa credervi. E il rispetto nasce dal timore, timore di avere di fronte qualcosa di più grande, e più forte (“la Zona esige rispetto, altrimenti castiga”). Per cui il tono dello Stalker sarà sempre impostato su di una religiosa umiltà (“servirebbe una mano molto lunga, e la nostra non lo è”) nonché una certa mansuetudine conservatrice (la massima stalkeriana “più si allunga e meno si rischia” ricorda il detto popolare “chi va piano va sano e va lontano”).

La lezione però non basta, e nel gruppo si scatena un vero e proprio ammutinamento. Lo Scrittore, punto sul vivo nel proprio orgoglio, decide di tentare da solo la via più breve alla Stanza, convinto che nulla possa accadergli. Per lo Stalker è un momento difficile, se lo Scrittore arrivasse effettivamente con facilità alla Stanza le sue convinzioni e la autorità cadrebbero. Cerca quindi di insinuare in lui quanta più paura possibile prima di lasciarlo partire.

²⁰⁵ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 103

²⁰⁶ “Tout le “métier” du Stalker consiste précisément à éveiller en ses clients le sens de l’irrationnel.”

Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 93

Anche per Tarkovskij questa era una delle scene più difficili. Infatti, se avesse rivelato con una magia troppo evidente i poteri della Stanza, allora tanto lo spettatore quanto i personaggi vi avrebbero creduto ciecamente da qui in avanti, ma il vero credere è il non avere bisogno di miracoli: “Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!” (vangelo secondo Giovanni 20,29). Allo stesso modo, se troppo chiaro fosse stato l'intervento dello Stalker, rivelando in tal maniera i suoi trucchi, l'intero viaggio non sarebbe apparso altro che un gioco, e la curiosità, l'interrogativo che spinge lo spettatore fin sulla soglia, si sarebbe spento fin d'ora. L'ambiguità doveva essere preservata (troviamo lo stesso funambolico esercizio nel cinema di David Lynch, vedi *Mulholland Drive* o *Strade Perdute*; sospesi tra senso e non-senso, reale e immaginato, essi perdono però nel finale ogni legame centripeto apparendo così infine nient'altro che un gioco illusionistico, “una presa per il culo dello spettatore” secondo alcuni, cosa che non accade in Tarkovskij). Il tentativo dello Scrittore è quindi al tempo stesso anche un attacco al delicato equilibrio creato da Tarkovskij nel suo film.

Vediamo come Tarkovskij risolve il problema in maniera esemplare. Un'inquadratura molto stretta sulle spalle dello Scrittore ci porta a salire con lui il pendio verso la Stanza. Sentiamo solo il suo respiro e non vediamo niente di fronte a lui; percepiamo la sua tensione che cresce suggestionata dal gesto che sta compiendo, il dubbio insinuarsi nella sua determinazione sprezzante. Di colpo un brusco taglio ci pone di fronte a lui, proprio lì dove dovrebbe esserci la Stanza, verso cui lo Scrittore sta puntando. Un forte vento nasce dal nulla, predetto pocanzi dallo Stalker (“Si sta alzando il vento. Sentite? L'erba...”), il volume aumentato in maniera lievemente innaturale. Poi una voce, a mala pena distinguibile: “Fermo! Non si muova!”. Un accenno di musica e la m.d.p. che immediatamente zooma all'indietro, rivelandoci di essere non sulla soglia, ma proprio nella Stanza, fino a inquadrare lo Scrittore nella

sua entrata (vedi A4). Per un attimo il nostro sguardo viene coperto da qualcosa presente nella Stanza, fuori fuoco (capelli?), poi l'inquadratura torna allo Stalker e al Professore. Lo Scrittore, esitante, torna da loro. E' stato lui a darsi l'ordine da solo, per paura, come suggerisce il Professore? O è stato lo Stalker, negando poi di averlo fatto? O davvero la Zona ha imposto il suo alt? Per ora non possiamo stabilirlo, ma l'effetto è comunque sufficiente a farci continuare a interrogare, e ai personaggi a proseguire il viaggio (il Professore ne rimarrà talmente impressionato da non voler più procedere, ma sarà convinto a farlo dallo Stalker, sempre col potere della suggestione).

Segue un lungo piano-sequenza (quattro minuti e mezzo), talmente ben realizzato che difficilmente viene percepito come tale, dalle notevoli difficoltà di realizzazione. Esso unisce una lunga parte recitata, complessi movimenti di macchina e messa a fuoco, con campi lunghi e primi piani, spostamenti dei personaggi e una "nebbia" che al momento giusto viene creata per nascondere alla nostra vista l'entrata della Stanza: "This suggests that it isn't only Writer who is not ready to see the room, but the audience as well."²⁰⁷

Confortato dal fallito tentativo dello Scrittore, lo Stalker affronta uno dei monologhi più importanti dell'intero film, forse il più suggestivo, descrivendoci la Zona dal suo accurato punto di vista di adepto. Essa appare come qualcosa di pericoloso ("La Zona è forse un intricato sistema di trabocchetti, tutti mortali.") ma affascinante ("non appena arriva qualcuno, tutto comincia a muoversi.", il triangolo ABC diverso dal triangolo A1B1C1 che cercava lo Scrittore), imprevedibile ("posti prima sicuri, diventano impraticabili"), certamente qualcosa di vivo ("E' la Zona...", come dire, "c'est la vie..."). La Zona reagisce diversamente in base a chi

²⁰⁷ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

la calpesta. Esattamente come l'oceano pensante di *Solaris*, che materializzava le ossessioni di ciascuno. Qualunque interpretazione schematicamente socio-politica, come gli orwelliani parallelismi con l'universo dei gulag (Amengual, Combs, Daney), appaiono riduttivi, come si premura di sottolineare vigorosamente lo stesso Tarkovskij:

“Mi hanno sovente domandato che cos'è la Zona, che cosa simboleggia, ed hanno avanzato le interpretazioni più impensabili. Io cado in uno stato di rabbia e di disperazione quando sento domande del genere. 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 si spezza, o resiste. Se l'uomo resisterà dipende dal suo sentimento della propria dignità, dalla sua capacità di distinguere il fondamentale dal passeggero.”²⁰⁸

Come la vita, la Zona “a qualcuno può sembrare capricciosa, ma in ogni momento è come l'abbiamo creata noi, con il nostro stato d'animo.” Perché “quello che vi succede non dipende dalla Zona, dipende da noi”. Tarkovskij ha quindi creato questo “parco” in cui osserviamo tre esseri umani districarsi “in vitro” nell'incomprensibile gioco della vita. Il regista vi studia l'interrogarsi umano sulla sua condizione precaria:

“Si può comprendere il dramma dell'anima appena uscita da uno stato di beata ignoranza e gettata negli spazi terrestri, ostili e 'incomprensibili'.”²⁰⁹

Perché la spedizione nella Zona è anche un viaggio iniziatico, inteso come percorso nel proprio Io, alla ricerca dei propri desideri nascosti, fino alla prova dell'abbandono del proprio ego nelle mani della fede, cioè della speranza, prova che non sarà superata dai due

²⁰⁸ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 178

²⁰⁹ Ibidem, pag 37

viandanti. La Zona è il regno del proprio inconscio, sfuggente, mobile, per definizione indomabile. Esso, lo abbiamo visto non è affrontabile con la forza, né tanto meno con leggerezza. Per di più il subconscio, secondo la teoria psicanalitica, contiene tutti quegli elementi primordiali, istintivi, come uno strato, l'humus su cui può svilupparsi poi la coscienza, cronologicamente posteriore. Non per niente gli animali sono considerati "incoscienti", o, quanto meno, *meno* coscienti. Chi accetta il rischio di penetrare nel proprio inconscio, col rischio di "sporcarlo", è chi non ha più nulla da perdere ("A me sembra che faccia passare solo chi non ha più speranza. Non i cattivi o i buoni, ma gli infelici"). E' nella crisi, nella seria messa in seria messa in discussione di quello che è e quello che ha, che l'uomo conquista la sua dignità:

"Perché si ha tanta paura di questa condizione di "crisi spirituale" nella Russia odierna? Per me attraverso la "crisi spirituale" si fa sempre strada la salute."²¹⁰

Ritrovarsi nella Zona è come ritrovarsi in una selva oscura. Ma per Tarkovskij è questa la retta via, non il darsi una risposta, ma il continuare a farsi la domanda. La Zona che ci mostra è il suo inconscio martoriato, i tre personaggi che vi si muovono, la sua ricerca interiore; lo stesso film, nella complessità delle sue tessiture, si configura come una Zona²¹¹, meteorite cinematografico ("dono all'umanità"?), di difficile interpretazione, dove ogni scena nasconde un trabocchetto critico, e "non vi nascondo che in alcuni casi le persone sono dovute tornare indietro a mani vuote". La creazione di *Stalker*, d'altronde, è stata la creazione di qualcosa di vivo, di multiforme:

"Il film diventa allora qualcosa di più grande della pellicola impressionata dalle immagini, e montata, di più grande del racconto,

²¹⁰ Ibidem, pag 175

²¹¹ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, "Cinecritica" n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 70

del soggetto di partenza. E' come se il film diventasse indipendente dalla volontà del suo autore, cioè come se si assimilasse alla vita stessa. Si stacca dall'autore e comincia a vivere di vita propria, cambiando forma a stretto contatto con lo spettatore."²¹²

Ecco come lo sceneggiatore di *Stalker*, Arkady Strugatsky, racconta la sua esperienza di lavoro col regista russo:

"I sighed and pulled myself together. What could I do? I don't know how he worked with other screenplay authors, but with us it went as follows. I bring a new episode. It had been discussed the day before.

"I don't know, *you're* the author, not I. Go and revise it."

I would revise it. I attempt to catch the tone and intention as I understand it.

"It's even worse now. Revise it."

I sigh and trudge along to the typewriter.

"Now that's something. But not what we need. You lost it in this phrase. Try and elaborate on it."

I stare dumbly at "this phrase." It seems a phrase like any other. I might not have written it, even. But I go and revise again. He reads and rereads for a long time, his moustache bristling. Then he says hesitantly:

"Well, it'll do for the time being. At least we have something to start on..., and then we can rewrite this dialogue."

It's like a bone in my throat. Make it conform to the episode before and the episode after.

"Doesn't it conform?"

"No, it doesn't."

"What don't you like in the dialogue?"

"I don't know, just revise it. Have it ready by tomorrow night."

²¹² Andrej Tarkovskij, *Sulla figura cinematografica*, in AA.VV. , *Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij*, dicembre 1983- gennaio 1984, pag 18

This was how we worked on a screenplay which had long been accepted and approved at all official levels.

"What should *Stalker* be like in the new screenplay?"

"I don't know, you're the author, not I."

I see. Actually, I could see nothing, but that was the usual thing now. But even before the work started it became clear to my brother and me: if Tarkovsky makes mistakes, they are brilliant mistakes and worth a dozen correct decision by ordinary directors."²¹³

²¹³ Arkady Strugatsky, *As I Saw Him*, tradotto dal russo da Sergei Sossinsky, in *About Andrei Tarkovsky, Memoirs and Biographies*, 1990, disponibile su Nostalgia.com

SOSTA

D1 Pozzo

Una breve scena di passaggio, dalla diversa qualità video, assente nella versione cinematografica, ci introduce alla seconda parte del film.

Lo Stalker, di nuovo inquadrato da una porta, chiama gli altri due, sedutisi un istante a riposare. Questi accennano ad alzarsi, quando di colpo udiamo un forte tonfo di un qualche oggetto caduto in acqua. Il tempo di chiederci cosa sia, e l'immagine passa all'acqua di un pozzo, vista perpendicolarmente dall'alto, che si agita per l'urto con l'oggetto, che non vediamo. Sulla sua superficie un chiazza oleosa cerca di ricomporsi, catturando la nostra attenzione. Dall'eco del tonfo ha origine una musica, cantata e spettrale, che ricorda un poco l'incredibile cacofonia di voci di Ligeti, quando gli astronauti si avvicinano al monolite, in *2001 odissea nello spazio*.

Sopra questo sfondo udiamo la voce dello Stalker rivolgere una preghiera al suo monolite, la misteriosa Zona, affinché esaudisca i desideri dei suoi due passeggeri. La preghiera riguarda da vicino il loro animo, che possa piegarsi alla fede, "che diventino indifesi come bambini", nel significato di quel "Siate come fanciulli" evangelico. Rendersi duttili, "aprire la propria anima a Dio", porre un limite alla propria volontà di potenza e di controllo, solo questo potrebbe renderli felici.

Segue quindi un discorso sulla rigidità e la debolezza, ripreso da Lao-Tze. Tarkovskij, per voce dello Stalker, esalta le capacità "morbide" dell'uomo, quasi femminili ("Debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza"), in contrasto con la mascolina durezza ("Ciò che si è irrigidito non vincerà"). Il

passaggio esprime la maggior critica politica implicitamente possibile verso un regime gonfio di sovietico machismo ben rappresentata da Stalin, l'uomo d'acciaio. Per di più, si concede il lusso di lanciare una profezia su questo sistema politico, così come su qualunque regime basato sulla forza: "L'albero, mentre cresce, è tenero e flessibile. Quando è duro e secco, muore". La forza apparente, la potenza, la ricchezza, nasconderebbero la loro reale aridità, mentre nella freschezza della debolezza germoglierebbe il seme di nuova forza, ma invece di essere intesa come l'originale taoistico ciclo di eterno ritorno, l'immagine è elaborata nel senso unidirezionale cristiano del "beati gli ultimi perché saranno i primi". E agli ultimi si è sempre dedicato il cinema di Tarkovskij, ai piccoli che passeranno attraverso la cruna dell'ago, alle persone forti, ma non nel senso comunemente attribuito al termine²¹⁴:

"I followed it unconsciously. In other words, it's as if I always told the same story about the same character: about a man whom, for some reason, society considers to be weak and which I consider to be strong. I am convinced that precisely thanks to personalities of this sort, society can be strong and look courageously to the future and resist everything that aims to destroy it."²¹⁵

Il personaggio tarkovskiano sarà sempre qualcuno "con i piedi saldamente ficcati nel fango, e la testa altrettanto saldamente puntata verso le stelle"²¹⁶. Solo la mancanza di altri interessi e il non aver nulla da perdere permetterà loro di alzare la testa verso l'infinito.

Nella seconda parte del discorso, l'inquadratura stacca dal pozzo per passare allo Stalker, ma non vediamo quest'ultimo parlare, il

²¹⁴ "Let's take Andrei Rublov. A humble monk, whose very monastic life induces humility, meekness; in any case, not a strong man, in the common sense of the term."

Andrej Tarkovskij intervistato da Tonino Guerra in "Panorama" n° 676, 3 aprile 1979, versione inglese disponibile su Nostalghia.com

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Luca Signorelli, *L'estetica del metallaro*, Teoria, 1997, pag 19

che pone la questione se la preghiera sia stata espressa prima, o stiamo invece ascoltando il pensiero dello Stalker, o ancora, che essa sia una benedizione genericamente presente nel suo animo. L'immagine stessa del pozzo potrebbe essere reale o immaginaria, un'allusione poetica, o addirittura una premonizione. Più avanti infatti (E3) lo Scrittore lascerà cadere una pietra in un pozzo, che in quell'occasione sarà inquadrato solo da davanti, e di cui l'immagine che qui vediamo sembrerebbe esserne l'ideale conseguente. Quando assisteremo alla scena, il déjà-vu passato apparirà in lampo senza che possiamo capire esattamente quando come e perché era accaduto. Tarkovskij crea insomma un'altra delle sue "visioni"²¹⁷, veri "punti di fuga" della psiche, generati da un lampo del futuro e/o del passato.

L'effetto è dapprima sconcertante, una stranezza, per poi accorgerci che esso è invece stranamente familiare²¹⁸. L'allusione poetica ha acceso in noi una sensazione già provata, ma intima, microscopica, inafferrabile, a cui raramente ci siamo avvicinati con tanta lucidità e coscienza da vederla trascritta su carta, o su pellicola. Anche se l'immagine che la richiama non è realmente possibile, essa sola la attiva, perché, come Valery aveva già notato, la maniera più organica per esprimere la realtà è l'assurdo. Assurdo che rappresenta la poesia, con i suoi collegamenti labili ma concreti nell'effetto, irrazionali ma in qualche maniera sensati:

“Esistono infatti degli aspetti della vita umana che possono essere rappresentati in maniera veritiera soltanto con i procedimenti della poesia.”²¹⁹

Le frequenti “magie” presenti nel cinema di Tarkovskij (vedi le levitazioni) non mirano quindi al mero spettacolo, ma sono l'unico

²¹⁷ Massimo Garritano, *Il cinema come specchio della poesia*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 50

²¹⁸ Erik Heines, *In the Zone*, reverseshot.com

²¹⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 31

mezzo per sviluppare “reali” sensazioni, sensazioni che rimangono invece fuori dalla portata del cinema realistico:

“Ciò si spiega col fatto che la vita è organizzata in modo assai più poetico di quanto talora la raffigurino i partigiani del naturalismo assoluto. Infatti, ad esempio, molte cose vengono conservate nei nostri pensieri e nel nostro cuore in forma di allusione indefinita. E il fatto che in taluni film 'realistici' tale approccio non solo è assente, ma viene sostituito con una descrizione dai contorni netti e precisi dà luogo invece che all'autenticità, per esprimersi in maniera delicata, all'artificiosità.”²²⁰

L'arte secondo Tarkovskij deve saper riprodurre il fatto interiore più che quello esteriore. Spesso nei suoi film ci ritroviamo ad aver perfettamente *sentito* la valenza emotiva della scena, senza tuttavia aver capito cosa realmente è successo, come , o quando; se poi, dopo averla meglio analizzata, ricomponiamo i pezzi, ci accorgiamo di non averne molto di più della sensazione iniziale. Lo sguardo di Tarkovskij è invariabilmente *da dentro*, come se fosse una costante soggettiva, talmente adesa al personaggio da diventare una sorta di naturalismo emotivo. A questo proposito lo stesso Tarkovskij richiama la figura di Chaplin. Pur ponendo il suo personaggio nelle situazioni più inverosimili, quest'ultimo è talmente coerente nello sviluppo delle dinamiche “chapliniane” da noi di volta in volta attese, che “quest'azione diventa organica fino al naturalismo.”²²¹

D2 Zaino

La scena dello zaino rappresenta il primo smacco subito dallo Stalker. Il Professore infatti, con una determinazione che capiremo solo più avanti (F2), disobbedisce alle sue raccomandazioni e va a riprendersi lo zaino, trasgredendo così alla più importante delle

²²⁰ Ibidem, pag 23

²²¹ Ibidem, pag 140

regole della Zona: non si torna mai indietro (il Professore stesso l'aveva menzionata allo Scrittore nel bar, alla partenza, A7). Lo Stalker e lo Scrittore, credendolo spacciato, proseguono nel tunnel "asciutto" (un altro scherzo dello Stalker). Poco più avanti si imbattono in un fuoco, opera della Zona secondo lo Stalker, ma ben presto capiscono essere stato invece acceso dal Professore che, tornato indietro, si è ritrovato misteriosamente davanti ("Superarvi? In che senso? Io sono tornato a riprendere lo zaino!"). Lo Stalker si trova in evidente difficoltà, la Zona lo ha contraddetto non punendo l'atto del Professore, e decide per una sosta.

La scena è un altro gioiello di ambiguità. La Zona appare costruita come uno spazio aperto nella quale, come in assenza di gravità, ogni direzione è arbitrariamente percorribile, "o impercorribile, è uguale"²²², caleidoscopica come il film stesso (in qualche maniera ricorda l'astronave di *2001 odissea nello spazio*, in cui cameriere camminano all'improvviso sui muri o astronauti corrono a testa in giù). L'effetto è dato dalla costante mancanza di totali, che diano un'idea generale dell'ambiente, e dalla quasi assenza di transizioni tra un luogo all'altro²²³. Praticamente un labirinto di cui non vediamo che di volta in volta i bivi, e in cui capita di ritornare dove già si era passati. Sempre un labirinto²²⁴, ma esibito in maniera opposta, lo troviamo ancora in Kubrick. In *Shining*, esso ci viene mostrato, con una mirabile inquadratura, nella sua interezza, dall'alto. Anche Kubrick mischia realtà e fantasia, l'immagine è una sovrapposizione ideale del modellino in scala presente nell'albergo col labirinto vero e proprio situato fuori in cui la mente delirante di Jack Nicholson scorge la moglie e il

²²² Gualtiero de Marinis, *Tarkovskij: l'importante è partecipare*, "Cinema & Cinema", n° 29, pag 89

²²³ Bălint András Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 40

²²⁴ Sempre sui labirinti, un interessante paragone lo troviamo in Giovanni Bogani, *Labirinti. Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, AA.VV. , *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 76. L'autore accosta l'intricata Zona nientemeno che ai serial tv come Dallas, in cui, dopo un numero sufficiente di puntate, "non riesce nemmeno a capire a quale punto della vicenda (del labirinto) ci si trovi: non si riesce ad aver presente la mappa dell'edificio del serial". Come dicevamo, la Zona come la vita (quotidiana).

figlio passeggiare, guardando nel modellino! Come due estremi che finiscono per toccarsi, l'effetto straniante raggiunto dai due registi è simile, l'uno per difetto e l'altro per eccesso. La visione straordinariamente "dal di dentro" dell'uno controbilancia lo sguardo "dal di fuori" dell'altro. Il microscopio con cui Tarkovskij scruta da vicino gli oggetti quotidiani, quasi immedesimandovisi, e il teleobiettivo con cui Kubrick osserva, con impassibile cinismo, l'umanità da distanze siderali. Non a caso *Solaris* è stato spesso paragonato a *2001 odissea nello spazio*, nonostante l'approccio antitetico. Alla scena finale del secondo, inno alle potenzialità umane, risponde il ritorno al focolare domestico del primo, inno al ripiegamento nel proprio intimo. L'uomo con le sue potenzialità è ingigantito nell'uno, rimpicciolito nelle sue debolezze il secondo. Proteso in avanti verso il progresso e l'infinito l'uno, all'indietro verso le origini e la madre l'altro, ritrovando l'infinito nel piccolo:

"Per me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole. Amo il microcosmo più del macrocosmo."²²⁵

Combacianti tematicamente, uniti dall'exasperato perfezionismo, dal frequente cambio di genere, dal tratto estremamente personale, dalla risicatezza della produzione, entrambi estremamente diffidenti nei riguardi dell'umanità, eppure stranamente speranzosi, era forse naturale ("perché dice "naturale"?") che questi due giganti non si fossero trovati nel gusto: in tutti gli scritti e dichiarazioni di Tarkovskij che ho potuto consultare, non ho trovato un solo accenno al regista inglese, né a un suo film.

Uscendo dal tunnel "asciutto" lo Stalker e lo Scrittore si imbattono quindi nel fuoco acceso dal Professore, sorpresa acuita dal commento sonoro misticheggiante. Oltre che disorientare la

²²⁵ Andrej Tarkovskij in Fernando di Giammatteo, *Una conclusione* in AA.VV. , *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 117

guida, l'inatteso ricongiungimento sembra mandare in corto-circuito anche la critica:

“La fusion des contraires : c'est dans le tunnel le plus humide qu'on trouve le brasier incandescent.”²²⁶

O peggio ancora :

“Le brasier qui nous parait se référer au buisson ardent.”²²⁷

E sembra inutile azzardare un commento quando gli stessi autori rispondono che negherebbero all'obiezione ogni pertinenza, “dans la mesure où il emporte peu que l'effet ait été ou non voulu, l'essentiel étant qu'il ait été perçu.”²²⁸ Percepito forse da chi affronta un film bisturi in mano per frugare nelle sue interiora un evanescente collegamento ipertestuale.

Subito dopo il braciere assistiamo ad una anticipazione in tono minore della strepitosa carrellata a pelo d'acqua della sequenza del sogno (D3), vere “natures mortes qui ennoblissent l'objet le plus familier.”²²⁹ Scorgiamo una mitragliatrice arrugginita, dei fogli di calendario e la scatola con le siringhe già vista in A4²³⁰. Accorpriamo questa carrellata alla prossima e rimandiamo il commento a D3.

In questa scena è presente una delle due sole inquadrature rimaste dalla prima versione di *Stalker*, girate da Reberg. Si tratta della ripresa del fiume schiumante di prodotti chimici; alla seconda sessione di riprese, un anno dopo, lo stabilimento industriale che ne fu all'origine non era in funzione e non fu possibile filmarla di

²²⁶ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 91

²²⁷ Ibidem, pag 101

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ René Prédal, “Jeune Cinéma” n° 128, luglio-agosto 1980, pag 19

²³⁰ Prima di entrare nel tunnel “asciutto”, vediamo pendere non si sa bene da dove alcune luci, dello stesso modello di quella posta all'entrata del bar. Invisibile a causa della luminosità in A7, la si può apprezzare meglio in G1.

nuovo²³¹. Anche l'altra inquadratura fu reinserita per lo stesso motivo: mentre Reberg stava filmando una distesa di sabbie mobili (D3), si mise a nevicare (era giugno), un altro effetto dell'impianto chimico. Pare che la prolungata esposizione a queste sostanze, oltre che procurare alcune reazioni allergiche in fase di riprese, abbia in qualche maniera determinato la morte di molti membri del set.

“Tarkovsky died from cancer of the right bronchial tube. And Tolya Solonitsyn too. That it was all connected to the location shooting for *Stalker* became clear to me when Larissa Tarkovskaya died from the same illness in Paris...”²³²

D3 Diverbio

Il gruppo decide quindi di sostare²³³. Mentre lo Stalker si sdraia in disparte, evidentemente scosso, Scrittore e Professore hanno un diverbio dettato dalla reciproca diffidenza. Lo Scrittore schernisce l'ambizione del Professore di studiare la Stanza (con uno zaino pieno di “manometri-merdometri”) e di spiegarne il mistero al mondo, conquistandosi premio Nobel e fama. Il Professore dal canto suo irride il vittimismo carico di bile dello Scrittore (“Tenga per sé i suoi complessi”).

L'interessante di questo scambio di battute sta nel fatto che le voci in campo appaiono essere quelle di una stessa coscienza

²³¹ Maria Chugunova in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

²³² Vladimir Sharun, sound designer in *Stalker*, in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

²³³ “Pendant la halte, le professeur s'allonge sur une pierre (dure et sèche), tandis que l'Écrivain s'allonge sur la mousse (meuble et humide) ; le Stalker, étendu dans la glaise, est encore plus directement en contact avec l'eau.” Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Études cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 101 Al solito, un'interpretazione più voluta che trovata ; lo Stalker è a contatto con l'acqua tanto quanto lo Scrittore. Al massimo la scena mette in evidenza la maggior praticità del carattere del Professore, che cerca di rimanere sull'asciutto per riposare. L'allusione comunque sarebbe al precedente discorso sulla forza-debolezza (D1).

tormentata, quella di Tarkovskij. L'azione si sviluppa intorno all' "incontro-scontro fra conscio e inconscio e al dialettico sdoppiamento della personalità individuale."²³⁴ ²³⁵ Lo Scrittore è l'elemento perturbatore, l'insinuatore del dubbio, dell'egocentrismo nichilista ("Di tutta l'umanità mi interessa una sola persona: Io"), a cui risponde la calma e assonnata praticità del Professore ("Ma di quale disinteresse parla? Con tutta la gente che ancora muore di fame! Dove vive, fra le nuvole?"). Tra i due lo Stalker, apportatore di cieca speranza escatologica ("Perché tutto ha un senso, un senso e una ragione"). Il quadro che ne esce è di un'anima tesa tra il piacere di un anarchico disprezzo e la consapevolezza del necessario mantenersi materiale, eppur bisognosa di uno abbandono fiducioso che sempre meno gli riesce. Il film è interamente costruito su questo duello spirituale, la cui posta in palio è la supremazia morale. In questo senso Tarkovskij ha parlato di Stalker come di "un *western* in un cervello". Come Dostoevskij, ha scoperto degli abissi dentro di sé, e "i suoi santi, come i suoi delinquenti, sono, per così dire, lui stesso."²³⁶ E' lo stesso regista a raccontare in un'intervista come i tre personaggi del film sono venuti a crearsi pian piano come risonando a tre diverse istanze già presenti in lui:

"Questa volta, forse, delle sensazioni, dei ricordi personali sono presenti qua e là in quasi tutti i personaggi; non solo in quello dello Stalker, con la sua sete di paradisi, ma anche in certi difetti, non 'eroici' appunto, ma umani e motivati, dello Scrittore e del Professore. Tutte cose che ho spiegato agli attori e che hanno capito così bene che a un certo momento non solo Kaidanovskij, ma anche

²³⁴ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, "Cinecritica" n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 62

²³⁵ Un tema caro a Tarkovskij. Esso è visibile per esempio in *Solaris*:

"Il 'fantasma' di Chari risponde alle domande di Kelvin, ma le sue parole altro non sono che il prodotto dei suoi pensieri; si assiste in realtà non a un dialogo fra due persone ma a un innaturale monologo della coscienza divisa di Kelvin."

Giovanni Attolini, *Tarkovskij o della memoria presente*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 20

²³⁶ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 18

Gringo e Solonitsin mi ‘imitano’; camminando come me, gestendo e parlando come me...”²³⁷

Come annota Michel Chion nel 1987, poco dopo la scomparsa del regista:

“L’homme qui vient de mourir n’a pas perdu sa vie. Il en a fait ses films.”²³⁸

D4 Sogno

Durante il diverbio, lo Stalker si isola e, sdraiato sulla roccia, cerca di entrare in contatto con la Zona, come ad interrogarla (“Io ero convinto che il Professore non se la sarebbe cavata...”), similmente a come aveva fatto non appena arrivato nella Zona (C2). Allo stesso modo di allora, subito la musica subentra a sottolineare il contatto. Si tratta sempre del passaggio che abbiamo udito la prima volta in A1, ed esso pare farsi sentire ogni qualvolta la Zona manifesta se stessa, soprattutto nel suo dialogo muto con lo Stalker, come un ritornello:

“L’impiego della musica che sento a me più vicino è quando essa viene usata come il ritornello nella poesia.”²³⁹

Questa volta il contatto è particolarmente intenso e lo Stalker cade in uno sorta di stato di trance o di sonno ricco di allucinazioni. Ad un tratto vediamo un cane. Non dovrebbero esserci esseri viventi nella Zona, è esso una visione, un’immagine simbolica, come quella poco dopo delle sabbie mobili, o è concreto?

²³⁷ Andrej Tarkovskij, *Film e propositi*, “Cinemasessanta” n° 1, gennaio-febbraio 1987, pag

19

²³⁸ Michel Chion, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 38

²³⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 145

“L’abbondanza di sequenze oniriche è capace di generare una situazione di – per così dire – dormiveglia costante, in cui lo spettatore deve far ricorso a tutta la sua attenzione per discernere ciò che i personaggi vivono da ciò che pensano e sognano.”²⁴⁰

Il cane, vedremo, sarà in effetti una presenza reale e lo Stalker lo porterà con sé fino a casa (G1,G3). Eppure rimane al tempo stesso una figura simbolica, il suo sedersi al fianco dello Stalker ne fa una sorta di angelo custode, forse un’emanazione benevola della Zona, quasi una figura mitologica (“Una creatività mitoietica.”²⁴¹). Tarkovskij in tutti i suoi film aveva inserito un animale, il cavallo, conferendogli ogni volta una caratura simbolica. Maria Chugunova, assistente del regista in *Stalker*, ci racconta come esso fosse diventato ormai una sorta di porta-fortuna per Tarkovskij, che lo reinserirà anche nel successivo *Nostalghia*:

“In *Stalker* he decided to break with all of them. [...] He replaced the horse with a dog.

Why?

He never explained things of that kind. Whenever I asked "Why?" he'd answer "Because".”²⁴²

A differenza dell’abbraccio alla terra di C2, qui Tarkovskij sottolinea ancora di più l’intensità del contatto tramite il ritorno all’effetto seppia, leggermente più saturo delle prima scene del film. Ai tempi del muto si usavano virare nello stesso tono le scene di un film ambientate negli stessi luoghi²⁴³. Allo stesso modo qui il ricorso al seppia differenzia i diversi livelli di coscienza dello

²⁴⁰ Giovanni Bogani, *Labirinti. Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, AA.VV. , *Il fuoco, l’acqua, l’ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 73

²⁴¹ Massimo Garritano, *Il cinema come specchio della poesia*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 47

²⁴² Maria Chugunova in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalghia.com

²⁴³ Giovanni Bogani, *Labirinti. Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, AA.VV. , *Il fuoco, l’acqua, l’ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 74.

Recentemente il sistema è stato ripreso da *21 grammi*, in cui ogni viraggio è destinato ad un diverso personaggio.

Stalker (“I colori di tarkovskij finiscono per assumere una kandiskiana risonanza spirituale.”²⁴⁴), e per questo motivo la scena è comunemente chiamata scena del Sogno. Quando lo Stalker viene svegliato dal suo torpore, l’immagine torna a colori. Lo stato confusionario tipico del torpore viene reso con straordinaria efficacia dal fatto che quando lo Stalker viene ripreso in seppia, la posizione in cui giace è diversa da quella di quando è sveglio. In particolare, quando lo Stalker si volta interrogato dallo Scrittore, lo fa due volte, prima in sogno e poi nella realtà, da due posizioni differenti. La sequenza rende con particolare realismo “interno” la sensazione che proviamo ad esempio il mattino al suono della sveglia, quando sogniamo semplicemente di spegnerla mancandoci la voglia di farlo davvero. Questo particolare sogno viene chiamato “di comodità” da un esperto del settore, Sigmund Freud:

“Avevo spesso simili sogni di comodità negli anni giovanili. Abituato da sempre a lavorare fino a notte tarda, svegliarmi presto mi è sempre stato difficile. Sognavo di solito di essermi alzato e di trovarmi al lavabo. Dopo un po' di tempo non potevo non rendermi conto di non essermi ancora alzato, ma nel frattempo avevo dormito ancora un poco.”²⁴⁵

Anticipata da un’emblematica inquadratura di sabbie mobili battute dal vento (“Son bouillonnement boueux dans les entrailles de la terre métaphorise-t-il l’agitation de nos passion ?”²⁴⁶) ha inizio la sequenza del sogno vera e propria, o della visione, considerando che nell’ultima inquadratura a colori lo Stalker ha gli occhi aperti. Si tratta di una lunga carrellata a pelo d’acqua che parte dal volto dello Stalker addormentato, si sofferma qualche istante su di una lumaca appollaiata su di una roccia sporgente, e poi procede

²⁴⁴ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, “Cinecritica” n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 70

²⁴⁵ Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni*, euroclub, 1973, pag 139

²⁴⁶ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 89

costante mostrando una pletora di oggetti immersi tra muschi alghe e rocce: “Ces étonnantes séquences qui, véritables films dans le film, suspendent soudain toute narration au profit d’une dérive ‘exemplaire’”²⁴⁷.

Riconosciamo una mitragliatrice, del filo spinato, una coppa di vetro contenente dei piccoli pesci, delle monete, un’icona (“une icône recouverte de pièces de monnaie, allusion aux marchands dans le temple ?”²⁴⁸ ma anche no...), di nuovo alcune siringhe, un foglietto del calendario (“28 December. This day was the last day of Tarkovsky's life, he died on 29 December 1986.”²⁴⁹), contenitori metallici da ospedale, garze, insieme ad un numero di vari oggetti metallici di difficile identificazione.

Come dalla testa dello Stalker fossero usciti tutti i ricordi, condensati in oggetti, assistiamo ad uno spaccato del suo passato. La carcerazione (la mitragliatrice, il filo spinato), la malattia (le siringhe sterilizzanti, usate senza troppi scrupoli nelle cliniche per malattie mentali sovietiche, le garze, i vassoi), i problemi economici (le monete), la fede (l’icona). Come sedimentati all’interno del suo inconscio, questi oggetti trasudano vissuto, sofferenza, sono la materializzazione sensibile del sentire umano. “ecco dunque quello che con uno spericolato ossimoro potrebbe essere definito materialismo spiritualista.”²⁵⁰ Tarkovskij è come ossessionato dal ricordo e dal piacere del ricordo. Egli stesso racconta come ogni oggetto presente nei suoi film deve avere qualcosa a lui familiare, deve aver incontrato il tocco della sua mano, usato, deve aver immagazzinato vita, per poi poterla riemettere sotto l’occhio della m.d.p. (“Chez Tarkovski, il ne s’agit

²⁴⁷ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 17

²⁴⁸ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 101

²⁴⁹ Vladimir Sharun in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

²⁵⁰ Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, 1997, pag 22

jamais de photographier le *monde matériel*, mais plutôt de saisir la *vie de l'objet*.”²⁵¹) :

“Only that which I would like to have in my home has the right to find itself in a shot of one of my films.”²⁵²

E deve essere lui stesso a collocarli uno per uno. Così lo ricorda la sua assistente di regia:

“And how much he loved his tracking shots over little objects: put a little fish here, a twig over there, a syringe box — all this he would always set up himself, he wouldn't trust anybody.”²⁵³

Gli oggetti tuttavia, indagati così a fondo, in maniera così voluttuosa, indecente quasi nello scrutare nel loro intimo, travalicano la soggettività dello *Stalker*, “giungendo ad una specie di ‘universale’ nel particolare, che è anche l’infinito estetico o il sublime”²⁵⁴. Essi diventano l’icona del faticare umano, e di ciò che ne rimane al trascorrere irrefrenabile del tempo: rovine, pezzi in decomposizione, ricordi che si dissolvono in acqua come pastiglie effervescenti. Un inno all’entropia: “Tutte le montagne e le isole furono strappate via dal loro posto”.

In questo senso capiamo il perché dei versi dell’apocalisse di Giovanni che udiamo mormorare da una voce di donna in sottofondo. Un’altra voce si aggiunge al termine della lettura in una risata dissacrante che sembra irridere ogni sforzo umano; il denaro, il potere, tutto si scioglierà, come gli stessi ricordi:

²⁵¹ Bálint András Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 25

²⁵² Andrej Tarkovskij intervistato da Tonino Guerra in “Panorama” n° 676, 3 aprile 1979

²⁵³ Maria Chugunova in Maya Turovskaya, *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

²⁵⁴ S. Bernardi, *Fra poesia e verità* in AA.VV. , *Il fuoco, l’acqua, l’ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 101

“Non resta più ricordo degli antichi, ma neppure di coloro che saranno si conserverà memoria presso coloro che verranno in seguito.” Ecclesiaste (1-11)²⁵⁵

In queste immagini di dissoluzione è anche possibile scorgere una feroce critica, al limite della profezia, a “une humanité morte pour avoir préféré le ventre au cœur, la technologie aux valeurs sacrées et, simultanément, ils devinent que ces vestiges pourrissants amorcent le début d’une renaissance”²⁵⁶. La rinascita è annunciata dallo Stalker al suo risveglio, quando pronuncia i versi del vangelo secondo Luca in cui Gesù risorto si manifesta ai suoi discepoli, continuando idealmente la citazione precedente con l’incipit: “Quello stesso giorno”. Quel giorno, è il giorno dell’apocalisse, “il grande giorno della resa dei conti”. Nella disperazione, nella rovina, “gli infelici”, come anche l’umanità, possono trovare la rinascita nella fede e nell’umiltà; questa è la missione dello Stalker, della guida, il motivo dei suoi viaggi nella Zona.

La sequenza è sicuramente tra le più pregnanti del film (di sicuro quella che mi ha maggiormente colpito la prima volta che vidi *Stalker*), per il suo impatto visivo, la grande tecnica con cui è realizzata e per la novità che esse rappresentano per lo spettatore; sono inquadrature che difficilmente si vedono sugli schermi cinematografici e che mai si erano viste prima. Solo dopo un’attenta analisi però essa rivela tutta la sua reale ricchezza, la profonda riflessione che l’ha generata. Per cui, come dice giustamente Michel Chion, una volta scorta questa vena “on se sent vaguement coupable. Tarkovskij est souvent apprécié en Occident comme une drogue, un *trip*, comme une musique Pop dont on n’écouterait pas les paroles.”²⁵⁷

²⁵⁵ Citato nei *Diari* di Tarkovskij durante la lavorazione di *Stalker*.

²⁵⁶ Bălînt Andràs Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 184

²⁵⁷ Michel Chion, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 38

Per metterne ancora più in evidenza la particolarità, pensiamo a come nel cinema sia solitamente impiegata l'inquadratura "d'indagine", cioè quelle in cui la m.d.p. ha la libertà di indagare intorno a sé comunicando direttamente allo spettatore senza l'intercessione dell'attore. Prendiamo un esempio famoso: *Psyco*. Subito dopo la celeberrima scena della doccia la m.d.p. si trova come dire "sola" nell'appartamento dov'è avvenuto l'omicidio, e si concede il lusso di esplorarlo per noi. Essa parte dal dettaglio dell'occhio della vittima per passare in camera da letto e affacciarsi alla finestra, dove può infine vedere la casa sulla collina, dove l'assassino è intanto arrivato ad accendere le luci. Prima di farlo però, nel passare in camera da letto, la m.d.p. indugia un momento su di un dettaglio che cattura il suo interesse: il giornale, posato sul comodino, in cui sono avvolti i soldi. Il messaggio è chiaro, Hitchcock vuole in qualche maniera avvisare lo spettatore che l'assassino non si è accorto del denaro, come dire "attenzione! I soldi sono ancora lì". L'inquadratura hitchcockiana è, come al solito, strettamente motivata, narrativa, essenziale (pur prendendosi la libertà di creare, con l'occhio del cadavere, un'immagine al limite dell'arte moderna). L'inquadratura d'indagine gli serve appunto a svelare, a chiarire ogni possibile dubbio. Altro esempio potrebbe essere l'inizio dell'*Infernale Quinlan*, oppure di *Ritorno al futuro*, dove l'enumerazione di oggetti, sveglie e marchingegni, serve a tratteggiare fin da subito il carattere dello scienziato, e a strappare un meritato sorriso. Penso sia evidente l'enorme distanza tra questi esempi e Tarkovskij, giacché "le révélation-plan chez lui est infini, on ne peut même pas dire qu'il devient son propre objet, car il est toujours lié à une recherche, une demande."²⁵⁸ La sua indagine non è finalizzata a dare una risposta, ma a fissare una domanda eterna, tale da farci buttare uno sguardo sull'abisso in cima al quale viviamo senza farci caso. L'oggetto svanisce sotto il suo sguardo, perde il suo significato originario, la sua utilizzazione:

²⁵⁸ Michel Chion in Bălint András Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 39

“Tarkovskij ci fa così sentire non più delle materie, ma *la materia*, non più delle cose, ma *il mondo*.”²⁵⁹ Altrimenti, giustamente, come farebbe a “nous intéresser pendant plusieurs minutes à un lac et aux choses inanimées et animées qui flottent sur sa surface ?”²⁶⁰. Il procedimento tarkovskiano è quello di “caricare” un oggetto di un tal numero di significati per cui esso, sintesi eccessiva di contraddittori, non possa che “implodere” su se stesso, figurando l’infinito:

“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!”²⁶¹

L’incredibile è che ci riesca. Viene da pensare che avrebbe potuto creare un film di qualità anche solo con gli oggetti presenti nella nostra stanza:

“What I find fascinating, and at first disorienting, about the film is how iconographical it is while refusing to be representational. Even the most familiar objects and sounds are approached differently—what at first appears strange is actually recognizable, but looked at differently it becomes changed.”²⁶²

Com’era sua ambizione, Tarkovskij è riuscito a creare nel suo cinema lo sguardo di un punto di vista alieno, come lui stesso dichiara di scorgere in Bach o in Leonardo, uno sguardo rigorosamente asoggettivo, “e questo è il cuore paradossale e incredibile di un cinema che si costituisce innanzitutto come fenomenologia del soggetto”²⁶³, asoggettivo perché ipersoggettivo.

²⁵⁹ Riccardo Rosetti, “Filmcritica” n° 373, aprile 1987

²⁶⁰ Bálint András Kovács e Akos Szilágyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 27

²⁶¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 63

²⁶² Eric Hynes, *In the Zone*, “Reverse Shot Online”, primavera 2004

²⁶³ Mario Sesti, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, “Cinecritica” n° 2/86, luglio-settembre 1986, pag 67

Va detto che tutto ha un prezzo e l'assoluta contemplazione portata a modello estetico e di vita costituisce un estremo avvicinarsi, ma anche ad un massimo di allontanamento dalla realtà, motivo per cui poi in effetti Tarkovskij e i suoi personaggi pagano un conto salato per il loro idealismo, e correndo il rischio di cadere in "una sorta di incanto e di non crescita personale (il voler ancora perpetuare gli istanti delle carezze e il sostare)."²⁶⁴ Affronteremo ancora più avanti questo tema, per il momento contentiamoci di citare un estratto di Schopenhauer che meglio coglie il fascino senza uscita di una deriva contemplativa:

"L'uniformità dello scorrere del tempo in tutte le teste dimostra più di ogni altra cosa che siamo tutti immersi nello stesso sogno; anzi, di più, che tutti coloro che sognano questo sogno sono un unico essere."²⁶⁵

Al termine della carrellata, torniamo a sorpresa sulla mano dello Stalker, che doveva in teoria giacere molto indietro, avendo la m.d.p. sempre avanzato in linea retta. L'effetto conferma la valenza onirica della sequenza ed è lo sviluppo di alcuni passaggi analoghi in *Solaris*. Grazie all'utilizzo di alcune controfigure inquadrature di spalle, Harey viene moltiplicata e compare più volte in diverse posizioni nello stesso piano-sequenza. Come il sognare noi stessi dal di fuori.

La scena si chiude con un'esitante dissolvenza in nero, l'unica del film, sui volti dello Scrittore e del Professore in ascolto delle ispirate parole dello Stalker sulla musica. Da ora in poi saremo in interni.

²⁶⁴ Vincenzo Camerino, *La rivoluzionaria e poetica ragione dell'altro specchio-desiderio*, in AA.VV. *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 39

²⁶⁵ Citato nei *Diari* di Andrej Tarkovskij

DENTRO LA CENTRALE

E1 Tunnel

Il passaggio è piuttosto brusco. Di colpo, senza spiegazione alcuna, ci troviamo davanti al famigerato tunnel detto “tritacarne”, né più né meno che un lungo condotto fognario. “Purtroppo, non c’è altra strada”, sentenzia lo Stalker, quando invece abbiamo visto che la Stanza era facilmente accessibile anche dall’esterno. Passare proprio dal tunnel è tuttavia una necessità indispensabile per raggiungere la Stanza correttamente, e cioè col massimo grado di suggestione. Buio, senza possibilità di fuga, caustrofobico, esso cristallizza le paure dei clienti, attraversarlo diventa una prova iniziatica. In molti non ce l’hanno fatta, come il fratello del Porcospino, forse uccisi dalla loro stessa paura. L’effetto si fa sentire anche sullo Scrittore che, abbandonata la consueta baldanza, chiede che sia lo Stalker a passare per primo questa volta, rivelando così l’ottimo lavoro compiuto fin qui da quest’ultimo. Egli sa però che la prova è necessaria ai suoi clienti, e non a lui, e propone di estrarre a sorte il “volontario”, facendo poi in modo, abbastanza palesemente, che sia proprio lo Scrittore a dover andare in avanscoperta. C’è a questo punto un episodio che mi azzarderei a definire “comico”. Lo Scrittore si accinge contro voglia a partire, ma la paura lo fa esitare, al punto che chiede allo Stalker di lanciare almeno “uno di quei bei dadini”, prima tanto derisi, così, a scopo precauzionale. Come l’ateo che in punto di morte chiama il prete, perché “non si sa mai”. L’umorismo, molto fine, sta tanto nella messa in ridicolo della precedente arroganza dello Scrittore quanto nell’impacciato affannarsi dello Stalker, che dimostra di avere ben più paura del suo cliente, per dare alla vittima sacrificale almeno la sua inutile benedizione. L’ironia si abbatte sferzante proprio per il suo non essere assolutamente messa in risalto, e per il fatto di giungere inattesa, non risparmiando nemmeno lo Stalker, fin qui personaggio difeso da sceneggiatura e regia.

Lo Scrittore si avventura quindi nel tunnel, culmine del cosiddetto “film d’azione interiore”²⁶⁶, l’equivalente tarkovskiano del duello col cattivone. La sensazione che a questo punto dovremmo provare è di tensione, angoscia, insostenibilità, il tunnel dovrebbe rappresentare *la prova* tanto per lo spettatore quanto per i personaggi. Nonostante l’espressione intensa di Solonitsyn e i suoni amplificati quel tanto da sembrare innaturali, non riusciamo però a partecipare della paura e del senso di imminenza probabilmente provati dallo Scrittore. La causa, in parte, sta proprio nel precedente episodio umoristico. L’unica prova per noi, bisogna dirlo, è il non cedere alla noia. Estenuante, quasi irritante, l’attraversamento del tunnel va secondo noi classificato come unica scena non riuscita in un film in cui “il ritmo è stremante e i piani sequenza provano la resistenza dello spettatore: ma lo sforzo (come non sempre avviene nei film di questo regista) in questo caso è ripagato.”²⁶⁷

Per poter avere accesso ad un suo film, Tarkovskij richiede una certa quantità di impegno, come un “piatto minimo” ad una partita a Poker, sotto al quale è inutile partecipare²⁶⁸. Il livello di tale impegno è chiaramente leggibile nella durata media delle inquadrature, con le quali il rapporto è di proporzionalità diretta. Possiamo notare come Tarkovskij sembra alzare progressivamente la posta, man mano che il suo estremismo aumenta. Dai brevi piani sequenza de *L’infanzia di Ivan* (scandito in 277 inquadrature, aventi una durata media di circa 20”) e di *Andrej Rublev* (articolato in 393 inquadrature, perlopiù di lunghezza medio-breve, poco inferiori al mezzo minuto, anche se numerosi sono i piani che superano la

²⁶⁶ Andrej Tarkovskij

²⁶⁷ Merenghetti, *Il dizionario dei film*

²⁶⁸ “LENTO, LENTO, LENTO. Qualsiasi messaggio filosofico e psichiatrico voglia lanciare questa pellicola, sicuramente non giustifica la lentezza e la morbosità con cui lo fa. Consigliato per chi non dorme la notte.”

“Capolavoro, la cui essenza si coglie soprattutto in quella che per molti sarà un ostacolo invalicabile: la lentezza.”

Commenti dal forum di Filmscoop.it

durata di 1', alcuni dei quali sfiorano o superano i 2', ed uno oltrepassa abbondantemente i 3'), si passa così ai veri e propri piani-sequenza di *Solaris* (della durata di 3-4'), de *Lo specchio* (4-5'), di *Stalker* (6-7'), di *Nostalghia* (8-9'), di *Sacrificio* (scandito in 124 inquadrature aventi una durata media di circa 70", con lunghi piani-sequenza, fra i quali uno supera la durata di 9').

Ricordiamo che nella liturgia ortodossa e pan-slava la cerimonia può durare dalle sei alle otto ore, contro le uno due del rito romano. Questa durata è indispensabile per stabilire un rapporto tra la divinità e i partecipanti. Questi devono sentire che tutto ciò che li circonda (le icone, i sacramenti, la chiesa stessa) rappresenta la presenza di Dio sulla terra. La durata della cerimonia è al servizio di questa sensazione.

In *Nostalghia*, ad esempio, l'equivalente della scena del tunnel è l'attraversamento della vasca termale da parte di Gorciakov. Per ben 9 minuti osserviamo i tentativi del protagonista di portare una candela da una parte all'altra della vasca, senza lasciare che la fiamma si spenga. Alla fine dello sforzo, il personaggio, muore. La scena può apparire gratuita, ma essa rivela la sua forza solo nella mancata collaborazione del montaggio. Ripresa altrimenti la prova di Gorciakov sarebbe apparsa ben poca cosa, solo "faticando" tutti e 9 i minuti con il protagonista lo spettatore si rende conto del suo sforzo, qualunque significato abbia. La durata ha sempre il valore di "testimonianza", essa è come un marchio di autenticità. Per Tarkovskij il momento in cui l'inquadratura deve purtroppo giungere a un termine è allontanato quasi con paura.

"Toutes les oeuvres de Tarkovski jouent sur ce report infini du cut, le rejet de cette fracture douloureuse que devient la fin du plan, la mort d'un moment qui se referme."²⁶⁹

²⁶⁹ Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 92

Sappiamo che Tarkovskij cerca il miracolo. Il miracolo, talvolta, è che la scena sia riuscita.

Il tunnel avrebbe dovuto rappresentare il momento più drammatico della nostra vita, quando ci siamo sentiti più indifesi, più mortali, quando le forze della disperazione stavano per avere il sopravvento su di noi, quando la stessa speranza stava per abbandonarci, e siamo dovuti correre avanti ad occhi chiusi. Il tunnel doveva essere il punto più fondo raggiunto da una “spéléologie minutieuse de l’intériorité.”²⁷⁰

Al termine del tunnel lo Scrittore si trova di fronte ad una porta metallica sbarrata. Lo Stalker gli intima di continuare e lo Scrittore, restio, estrae una pistola che aveva fino a quel momento tenuto in tasca. Lo Stalker lo convince dell’inutilità e pericolosità del gesto (“si ricordi dei carri armati!”), e a buttarla. Lo Scrittore apre dunque la porta e attraversa un guado immergendosi nell’acqua fangosa fino al collo (battesimo a nuova vita dopo il superamento della prova del tunnel?). Prima di seguirlo, lo Stalker sospinge col dorso della mano la sua pistola, lasciata a terra, nell’acqua; egli ne prende così le distanze e rassicura la Zona sui loro intenti non aggressivi. La pistola e ciò che essa rappresenta potranno dissolversi, insieme al resto, nell’acqua (vedi D4).

E2 Sala della sabbia

Un’altra scena onirica, di difficile interpretazione (“most discussions of Stalker tend to gloss over this integral event.”²⁷¹). Lo Stalker grida allo Scrittore di tornare indietro, noi non sappiamo da dove in quanto ad essere inquadrato è solo il primo piano di una smarrito Solonitsyn. Solo nell’inquadratura successiva capiamo di

²⁷⁰ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 97

²⁷¹ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

essere in un nuovo ambiente, un'enorme sala curiosamente ricoperta di piccole dune di sabbia. Al solito -ovunque il significato sia appena un po' più in là dell'evidenza- qualcuno non manca di scorgere anche qui facile simbologia prefabbricata:

“De même pour la salle du puits sans fond dont le sol ondulé a un relief de type intra-utérin. Ce qui renvoie, bien sur, à la notion de renaissance spirituelle.”²⁷²

Già, e perché non intra-rettale?! La conformazione è quella, e l'interpretazione sarebbe a maggior ragione confermata dalla presenza in scena di un profondo pozzo seduto sul quale lo Scrittore poco più avanti “tirerà fuori di sé” tutto il marcio che ha dentro. Anche questa una rinascita... Saremmo più propensi ad interpretarlo semplicemente come un “terreno difficile”, mosso come la vita. Lo Scrittore alla fine si salva e, tornando verso gli altri, saltella con facilità nelle conche tra una duna e l'altra, scansandole. Ha evitato rischi ben peggiori...

Lo Stalker lancia l'ennesimo dado “in aiuto” allo Scrittore e si butta a terra. Il dado tarda stranamente a cadere, poi l'impatto compare in primo piano, al ralenty, vicino alla pozza. Qualche istante e l'immagine vira al bianco. Lo Scrittore si copre gli occhi con una mano (o piange?). Due falchi (o lo stesso falco due volte) entrano poi nella stanza. Il primo scompare nell'aria, il secondo va a posarsi pressappoco dove era caduto il dado²⁷³. Lo Scrittore non compare qui nei pressi del pozzo, ma subito dopo lo ritroviamo immerso proprio nella pozza.

²⁷² Gérard Pangon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 107

²⁷³ Ho una mia interpretazione ufficiosa su questa sequenza. Tarkovskij voleva in effetti che il falco si posasse nei pressi della pozza, ed ha fatto diversi tentativi, sempre dalla stessa angolazione, fino a che questo è successo. Montando poi le immagini si è trovato ad accostare un volo “sbagliato” ad uno giusto, cosicché uno dei due falchi sembrava sparire. L'effetto si è guadagnato la presenza nella versione definitiva. La genesi del passaggio non mi sembra così distante dall'effettivo approccio “intuitivo” di Tarkovskij alla creazione artistica (vedi G5), approccio in cui giocava un ruolo fondamentale una certa dose di improvvisazione fortuita.

Ancora una volta immagini reali e immagini mentali si mescolano senza che sia possibile disgiungerle. Il risultato è una rappresentazione “in soggettiva” del sentire dello Scrittore. Il ralenty e il biancore sono la sensazione da lui provata nel perdere conoscenza a causa dell’eccesso emotivo (“guardi dov’è finito per lo spavento!”). Subito dopo infatti egli si tiene la testa con la mano, per poi risvegliarsi in seguito innaturalmente sdraiato in una pozza d’acqua. I falchi, oltre ad avere una valenza estetica di per sé, rendono la confusione mentale dello Scrittore. Considerando però l’accezione genericamente positiva degli animali presenti nel cinema di Tarkovskij, essi potrebbero anche rappresentare la risposta benevola della Zona al lancio del dado. Col loro posarsi idealmente al suo fianco essi salvano infatti Lo Scrittore lì dove molti erano caduti, quando ormai non poteva più farcela.

E3 Pozzo

In ogni caso lo Scrittore si rialza dall’acqua come da un lungo sonno e va a sedersi sul bordo del pozzo, in cui lascia cadere una pietra. Questa non fa alcun rumore per almeno dieci secondi, il che “creates a virtual space beyond the image and suggests infinite.”²⁷⁴ Poi la roccia colpisce qualcosa e sentiamo una sorda riverberazione vagamente metallica, come di un pianoforte lanciato dal terzo piano, seguita qualche secondo dopo da uno “splash” innaturalmente basso. Ci viene in mente una scena simile del *Signore degli anelli*; il confronto non è fine a se stesso. Uno degli hobbit fa inavvertitamente cadere un oggetto in un pozzo. La compagnia si trova in quel momento in antiche miniere costruite dei nani e infestate di orchi. Utile sarebbe non rivelare la propria presenza. In *Stalker* vorremmo fermare la mano dello Scrittore, impedirgli di commettere quest’imprudenza, “non disturbare can che dorme”,

²⁷⁴ Greg Polin, *Stalker's meaning in terms of temporality and spatial relations*, da Nostalghia.com

questa Zona che appare così pericolosa. Così come nel *Signore degli anelli*, ci troviamo a trattenere il respiro sperando che l'oggetto non colpisca niente nel suo tragitto, ma proprio quando iniziamo a credere che il pozzo sia per qualche motivo "senza fondo", ecco che il peso arriva a destinazione provocando un gran frastuono, ben peggiore di quello che temevamo. La Zona però, contrariamente agli orchetti, "stranamente" non reagisce, forse perché solo una fantasia. L'incredibile quindi è che Tarkovskij, pur non mostrandoci mai nulla o quasi dei fantomatici poteri della Zona, né tanto meno un chiaro effetto speciale, riesca ancora, dopo un'ora e tre quarti, a dare la stessa emozione allo spettatore di un film come *Il signore degli anelli*.

Ancora più interessante è il ricollegarsi di questa scena a quanto già visto venti minuti prima in D1, e cioè appena la caduta del sasso nell'acqua del pozzo, con la preghiera dello Stalker. Ricordo? Sovrapposizione? La congiunzione è complicata dal fatto che il rumore dell'impatto non è lo stesso (Tarkovskij non ama mai scoprire tutte le sue carte), ma ugualmente l'immagine viene richiamata alla memoria senza che sia necessario presentarla sullo schermo:

"Il 'flash-back' in Tarkovskij si carica di significati più complessi di quelli usuali, poiché non mira soltanto alla rottura della successione cronologica del racconto, ma anche, se non soprattutto, alla proposta di una nuova dimensione cinematografica del tempo, dove il "presente" e la "memoria" convivono, e sovente si fondono, in uno stato onirico-allucinatorio."²⁷⁵

L'interpretazione è singolarmente confermata da un passaggio della scena successiva: "prima il futuro era la continuazione del

²⁷⁵ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, "Cinecritica" n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 69

presente, e i cambiamenti erano lontani, oltre l'orizzonte. Adesso il futuro si è fuso con il presente.”

E4 Monologo dello Scrittore

Lo Scrittore, riavutosi, proferisce un intenso monologo. Messo da parte l'orgoglio protettivo egli mostra senza più pudore la sua condizione di artista fallito (“Che razza di scrittore sono, se addirittura odio scrivere!”), giunto al fondo del disamore e del cinismo²⁷⁶ (“morirò e dopo due giorni divoreranno qualcun altro”), definitivamente disilluso da una vita che ha finito per corromperlo (“pensavo di cambiarli, ma loro hanno cambiato me. Mi hanno cambiato a loro immagine e somiglianza.”). Il monologo è in realtà un attacco di Tarkovskij al mondo moderno, e più in particolare al suo rapporto tra l'arte e “colui che l'arte la percepisce o, come si dice adesso - mettendo a nudo l'essenza intima dei rapporti che, disgraziatamente, si sono instaurati tra l'arte e il suo pubblico nel XX secolo – “il consumatore”.²⁷⁷ Consumatore o meglio “divoratore”, assetato di novità, di sempre maggiori effetti, di sensazioni sempre più forti, di storie di vita vera, di brandelli di vissuto (“ci metti l'anima e il cuore, e loro divorano l'uno e l'altra. Se dall'anima tiri fuori lo schifo, divorano anche quello.”). E l'artista diventa una mucca da mungere, da cui spremere gioia e sofferenza goccia dopo goccia, finché per lui, inaridito, creare diventa “un tormento, una pratica dolorosa, vergognosa come schiacciarsi le emorroidi”. In una sistema in cui per rimanere a galla è indispensabile cedere al compromesso è inutile la ricerca di un'arte sincera, disinteressata, che faccia della ricerca della verità la sua meta, giacché “loro non vogliono sapere nulla. Divorano e basta!”.

²⁷⁶ Sauro Borelli, *Il cinema dei desideri*, pag 11

²⁷⁷ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 37

Il profondo pessimismo che pervade il monologo è sicuramente originato dalle grandi difficoltà che Tarkovskij ebbe a passare durante tutta la sua carriera per poter esprimere la sua idea di arte. Arte totale in uno stato in un momento di difficile assesto ideologico. Tuttavia il pessimismo espresso è talmente esteso da diventare “cosmico”, non lontano da un’infantile lotta contro la realtà, che è poi la radice di ogni idealismo. In quale stato mai in qualsiasi epoca l’arte si poté davvero esprimere “disinteressatamente”? Nel medioevo? In *Andrej Rublev* il pittore di icone si rifiuta di dipingere il “giudizio universale” secondo i canoni prestabiliti e “*préfère souffrir, errant et solitaire, avant de trouver une forme épurée qu’il concrétise dans ‘La trinité’.*”²⁷⁸ Tarkovskij esalta la ribellione dell’artista che prosegue per la sua strada tra difficoltà e stenti, a rischio di essere disprezzato e ostacolato, pur di esprimere un’arte che non sia solo moda. Ecco perché secondo lui “la creazione esige veramente che egli [il vero artista] perisca sul serio, nel senso più tragico della parola.”²⁷⁹ L’arte diventa il territorio di una “lotta aspra, estenuante e coerente per padroneggiare il materiale che costituisce la base delle loro opere”²⁸⁰, scontro eterno tra la fede nella propria ispirazione e la tentazione sempre presente di cedere al compromesso. Quella che emerge neanche troppo nascostamente da questo scontro è la convinzione nella superiorità morale dell’arte su qualunque altro ambito. Politica, scienza, commercio, presterebbero il fianco ad un peccaminoso adattarsi allo stato delle cose. “Invece l’umanità esiste per creare, per creare opere d’arte. Almeno questo è disinteressato, a differenza delle altre azioni umane.”, sentenzia lo Scrittore. Come spesso accade, l’artista indulge in una considerazione esagerata della propria importanza, inducendolo ad avanzare allo stato richieste eccessive di riconoscimento e appoggio. Ci basti citare un passo rivelatore di *Le parole* di Jean Paul Sartre, autoritratto dello scrittore da giovane, anzi da bambino:

²⁷⁸ Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 121

²⁷⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 39

²⁸⁰ Ibidem, pag 89

“Mi raccontarono la storia dell'imperatore Carlo V, che si china a raccogliere il pennello sfuggito alla mano di Tiziano mentre dipingeva. Non mi fece alcuna impressione. E allora? E' per questo che ci sono i principi.”²⁸¹

L'esempio è sintomatico di una “inversione di ruoli” molto sentita in Unione Sovietica, dove lo stato aveva in qualche maniera “tradito” le aspettative iniziali della giovane avanguardia artistica. Il nuovo modello sovietico aveva necessità di rimarcare anche artisticamente la sua differenza rispetto ad un passato considerato da archiviare. Le espressioni del più moderno vitalismo vennero quindi all'inizio tollerate se non incentivate, esse simboleggiavano un modo nuovo di concepire l'uomo e il mondo. E non si può certo sottovalutare il ruolo che ebbero Kandinsky e gli altri nella formazione dell'ideale comunista; ce lo confermano i loro stessi oppositori: “Se l'età di Pericle ci appare impersonata nel Partenone, l'attualità bolscevica lo è certamente in un mostriciattolo cubista.”²⁸²

Il nascente cinema poi era destinato ad essere lo strumento naturale di un sistema politico che faceva per la prima volta il suo ingresso nel mondo. Lasciato inizialmente libero di esprimersi, esso si illuse che lo sarebbe sempre stato, in quanto anima della Rivoluzione. Quando però lo stato incominciò a consolidarsi, si rese conto di quanto poteva essere pericolosa questa libertà, tanto più che molti artisti avevano maturato nel frattempo la convinzione che fosse il potere a dover servire l'arte, e non viceversa. Per loro fu una brusca inversione di tendenza (“L'avant-garde est l'art de la révolution, non pas celui de l'état”²⁸³), lo stato si riprese tutto quello che aveva dato, e anche di più; quello che gli serviva era sostegno, non arte. Il cinema russo fu per molti anni, per tutto il

²⁸¹ Gianfranco Poggi, *Giochi di potere*, Il Mulino, 1998, pag 53

²⁸² Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Kaos, 2002, pag 248

²⁸³ Bălînt Andràs Kovács e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987 , pag 9

periodo staliniano, pervaso da un conformismo entusiasta, e molti artisti dovettero emigrare all'estero o peggio. Solo con la morte del dittatore iniziò un timido processo di distensione tra l'artista e il politico, processo che prese il nome di Nouvelle Vague russa e che vide in Tarkovskij l'elemento di spicco, con il suo Leone d'oro ottenuto nel 1962 per *L'infanzia di Ivan*.

Come per l'avanguardia 40 anni prima, Tarkovskij mal digerisce l'invadenza del potere nel suo lavoro, tanto da non capire assolutamente le ragioni di tale intervento. Per lui il compito principale dello stato sarebbe di preservare e sostenere una genuina espressione artistica, disinteressatamente. In *Stalker*, permette allo Scrittore di irridere la pur sensata risposta del Professore, "Ma di quale disinteresse parla? Con tutta la gente che nel mondo muore ancora di fame! Ma dove vive, sulle nuvole?". Gli scienziati, come i politici, sarebbero "incapaci di pensare in astratto", avvicinarsi all'assoluto, vero scopo dell'umanità. L'opinione è degna di rispetto, ma porta ad una conseguente sottovalutazione di tutto ciò che riguarda il rapporto tra l'artista e la realtà circostante.

"Sul problema della funzione dell'artista, Tarkovskij fa proprie progressivamente le idee religiose più tradizionaliste (e più pericolose, nel loro assolutismo), idee per le quali l'artista è un tramite di Dio sulla terra, una persona 'illuminata' direttamente da una forza trascendentale."²⁸⁴

Basta d'altronde dare un'occhiata ai suoi *Diari* per rendersi conto come il suo elevato spiritualismo sfoci talvolta nell'escapismo:

"Com'è triste la vita! Invidio chi riesce a svolgere il proprio lavoro senza dipendere dallo Stato. [...] Che regime di cafoni! [...] Io non chiedo altro che di poter lavorare, nient'altro! Solo lavorare! Non è

²⁸⁴ Massimo Garritano, *Il cinema come specchio della poesia*, in AA.VV. , *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, 1990, pag 54

assurdo, non è un delitto che se ne stia senza lavoro un regista che la stampa italiana definisce geniale? Francamente mi sembra che questa sia una rivalsea che si prende la mediocrità, che s'è fatta strada fina ai vertici del potere. La mediocrità detesta gli artisti, e chi ha il potere da noi sono esclusivamente i mediocri.”²⁸⁵

Oltre che a confrontarsi assai eroicamente con questo potere avverso, Tarkovskij cede quindi spesso al vizio di rappresentare lo scontro stesso, e cioè di lamentare ed esaltare la sua stessa posizione di perseguitato. Questo lo porta a sprofondare sempre di più in un pessimismo auto-indotto che non manca di farsi spontaneamente vittima di un sistema che non agisce con sufficiente repressione. Arrivato in Occidente, le cose peggiorano; le società capitalistiche sono famose per la loro capacità di fagocitare qualsiasi dissenso assorbendolo come parte naturale del loro stesso immenso multiforme corpo. Come diceva già Tocqueville, “è un assioma di scienza politica che il solo mezzo di neutralizzare gli effetti dei giornali sta nel moltiplicarne il numero.”²⁸⁶ La moderna critica marxista lo ha ulteriormente evidenziato:

“Non è tanto nei contenuti particolari che la cultura di massa si realizza, quanto nel processo attraverso il quale essa tende ad assorbire ogni opposizione. La banalità, risultato della perdita di tensione critica, non costituisce quindi una condizione accidentale, bensì essenziale.”²⁸⁷

L'indifferenza colpisce l'uomo più del disprezzo, ed ecco quindi Domenico in *Nostalghia* auto-immolarsi alla maniera dei bonzi vietnamiti, non si sa bene in nome di cosa. Allo stesso modo, Alexander in *Sacrificio* brucia la propria casa insieme a tutti i suoi averi, delirando di fantomatiche distruzioni. E' piuttosto evidente la

²⁸⁵ Andrej Tarkovskij, *Diari*, 27 gennaio 1973

²⁸⁶ Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*, bur, 2004, pag 197

²⁸⁷ Joel Kovel, *Nevrosi, capitalismo e desiderio. Casi clinici di uno psicoanalista marxista*, Astrolabio, 1984, pag 197

loro volontà, comune anche a Tarkovskij, di porsi come novelli Cristi, ma mancando di programma, mancano anche di repressione, cosa alla quale provvedono volentieri da soli.

“Agli occhi delle persone cosiddette 'normali' egli passa semplicemente per un pazzo, ma Gorcakov sente a sé vicina l'idea di Domenico della responsabilità personale per tutto ciò che accade intorno a noi, della colpa di tutto nei confronti di tutti, per così dire...”²⁸⁸

Il significato del cinema di Tarkovskij può quindi essere quello di un'espiazione artistica del peccato originale.

E5 Poesia

Lo Stalker si complimenta con lo Scrittore per il suo sfogo sincero, e per essere sopravvissuto all'incubo del “tritacarne”, “ora lei vivrà cento anni!”. Lo Scrittore, che si alza proprio davanti alla m.d.p., offrendo un altro bel primo piano “alla Tarkovskij”, non pare troppo convinto. Lo Stalker è tuttavia esultante per la riuscita del difficile passaggio e decide di recitare una poesia del fratello di Porcospino, in realtà del padre di Tarkovskij, Arsenj. La poesia, come non sempre accade con le frequenti citazioni paterne di Tarkovskij, è di un certo fascino. Essa viene declamata dallo Stalker in un nuovo ambiente, davanti ad una finestra che non ci lascia intravedere l'esterno, e le cui ante si aprono e si chiudono come mosse da un vento che non udiamo; i giochi di luce creati all'interno che verranno poi ripresi e sviluppati nel successivo *Nostalghia*.²⁸⁹ La poesia allude all'inarrestabilità del tempo, qualunque cosa accada nel mondo, ed è ben resa dalla formula “e pur questo non basta”, alludente forse al passaggio biblico: “Non si sazia mai l'occhio di guardare, né mai l'orecchio di udire”, o al

²⁸⁸ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 182

²⁸⁹ Anche qui secondo noi Tarkovskij, indeciso tra le due illuminazione, ha deciso di lasciarle entrambe.

detto di Anassagora: “Infinito al di là del quale c’è sempre qualcosa”. Non basta un riso, non basta un pianto, nulla può condensare così tanta vita da poter sperare di fermare il tempo, incantandolo. Esso continua indifferente, come se nulla fosse, e nuovi oggetti, nuove persone, nuove emozioni rimpiazzeranno la scena, “the show must go on...”

“Nella inattingibilità di tale fusione [con l'ideale], nell'insufficienza del proprio 'io', è racchiusa la perpetua fonte dell'insoddisfazione umana.”²⁹⁰

Idealmente la poesia si ricollega alla sequenza del sogno (D4), dove oggetti carichi di ricordi vengono lentamente corrosi dallo scorrere impietoso del tempo. Anche in questo caso il pessimismo latente della poesia viene in qualche maniera volto al positivo dal fatto di essere declamata dallo Stalker, carico di speranza. Quel “eppur”, interpretato da entrambi i Tarkovskij come limite frustrante alla loro sete di assoluto, di totale identificazione col mondo, lo Stalker lo sente come una benedizione che consentirebbe ad altra vita di crescere, oltre e nonostante tutta quella fin lì espressa. Come a dire che l’importante è guardare al futuro, non al passato. Pur essendo il protagonista del film, lo stesso Tarkovskij non cede alla fiducia del personaggio, e quasi lotta contro di lui. Anche in questa scena, l’ambientazione decadente sottolinea piuttosto l’aspetto tragico di quel “eppur”, e lo Scrittore interviene subito attaccando l’ottimismo dello Stalker. Tarkovskij dichiara più volte di apprezzare lo Stalker come personaggio, e sottoscrive la sua ricerca di una speranza nella fede, ma nel mettere in immagini questo cammino non fa altro che demolire il suo stesso beniamino, che finisce per apparire un pazzo, perché in fondo il regista stesso non gli crede. Ciò in un cui crede Tarkovskij è la rappresentazione più ambigua possibile di un dubbio ineliminabile. E in questo riesce, egli si avvicina, si avvicina moltissimo al suo ideale, con

²⁹⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 38

Stalker egli crea un capolavoro, splendido ma terribile, eppur questo non basta.

“Sembra proprio che Stalker sarà il mio miglior film. Questo mi fa un certo piacere, ma niente di più. O Meglio mi dà sicurezza. Ma non significa però che io sopravvaluti i miei film. Non mi piacciono, trovo che ci sia troppa smania, troppa vanità, troppa falsità. (Stalker è quello meno affetto da tutto questo).”²⁹¹

E6 Telefonata

Durante la discussione tra lo Stalker e lo Scrittore, ad un tratto compare una nuova inquadratura del cane che pare aver seguito il suo nuovo padrone attraverso il tunnel fin sulla soglia della Stanza. La ripresa dovrebbe dunque rassicurarci sulla sua reale esistenza, ma nel quadro sia lo Stalker che lo Scrittore “scompaiono” dalla porta dove stavano parlando. Li ritroviamo poco dopo in una nuova sala, col Professore. Forse Tarkovskij voleva sottolineare la valenza simbolica del cane, rivelarne la presenza benigna, e quindi mostrarlo negli stessi luoghi ma su di un altro livello di spiritualità e di.. visibilità; per cui gli esseri umani concreti non vengono ripresi, essi non impressionano la pellicola in questo livello. Più probabilmente però secondo noi si tratta di un semplice errore o meglio necessità di montaggio. Data l'estrema lunghezza delle inquadrature in questa fase importante del film, e volendo assolutamente mostrare come il cane abbia accompagnato fin qui i personaggi, lo spezzone non poteva essere inserito che in questo punto.

Nella nuova stanza i personaggi si trovano ancora una volta inquadrati in una porta, questa volta molto a lungo (si tratta di un lunghissimo piano-sequenza di quasi sette minuti). La scena, nella prima versione, prevedeva più tagli ed era stata girata in interni

²⁹¹ Andrej Tarkovskij, *Diari*, 17 febbraio 1979

reali, mentre la seconda volta fu realizzata in studio, in un'unica inquadratura che necessitò di due giorni di preparazione²⁹². La stanza è stata ricostruita esattamente come l'interno della centrale idroelettrica in disuso di Tallin dove la scena fu girata la prima volta. Questo forse perché, curiosamente, sotto alla stanza scorreva dell'acqua (e riprodotta quindi in studio, a valore di testimonianza; la si intravede tra le assi del pavimento), splendida immagine di questo mondo sospeso tra magia e realtà, lentamente eroso dall'acqua.

Due particolari nella stanza attirano fin da subito l'attenzione: un telefono poggiato per terra e un'enorme lampadina pendente dal soffitto. Il telefono inizia a squillare, ma nessuno gli bada, troppo presi dalla discussione, finché lo Scrittore soprappensiero alza la cornetta e risponde che non si tratta di una clinica. Dopo qualche istante si accorgeranno dell'assurdità di quanto successo. L'effetto umoristico della scena è proporzionale alla serietà dello Stalker nell'insistere a vedere anche in questa "magia" la mano della Zona. Inizia a farsi davvero strada nello spettatore l'ipotesi che l'intero viaggio sia semplicemente frutto della suggestione dello Stalker trasfusa nei due compagni. La forza con cui lo squillo del telefono ridicolizza questi tre uomini grandi e grossi, spaventati a morte nell'esplorare una vecchia fabbrica abbandonata, non può che provocare una risata; risata velata di sarcasmo, trattandosi dopotutto della ricerca, infruttuosa, di una speranza per l'umanità. Eppure, esitiamo ancora con il Professore ad alzare la cornetta, come se a risponderci potesse esserci Satana in persona.

Egli in ogni caso non si fa intimorire e compone il numero di un certo "laboratorio 9", dove evidentemente lavora. Per la prima volta nel film abbiamo la possibilità di intravedere qualcosa di più personale di questo personaggio altrimenti sempre molto riservato.

²⁹² Maria Chugunova in *Maya Turovskaya, 7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

Scopriamo un suo rancore per un collega rivale in amore e sul lavoro, e il suo desiderio di prendersi una rivincita. Ha trovato e rubato una bomba (questo lo si capirà subito dopo) costruita per distruggere la Zona, ma in seguito accantonata. E' determinato ad usarla e a pagarne il prezzo ("capisci che questa è la tua fine come scienziato?"), rivelandosi così a sorpresa il più idealista dei tre, e scoprendo così la falsità della sua dichiarazione iniziale ("in una certa maniera sono uno scienziato"). In realtà il suo idealismo è mosso anche da una motivazione strettamente umana, la voglia di riscossa verso un suo collega, e da una più generale sensazione di inadeguatezza ("Ho sempre avuto paura di qualcosa. Persino di te."). Anche il Professore appartiene quindi alla schiera degli infelici ("anche lui se l'è trovato il suo problemuccio"), e questo spiega sia il suo essere qui sia il perdono della Zona nell'averlo lasciato passare in D2.

Mentre cerca di placare le fobie del Professore, lo Scrittore alza distrattamente una leva. La grossa lampadina si accende progressivamente prima di saltare. Oltre ad un nuovo effetto umoristico, la scena accende per un momento un ricordo, senza che possiamo localizzarlo con precisione (A4), e poi svanisce.

Uscendo dalla stanza, lo Scrittore si prende infine la libertà di parodiare Gesù, ponendosi sul capo una corona di rami da lui stesso intrecciati durante la scena, e declamando in un rovescio evangelico: "io non la perdono". Ancora una volta è lo Scrittore ad avere l'ultima parola, ancora una volta dissacrante. "Alors que le Stalker est de toute évidence un personnage christique, ce n'est pas lui qui coffe la couronne d'épines trouvée par hasard dans la Zone, mais l'écrivain."²⁹³ La scena incorona simbolicamente vincitore lo Scrittore, arte, piacere e gusto della critica vincono l'abnegazione e

²⁹³ Gérard Pangon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, "Etudes cinématographiques" n° 135-138, novembre 1983, pag 107

la noiosa ingenuità della fede. Nonostante la benevolenza verso lo Stalker, non si può essere ingannati su questo punto:

“Nell’83, a Cannes, sono stato membro della giuria cattolica Ocic, e una parte di questa giuria, quella francese, era contraria a premiare Tarkovskij, sostenendo un’argomentazione che mi ha fatto arrabbiare tantissimo, che tarkovskij non era cattolico.”²⁹⁴

²⁹⁴ Krzysztof Zanussi, *Lode a te*, in *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, 1996, pag 33

LA STANZA

F1 Sulla soglia

Il Professore scorge, lì dove poco prima lo Stalker aveva recitato la poesia, due scheletri uniti in un abbraccio mortale, a guardia dei quali sta accovacciato il cane, con una bottiglia. La porta continua ad aprirsi e chiudersi come prima, creando due quadri che si alternano. Gli scheletri sono di una coppia di amanti, lei ha i capelli rossi, colti in un pompeiano abbraccio in mezzo a cui spunta una pianta. Qui, incredibilmente, tacciono anche le balzane interpretazioni degli “Etudes cinématographiques”, siamo davvero alle porte della Stanza. L’immagine va presa così com’è, un connubio di vita e morte. Sensuale e raggelante. A dire il vero essa rivela una certa artificiosità, ma c’è da considerare il fatto che la scena dovette essere girata due volte perché in occasione del primo allestimento un membro della troupe “calpestò” i due scheletri (veri) pazientemente composti da Tarkovskij. Troppo costosi per essere riacquistati, vennero modellati, “but the skeleton scene in the film now is not what it could have been.”²⁹⁵

La soglia della Stanza è, c’era da aspettarselo, né più né meno che un acquitrino in cui galleggiano bolle fangose (in realtà sono di vetro). Lo Stalker, visibilmente eccitato, prepara il terreno per la prova finale. Tutti i suoi sforzi convergono in questo momento. Come una ricetta dalla difficile preparazione, gli ingredienti dosati, impastati, cotti, è giunta l’ora dell’assaggio. Che la Stanza abbia o meno poteri, a questo punto, non è più importante:

“Ils pense que ses clients seront prêts à pénétrer dans la chambre, non seulement parce qu’ils croiront, mais surtout parce qu’ils

²⁹⁵ Vladimir Sharun in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

n'auront plus besoin d'éprouver la réalité de son pouvoir pour conserver la foi.”²⁹⁶

I desideri si realizzeranno per il semplice fatto di avervi creduto, per la determinazione che questa fiducia darà loro. La Stanza come un immenso effetto placebo. Il potere si manifesterebbe *de facto*, e quindi per assurdo esistendo davvero, pur non esistendo in origine. “Il teismo non è assolutamente il prodotto della conoscenza, bensì della volontà”²⁹⁷. E' l'uomo che ha creato Dio, perché ne aveva bisogno. Come nel tentativo dello Scrittore (C5), è sempre lui a darsi le risposte e a simulare i miracoli, per confermare il suo credo. L'efficacia della Stanza sarebbe auto-indotta, e darebbe nuova speranza ad altri che crederebbero e riuscirebbero a loro volta, creando un circolo difficile da interrompere, in cui non siamo lontani da scorgere la verità un po' scomoda che si nasconde alla base della Vita. Essa, nata nelle pieghe più oscure della materia, è un'incarnazione del desiderio e della speranza. Costitutivamente miope, essa non può sapere dove essa veramente stia andando. La visione del tutto, d'altra parte potrebbe annichirla o semplicemente spegnerne la corsa. La sua esistenza è e deve essere parziale, insicura. Per cui, chiusi maggiormente gli occhi, essa avanza, credendo.

Già, “credere”, questa parola che lo Stalker impiega quasi un minuto a pronunciare; è possibile imporsi di credere sinceramente? O essere portati a farlo? Lo Stalker ne è convinto, “mais il ne suffit pas de prendre conscience de ses doutes, comme le professeur, ou de ses faiblesses, comme l'Écrivain. Ce moment, indispensable mais non suffisant, doit être dépassé pour atteindre la dimension supérieure, celle de l'espérance.”²⁹⁸ Di parole ne sono state spese anche troppe, senza arrivare a nessuna conclusione, e lo Stalker

²⁹⁶ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 93

²⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *O si pensa o si crede*, 2000, pag 46

²⁹⁸ Françoise Navailh, *Stalker*, “Cinéma 81” n° 276, dicembre 1981, pag 67

invita a lasciar perdere un organo, quello della razionalità, evidentemente incapace di portare alla felicità. Come Sant'Agostino, quando, nella impossibilità di risolvere concettualmente il mistero dei rapporti tra grazia e libero arbitrio, invita i lettori suoi fedeli alla preghiera e alla umiltà²⁹⁹.

Lo Scrittore sembra non essere dotato di una sufficiente modestia da raggiungere questo stadio “Ma non vedi quanto tutto ciò sia degradante? Umiliarsi, piagnucolare, pregare.” Il suo non è però solo un moto d'orgoglio, ma anche un sincero ribellarsi ad un sistema che fagocita sé stesso, perché credere è anche rinunciare a una parte di se stessi. Credere è affidarsi a qualcosa senza averne prima appurato la bontà, è abbandonare in parte il proprio giudizio, per il proprio stare meglio. Credere è, in definitiva, egoistico. Nello Scrittore vi è in realtà una difesa appassionata di un imperativo morale di stampo illuminista che si ricollega al famoso “Agenouillez-vous et ça vous abêtira.” Perché l'uomo esiste anche per aumentare la propria coscienza, per porsi le domande e non chiudere vigliaccamente gli occhi, perché lui, bestia, può farlo, e se può ha il dovere di farlo. Perché ora può risalire questa corrente da cui è disceso, su su fino alla materia.

La Stanza è in realtà il luogo di uno scambio. Ciò che lo Stalker chiede in pegno allo Scrittore per la felicità è la sua libertà intellettuale. L'enorme soddisfazione di sentirsi bastevoli a se stessi, padroni delle proprie idee, e soprattutto di sentirsi moralmente “a posto”, di non aver chiesto nulla a nessuno o, per dirla come alla maniera dello Scrittore, di non aver “leccato il culo” a nessuno; “Meglio morire alcolizzato nella mia puzzolente stamberga, ma in pace.” L'uomo può decidere se lasciare parte della propria responsabilità nelle mani altrui, o se prendersi sulle spalle l'intero peso della libertà morale. Una scelta difficile, ben conosciuta dagli esistenzialisti come Jean Paul Sartre:

²⁹⁹ Paolo Valori, *Il libero arbitrio*, Rizzoli, 1987, pag 152

“L'uomo è perciò 'condannato a essere libero' e nessuno può sostituirlo nel suo impegno e nella sua responsabilità. In un mondo in cui è scomparso il cielo intelligibile dei valori e delle norme, l'io rimane solo col pesante fardello di crearsi la sua vocazione e il suo destino. La distruzione di dio porta con sé anche la distruzione di una morale oggettiva. non si può far morire dio a poca spesa...”³⁰⁰

La libertà intellettuale è però un'arma a doppio taglio perché essa, in mancanza di ideali esterni, finisce come per ripiegarsi su se stessa. Garibaldina di natura, essa non fa che affossare ideali e credenze tutt'intorno a sé, per accorgersi troppo tardi di essere rimasta sola, rinchiusa in un mesto cinismo indifferente a ciò che la circonda:

“Immaginiamo, tuttavia, che gli uomini abbiano raggiunto la felicità, la felicità come manifestazione di una perfetta libertà della volontà nel senso più ampio della parola: in quel momento stesso la personalità va in frantumi. L'uomo diventa solo come satana.”³⁰¹

La persona è fatta di costrizioni, di devo e non devo, di posso e non posso, è un groviglio morale a cui è inutile cercare di sfuggire, come già aveva intuito Thomas Mann nella sua *Montagna incantata*:

“Solo l'indifferenza è libera. Ciò che ha carattere non è mai libero, esso è coniato dal proprio conio, è condizionato e incatenato...”³⁰²

Crederne è essere, ed essere è essere quel che si è, senza evasione. Ma in questa costrizione secondo lo Stalker e secondo Tarkovskij si ritrova la vera libertà, soffocata invece nell'eccesso della libertà intellettuale, in cui si è davvero liberi solo di non essere; libertà di

³⁰⁰ Jean Paul Sartre in Paolo Valori, *Il libero arbitrio*, Rizzoli, 1987, pag 70

³⁰¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 51

³⁰² Thomas Mann, *La montagna incantata*

poter essere se stessi, “liberté qu’il se donne de se sentir dépendant.”³⁰³

F2 Rissa

Se lo Scrittore vorrebbe distruggere la Stanza con la sola forza del suo nichilismo unito all’acredine del suo disprezzo, il ben più pragmatico Professore tira fuori una comoda bomba da passeggio, da venti chilotoni. Le promesse contenute nella Stanza sono infatti una minaccia per lui tanto quanto per lo Scrittore; di più, essa è uno scomodo concorrente con cui la scienza deve entrare in competizione. Chi manterrà davvero le promesse, chi darà effettivamente la felicità all’uomo, la scienza o la fede? Il Professore è conscio dell’immenso potere racchiuso in questa Stanza abbandonata, “quando in questa Stanza ci crederanno tutti”, e vi si precipiteranno “a decine, a migliaia”. E il Professore sa cosa vuol dire nella realtà un così grande potere, lo sa perché è un “sacerdote” di un identico potere, la scienza:

“I think the scientist is afraid of this place more than the others because he can imagine what might take place in the future.”³⁰⁴

Quindi sciorina tutte le presunte malefatte della Stanza messasi al servizio dei più turpi desideri di dominio di “imperatori mancati, grandi inquisitori, fuhrer..”. Ed ecco “i colpi militari, la mafia dei governanti, i laser, i super-batteri, tutto lo schifo immondo custodito negli arsenali”. Evidentemente, è proprio della scienza che sta parlando, scienza che ha permesso e reso realizzabile nel ventesimo secolo le peggiori sopraffazioni dell’uomo sul suo simile:

“Science, technology and their development are even more dangerous than the Room itself.”³⁰⁵

³⁰³ Andrej Tarkovskij in Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 110

³⁰⁴ Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capo in “Scena”, 1980, pag 48–50

E proprio l'eccesso di potere "regalatogli" dalla scienza, potere non sufficientemente sudato e meritato, ha reso secondo Tarkovskij l'uomo strafottente e convinto di potere tutto con le sue sole forze. Davvero allora la fede diventa un pericolo, una minaccia più per l'autorità della scienza che per il suo effettivo potere. Sarebbe messa in discussione la reale possibilità di un "autogestione" da parte dell'uomo, il sogno di un controllo totale. E come reagisce la scienza? Posta davanti all'incerto, essa, nel dubbio, distrugge, "anche se si tratta di un prodigio", anche se "fa parte della natura", se "è una speranza, in un certo senso". E' questo suo tratto soprattutto che impensierisce Tarkovskij; già in *Solaris* lo scienziato del gruppo, messo alle strette dall'incomprensibilità dell'oceano pensante, inventa niente meno che "l'Annichilatore", soluzione finale a ogni fastidio domestico. In *Stalker*, Tarkovskij vuole avvisare che non è con una bomba da venti chilotoni che si affronta qualcosa che è in noi, il nodo della nostra cruciale debolezza. E il suo monito non è un mero scrupolo filosofico, ma un sofferatissimo dovere morale sentito con lancinante intensità, tale da sfiorare talvolta l'ossessione, di ricordare all'uomo la sua debolezza, per salvarlo in fondo da se stesso, perché sentendosi onnipotente non si autodistrugga. Siamo quindi tornati alla questione della forza e alla flessibilità necessaria alla vita (D1):

"Ce film parle ainsi de la dépendance de l'homme par rapport à la force qu'il a lui-même créée. La force finit par le détruire, la faiblesse se révèle la seule, l'unique force."³⁰⁶

Per Tarkovskij "il metodo scientifico tradizionale può avere, nel migliore dei casi, dieci decimi di visione a posteriori"³⁰⁷, giacché il numero delle ipotesi razionali che possono spiegare un fenomeno è infinito, e in continuo mutamento. La potenza della scienza è dovuta

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Andrej Tarkovskij in Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 1989, pag 109

³⁰⁷ R.M. Pirsig, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, 1990

all'applicazione costante e testarda del principio di oggettività, la cui scoperta può essere attribuita a Cartesio e Galileo, che formulando il principio di inerzia, non fondarono solo la meccanica, ma anche l'epistemologia della scienza moderna, abolendo la fisica e la cosmologia di Aristotele. Tale principio consiste nel rifiuto *sistematico* a considerare la possibilità di pervenire a una conoscenza "vera" mediante qualsiasi interpretazione dei fenomeni in termini di cause finali, cioè di "progetto". Per la scienza il destino viene scritto nel momento in cui si compie e non prima, né tanto meno altrove. L'oggettività eretta a sistema ha però un punto debole, e proprio uno scienziato l'ha individuato. Jacques Monod, premio nobel nel 1965, nel suo famoso libro *Il caso e la necessità* ravvisa come lo stesso principio di oggettività debba in ultima analisi poggiare su di una presa di posizione, e abbia quindi valore di postulato indimostrabile.

“Neppure questo “primo comandamento” che fonda la conoscenza oggettiva è o potrebbe essere oggettivo: è una regola morale, una disciplina. La conoscenza vera ignora i valori, ma per fondarla è necessario un giudizio, o piuttosto un ‘assioma’ di valore. E’ evidente che il porre il postulato di oggettività come condizione della conoscenza vera rappresenta una scelta etica e non un giudizio di conoscenza in quanto, secondo il postulato stesso, non può esservi conoscenza 'vera' *prima* di tale scelta arbitraria.”³⁰⁸

Il ricorso all'oggettività sarebbe quindi un *valore* che lo scienziato fa proprio, il suo atto di fede. Come la religione, anche la scienza premia i suoi adepti, coloro che hanno deciso di sottostare a tale voto, con potenza e autorità. Il prezzo da pagare, è una volontaria *cecità* verso alcuni aspetti della realtà, che lo Scrittore ad esempio ben coglie nel Professore quando lo attacca: “lei sarà un professore, ma è un ignorante”. Il Professore, da buon scienziato, *crede* all'oggettività, non riconoscendone più la nascita

³⁰⁸ Jacques Monod, *Il caso e la necessità*, Oscar Mondatori, 1997, pag 160

morale. Il “fatto” per lui *deve* poter essere domabile; sfuggito al suo controllo esso deve essere negato o distrutto, affinché non si possa credere alla sua esistenza. La reazione è la stessa che aveva il potere religioso verso i primi scienziati, quando i ruoli erano invertiti. Bruciandoli, esso bruciava anche le loro idee, e il loro implicito attacco alla sua autorità. La reazione poteva sembrare eccessiva, ma nei secoli successivi si è visto come il pericolo fosse reale, tanto che poi (parlo sempre dell’Unione Sovietica) toccò alla scienza e alla sua oggettività poter abbattere le chiese e deportarne i credenti. In questo scontro Tarkovskij, forse perché vivendo sotto il dominio dell’uno, si schiera a favore dell’altro. Più volte egli dichiara di come lo “sbaglio” dell’Occidente sia cominciato col Rinascimento italiano, “questo mettere al centro dell’universo non più Dio ma l’uomo con il suo orgoglio, la sua arroganza, la sua imperfezione”³⁰⁹. Il suo amico Krzysztof Zanussi racconta come, in visita alla Galleria degli Uffizi, Tarkovskij volesse vedere solo le prime tre sale. Una linea ideale secondo lui collegava Galileo con Cartesio, Hegel, Freud e Marx, fino a giungere alla situazione difficile della sua Russia; una via infruttuosa perché costruita sulla sterile oggettività.

“L’uomo ha costruito la propria società sul modello della morta materia applicando a sé le leggi della natura inanimata. Perciò non crede nello spirito e rifiuta Dio”³¹⁰

In realtà Tarkovskij e lo Stalker subiscono in maniera particolare la sistematica messa in discussione delle certezze operata dall’umanesimo in avanti. Lo stesso Freud dichiarava che tre scoperte, negli ultimi secoli, avevano umiliato gravemente l’orgoglio dell’uomo e messo in dubbio le sue convinzioni più radicate. La prima era la scoperta galileiana che la terra non era al centro dell’universo. La seconda, quella darwiniana in cui l’uomo

³⁰⁹ Krzysztof Zanussi, *L’equivoco dell’occidente*, in AA.VV., *Il fuoco, l’acqua, l’ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989

³¹⁰ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*

appariva soltanto come il punto evolutivo più alto nella scala animale. La terza, più terribile, si verificò quando l'uomo dovette rendersi conto, con l'avvento della psicanalisi, di non essere padrone neppure del proprio io, del suo cogito, della sua pretesa autocoscienza spirituale³¹¹.

Di fronte al timore che anche l'ultima certezza gli venga strappata, lo Stalker cede alla disperazione. Cerca allora di strappare dalle sue mani la bomba, ma lo Scrittore arriva in aiuto del suo compagno di viaggio e ne esce una rissa in cui lo Stalker ha la peggio. Superpotenza intellettuale e meccanica, alleatisi, hanno sconfitto l'ingenua fede. La razionalità ha vinto, potente e terribile. Possiamo perdonare alcune angosce ed eccessi tarkovskiani, questa era l'effettiva situazione del suo paese. Da noi un film come *Stalker* non avrebbe mai potuto essere concepito, perché in Europa la razionalità si vinse, ma dovette venire a patti con la religione; non poté o non volle abbattere le chiese, rinnegare 2000 anni della sua storia. Solo la situazione estrema della Russia, la sua enorme spiritualità repressa, poteva accumulare tanti dolorosi contrasti cristallizzatisi poi in un film serio e terribile come *Stalker*.

F3 Monologo Stalker

Sempre nello stesso virtuosistico piano-sequenza, lo Stalker si rialza proprio in fronte alla m.d.p., che cambiando prontamente fuoco esegue l'ultimo raffinato primo piano "alla Tarkovskij". Lo Scrittore lo accusa di voler difendere ad ogni costo la Zona perché qui può ubriacarsi di "potere, di segreti, di autorità". In pratica è un'accusa alla casta sacerdotale che prospera in ogni culto, forte di strumenti ideologici con cui sfruttare le paure della massa e rendersi così indispensabile. Segue un'accorata difesa dello Stalker, in cui lui stesso mette in mostra tutta la sua pochezza e il suo fallimento ("Perfino a mia moglie non sono riuscito a dare niente"),

³¹¹ Paolo Valori, *Il libero arbitrio*, Rizzoli, 1987, pag 60

rivendicando così la sincerità della sua missione (“Nessuno può aiutarli. Ma io, il verme, io posso!”). Avendo abdicato alla propria vita, lo Stalker si è completamente dedicato a quella degli altri, facendosi “servo del suo signore”, la Zona. Il suo non poter entrare nella Stanza e chiedervi qualcosa per sé è come il celibato dei preti, la rinuncia necessaria ad una maggiore vicinanza con la divinità. In lui non vi è malvagità, ma un estremo bisogno di autorità a cui affidarsi. Lo Stalker sembra in effetti incapace di malafede, al punto che lo Scrittore gli crede ma ne sentenzia anche la pazzia. Egli prova quasi tenerezza per questo povero visionario, ormai innocuo, e gli cinge le spalle con un braccio. L’autorità dello Stalker è definitivamente crollata (“tu non hai nessuna idea di cosa succede qui”), lo Scrittore arriva a mettere in discussione la capacità stessa della Stanza di realizzare i desideri, o meglio, di rendere effettivamente felici.

L’illusione è quasi del tutto svanita, ma quando lo Scrittore si china a sbirciare nella Stanza e perde per un momento l’equilibrio, è paradossalmente lo Stalker a “salvarlo”, e reale è la sua paura per il “rischio” corso. Egli poteva tranquillamente entrarvi e mangiarvi un panino, la sua forza riposando sulla convinzione, che ormai non c’è più. Perché la teme ancora? Come si dice, la speranza è l’ultima a morire. Come recita la preghiera dello scettico di Schopenhauer, “Dio -se ci sei- salva la mia anima dalla tomba -se io ho un’anima”³¹². La Stanza dei desideri ha perso per il momento la sua attrattiva, ma essa rimane sempre lì, sonnecchiante, in attesa.

La prima volta che vidi Stalker non feci caso a questo particolare e il suo profondo sarcasmo come al solito, in Tarkovskij, maliziosamente nascosto. Penso che chi abbia davvero capito *Stalker*, lo realizzi non tanto alle prese col fascino indiscutibile della sequenza del sogno (D4), o con lo stupefacente ingresso del colore (C1), ma dalle sue reazioni a questo dettaglio.

³¹² Arthur Schopenhauer, *O si pensa o si crede*, 2000, pag 45

F4 Pioggia

“A questo punto non ci capisco più niente. Ma che senso ha venire qui?”

Che senso ha vedere questo film? La Stanza ha o non ha i tanto decantati poteri? E' giusto sperare nella fede? “Vincono” lo Scrittore e il Professore? O è una sconfitta per tutti?

Ci fu una battaglia di idee, e alla fine non ci furono né vinti, né vincitori, né idee. Se ne è parlato così tanto che alla fine nessuno entra nella Stanza. Dando corda più ai dubbi dello Scrittore e del Professore, Tarkovskij ha fatto un film più su questo, sul dubbio, che sulla fede. E d'altronde dovevamo aspettarcelo che Tarkovskij, amante dell'ambiguità, del giocare a nascondino con lo spettatore, non si sarebbe sbilanciato né da una parte né dall'altra. L'intero bel castello costruito fin qui sarebbe caduto fragorosamente, l'incanto spezzato da una rigida presa di posizione. Perché, come ricorda Borghes,

“La soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero stesso. Il mistero ha a che fare addirittura col divino; la soluzione con un trucco da prestigiatore.”³¹³

Possiamo immaginarci lo Scrittore entrare e inginocchiarsi nel fango della Stanza e ritrovarlo, con la scritta in sovrimpressione “qualche anno più tardi..”, felice in una bella casa circondato da bambini ruzzolanti? O scoprire al rientro al bar, magari da un articolo di giornale fatto svolazzare per caso davanti alla m.d.p., che la Zona non era in realtà nient'altro che un incidente nucleare; lo stato aveva cercato con grande scandalo di nascondere, e la sua

³¹³ Borghes in Giovanni Bogani, *Labirinti. Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, AA.VV., *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, 1989, pag 78

magia non sarebbe stata che l'invenzione della mente malata dello Stalker, che vediamo rinchiuso in manicomio nell'ultima triste inquadratura. No, non sarebbe più *Stalker*.

“La grandezza e l'ambiguità dell'arte consistono nel fatto che essa non 'dimostra', non spiega e non risponde agli interrogativi.”³¹⁴

Posto di fronte a questo film lo spettatore scoprirà inevitabilmente di aver scelto l'interpretazione che più desiderava, “la più nascosta e la più segreta”. “E' così che i mistici di fronte alla Stanza troveranno il misticismo; i fautori della guerra fredda un'ennesima denuncia della grettezza del materialismo; i sedicenti poeti “soltanto” un'opera di poesia e gli sciocchi la noia della loro sciocchezza.”³¹⁵

La sua ambiguità viscerale non può che essere nata da una contraddizione profonda albergante nell'animo di Tarkovskij. Egli si trova a dover mitigare la sua acredine intellettuale con un materno bisogno di fede e di appartenenza. Ma “nel suo sforzo di non farsi nemici, era riuscito solo a non farsi amici”³¹⁶. La presunzione di rimanere neutrali o apartitici è illusoria. Come spiega bene Maurice Blondel, l'estetismo ludico che vorrebbe restare alla finestra della vita non può riuscire: il *nolo velle* si trasforma ipse facto in *volo nolle*³¹⁷. Tarkovskij è tanto lontano dal modello assolutistico orientale quanto da quello mercantile occidentale:

“L'oppression barbare de l'individu et le manque d'indépendance spirituelle l'éloignent de la première ; la préoccupation uniquement matérielle, qui nie les implications morales et ne juge les hommes,

³¹⁴ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 52

³¹⁵ Gualtiero de Marinis, *Tarkovskij: l'importante è partecipare*, “Cinema & Cinema” n° 29, pag 90

³¹⁶ William Burroghs, *Terre occidentali*, Sugarco, 1988, pag 124

³¹⁷ Paolo Valori, *Il libero arbitrio*, Rizzoli, 1987, pag 83

la vie, les biens que du point de vue de leur valeur marchande, l'incite à repousser la seconde."³¹⁸

In questo Tarkovskij si rivela realmente russo, poiché "on ne peut pas décider si historiquement la Russie fait partie de l'Orient ou de l'Occident, cette dualité lui est constitutive."³¹⁹ Egli vuole indagare, dubitare, demistificare e insieme sentirsi parte di qualcosa di più grande, insomma vuole pensare e al tempo stesso credere. Ma, come titola un famoso libello antireligioso di Schopenhauer, *O si pensa o si crede*.

Dunque una battaglia senza vincitori, si diceva. I tre personaggi si siedono esausti sul ciglio della Stanza, in quello che probabilmente è un inno alla contemplazione³²⁰ a pochi passi dalla Stanza (un'immagine secondo me simbolica di tutto quanto il cinema di "rinuncia" tarkovskiano). Contemplazione intesa come assenza di presa di posizione, distacco. Essi scelgono di non scegliere, la battaglia interiore è sospesa, e questo è forse l'unico sistema per salvare l'assoluto, lasciarlo furbescamente fuori dalle nostre attività. Se esso non può essere raggiunto e vissuto, esso può essere quantomeno contemplato.

La natura umana è paradossale. Dentro di lei più voci litigano per la supremazia, e in ogni istante l'uomo è costretto come ad uccidere una parte di sé; non importa quale essa sia, ma l'importante è che una fazione trionfi sulle altre, e una decisione possa essere presa. In quel momento stesso si diventa dipendenti dalla scelta effettuata, e la ricompensa per il sacrificio effettuato è il senso di vittoria che se ne ricava. Ma in quel momento, acquistando un "carattere", si perde anche il contatto con l'assoluto, che è per definizione neutrale. Se questo distacco è inaccettabile, l'unica soluzione è la non-scelta, la

³¹⁸ Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 20

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ "La contemplation me semble un des éléments essentiels de l'image de Tarkovski."
Bălînt Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 35

contemplazione. Può sembrare che sia andato molto lontano, ma Tarkovskij era cosciente di tutto ciò quando dichiarava:

“Nous vivons pour nous battre et gagner cette bataille avec nous-mêmes. Gagner et perdre à la fois. Et comprenez-le bien, nous ne savons jamais avec certitude si nous avons gagné, même si nous en avons l'impression. Comment le saurions-nous en effet ? Personne ne peut savoir une telle chose. Et c'est cela qui est absurde.”³²¹

La parola, tanto importante nei film di Tarkovskij, come al solito scompare nei momenti cruciali, “pour finalement laisser la place au silence total et au regard.”³²² Ormai non c'è più nulla da dire. La m.d.p. arretra allora fino ad inquadrare i tre, per l'ultima volta, nella porta della Stanza. Da questo capiamo che, sì, siamo proprio nella Stanza ed è da lì che li stiamo guardando, in quella che potrebbe essere addirittura una soggettiva di Dio (Tarkovskij ne sarebbe capace). Cosa pensa la Stanza-Dio di questo gruppetto che si è fermato sulla sua soglia, senza riuscire ad entrare? L'illuminazione cambia, l'ambiente si accende di rosso (rabbia? Passione?), prima di ritornare alle fredde tonalità verde-azzurrognole del film. Abbandonerà Egli gli uomini come loro hanno abbandonato Lui? Mi vedo costretto al riguardo a citare l'ennesima interpretazione “bizantina”, a sostegno della tesi che alle prese con la Stanza davvero chiunque vi vede ciò che vuole vedervi³²³:

³²¹ Andrej Tarkovskij intervistato da Boleslaw Edelhajt, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 41

³²² Bălînt Andràs Kovács e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987 , pag 138

³²³ Perché non sembri che mi accanisca solo sull'accoppiata Gerstenkorn-Strudel ecco un altro esempio da Gérard Pangon, *Un film du doute sous le signe de la trinité*, sempre però da “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 107, talmente brutto da essere impresentabile in tesi. Pangon struttura il suo articolo sulla presenza del numero tre nel film di Tarkovskij, come prova ovviamente della simbologia religiosa ivi diffusa a piene mani. Alle prese con la scena della Stanza, piuttosto neutra, ecco il salto acrobatico con cui recupera anche qui il suo bottino: “Et les questions deviennent alors : ‘quelle fois ?’ et ‘quel absolu ?’. Questions qui avec le : ‘Où suis-je ?’ (dans le présent et dans l’incoscient) donnent encore une fois un caractère ternaire à l’interrogation.” Io veramente avrei altre domande da pormi, sulla Stanza e sul suo articolo...

“Le doré, en particulier, est la couleur de la lumière sainte, comme en témoigne ce splendide éclairage qui rayonne un instant dans la chambre au terme de la quête, comme si Tarkovskij avait voulu, en citant la Trinité de Roublev, recréer fugitivement le fond doré des icônes Byzantines [...] Il serait tentant de définir *Stalker* comme une icône en mouvement.”³²⁴

A parte il fatto che il guizzo di luce è chiaramente rosso e non “dorato” (e infatti la sensazione che se ne ha è di calore, di una forma di passione, non certo di benedizione), essi dimostrano di aver frainteso tanto lo spirito di *Stalker* quanto quello dell'icona. Essa infatti, un dogma per la religione ortodossa, deve la sua forza miracolosa al fatto di non essere solo una rappresentazione di un santo, ma che quest'ultimo sia in qualche maniera *realmente presente* nell'immagine³²⁵. Un po' come accade per l'ostia. *Stalker* non ambisce a tanto, o meglio non vi ambisce proprio. L'icona allude a qualcosa di *oltre*³²⁶. In *Stalker* i personaggi si fermano e non vanno oltre. Piuttosto grottesca come icona.

E poi, la pioggia. Preceduta dal rombo di un tuono, essa scroscia per circa un minuto, poi smette. Un pianto? Una minaccia di punizione (diluvio)? Come al solito, dobbiamo fare affidamento alle nostre sensazioni³²⁷, che sono di una presenza, per la luce rossa, e di una fine, per la pioggia. Essa sciacqua, distende e risveglia dal torpore (subito dopo i tre si ritroveranno nel bar, come risvegliatisi di colpo da un sogno). Come un segno di punteggiatura essa sentenzia la dipartita del magico. Dio c'era in quella Stanza, ma se

³²⁴ Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 96 e 99

³²⁵ Bălînt Andràs Kovács e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, 1987, pag 30

³²⁶ “La vénération des icônes fut un dogme de foi orthodoxe à partir du Concile de Constantinople, en 843. Vénération et non adoration, s'adressant au-delà de l'œuvre d'art.” Andrej Tarkovskij in *Andrej Tarkovskij après sept films* di Barthélemy Amengual, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 169

³²⁷ “Ho notato che quando affermo che nei miei film non ci sono simboli e metafore ogni volta il pubblico esprime la sua decisa incredulità. Di continuo mi domandano con grande passione cosa significhi, ad esempio, nei miei film la pioggia.” Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 188

ne è andato. In ogni caso, come disse il suo amico Zanussi, Tarkovskij è riuscito a filmare il mistero.

F5 Simboli

Il Professore lancia il detonatore della bomba nella Stanza. Un pesce³²⁸ gli si avvicina, una chiazza di inchiostro denso (sangue?) li ricopre entrambi, come una sorta di bizzarra dissolvenza in nero.

La bomba spenta

Accanto al pesce

La notte avvolge

Tarkovskij ha composto il proprio haiku conclusivo.

³²⁸ “Le poisson, figure du Christ (les cinq lettres grecques du mot signifiant ‘poisson’ sont les initiales de ‘Jésus-Christ fils de Dieu Saveur). ”
Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 101

RIENTRO

G1 Rientro al bar

Il viaggio di rientro è tutto condensato nel rumore del treno, come se non fosse necessario aggiungere altro. Quando esso svanisce, siamo di nuovo al bar, e di nuovo in bianco e nero. *Stalker* si rifà alla stessa circolarità che avevamo visto in *Solaris*, dove il viaggio spaziale di Kelvin era inquadrato da un lungo prologo (non nell'edizione italiana, chiaramente, decurtata di un'ora di film) e un epilogo situati sulla terra, nella casa paterna³²⁹. Per questi Ulissi dello spirito, dopo l'ultima avventura, non può che esservi il rientro al punto di partenza. Il bar in questo caso è una sorta di anticamera del regno dell'aldilà (aldilà della realtà). Ritroviamo il cane guardiano, la guida, come nella religione egiziana, le trappole, lo strano intercalare col mondo reale, che ricorda l'*Orfeo* di Cocteau³³⁰. Il brusco stacco di tono, pellicola e luogo fa sì che si abbia l'impressione che i tre non si siano proprio mossi dal bar, tutto il viaggio appare di colpo come un lungo sogno tortuoso, già sedimentato nella memoria. In realtà non ci siamo mai allontanati dal nostro Io.

“Andranno gli omini e non si moveranno
parleranno con chi non si trova,
sentiranno chi non parla.”

Leonardo

La moglie dello *Stalker*, novella Penelope russa, viene a riprendersi il marito. Tarkovskij attribuiva una grande importanza a questa scena, rintracciandovi il vero significato del film, a volerne trovare uno. E' l'amore della donna a riscattare lo *Stalker* della sua sconfitta. Amore per lui per e nonostante la sua missione. Lo

³²⁹ René Prédal, “Jeune Cinéma” n° 128, luglio-agosto 1980, pag 20

³³⁰ Ibidem.

Stalker, pur fallendo nella vita concreta, si merita, forse proprio per questo, per il suo idealismo, un amore incrollabile:

“L'arrivo della moglie dello Stalker nella bettola dove essi riposano pone lo scrittore e lo scienziato di fronte a un fenomeno per loro enigmatico e incomprensibile. Essi vedono davanti a sé una donna che ha sofferto tantissimo a causa del proprio marito, che ha avuto da lui un bambino e che continua ad amarlo con la stessa irragionevole abnegazione con la quale lo amava nella sua giovinezza. Il suo amore e la sua devozione sono appunto quell'ultimo miracolo che si può contrapporre alla mancanza di fede, al cinismo, alla desolazione dalle quali è permeato il mondo contemporaneo e di cui sono divenuti vittime sia lo scrittore che lo scienziato.”³³¹

Bisogna dire che in origine la scena comprendeva anche il monologo della moglie, G4, originariamente diretto proprio ai due viaggiatori. Forse solo così possiamo capire l'intensità dell'ultimo sguardo lanciato dallo Scrittore allo Stalker e alla sua famiglia, sguardo denso e problematico, ma in parte aperto ad una conciliazione, positivo addirittura, colto da Tarkovskij nella sua interezza:

“Tarkovsky, you could say, takes his time, almost uniquely in modern cinema, to look at men's faces inquisitively. His gaze is not of type that we call psychological but something older, more strictly related to sculpture and painting.”³³²

G2 Passeggiata

Quando infine pensavamo che non avremmo più rivisto il colore, come rinchiuso nella Zona, ecco che esso ritorna a sorpresa. Esso

³³¹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 176

³³² Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, 1987, pag 93

viene richiamato dal volto della bambina in primo piano, ornato da un velo dorato, a cui si aggiunge a conferma anche la musica con cui la Zona avvisava della sua presenza. Martyska è seduta sulle spalle dello Stalker³³³, ma l'impressione immediata è che essa si cammini invece da sola. "Son infirmité – elle n'a pas l'usage de ses jambes – la détache symboliquement des choses terrestres."³³⁴ Come alcuni suggeriscono, il colore potrebbe profetizzare l'ingresso della Zona e dei suoi poteri nel mondo, tramite la bambina (come dire, se Maometto non va alla montagna, la montagna va da Maometto); una sorta di "scheggia" di magia rimasta attaccata agli abiti dello Stalker a sua insaputa, in uno dei suoi frequenti viaggi nella Zona. Quest'interpretazione mi ricorda però l'ipotesi della Zona come disastro nucleare, e la scheggia riportata a casa qualche gene malato dalla sovraesposizione alle radiazioni. Più probabilmente la presenza del colore sottolinea il valore metaforico della Zona e il fatto che essa e il mondo siano in realtà la stessa cosa, e che la speranza possa essere trovata ovunque, soprattutto guardando chi si ha vicino, e non solo avventurandosi nella Zona.

Per la prima volta osserviamo quindi un esterno a colori della cittadina dove vivono lo Stalker e la sua famiglia. Quella che per la quasi totale assenza di connotati ci era sembrata quasi una figura mitica, slegata da un tempo e da un luogo ben determinati, ora grazie al colore ci appare nella sua realtà. Ed è una realtà inquietante. Alte ciminiere fumanti dominano come apocalittiche torri quello che una volta doveva essere un grazioso laghetto, anch'esso trapassato da tubi fumanti. Affascinante, non si trattasse della realtà. L'incubo del naturalista Tarkovskij che si avvera. La tecnica ha esteso il suo dominio sul mondo. L'uomo vi lavora senza sosta con tutte le sue energie, dimenticando a cosa doveva servire in origine il progresso: a lui stesso, a stare meglio. I tre piccoli esseri

³³³ "Le stalker s'est fait, Christophore, 'porte-enfant'."

Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, "Etudes cinématographiques" n° 135-138, novembre 1983, pag 101

³³⁴ Ibidem, pag 102

umani che camminano ai piedi di questi mostri svelano come quel sogno si sia trasformato in una trappola di gigantismo, che ha reso l'uomo schiavo del suo crescere sempre di più, di più, per creare sempre più bocche da sfamare e sempre più prodotti per sfamarli.

Come al solito Tarkovskij indugia sulla faccia oscura della luna. In *Stalker* il mondo si chiude come una trappola di metallo sui personaggi, "The world they leave outside the Zone stands for the impossibility of everything else"³³⁵. Il già forte pessimismo dei precedenti film si acuisce ancora, lasciando poca speranza tanto ai personaggi che al regista. Forse in *Stalker* abbiamo l'ultimo guizzo, un bagliore di una riscossa (in questa scena per esempio e in G1 o G5, più ancora in G4), prima che con l'esilio e con *Nostalghia* e *Sacrificio* si chiuda definitivamente in una (seppur artisticamente valida, beninteso) compiaciuta auto-disfatta carica di rancori e di nostalgica idealizzazione.

Il suo senso di alienazione dalla società moderna nella sua interezza è ben reso dal piccolo documentario che troviamo tra gli extra del dvd. Tarkovskij riprende le rovine una casa immersa nella vegetazione. Potrebbe sembrare che la natura abbia invaso un vecchio insediamento abitato, invece, nelle ultime inquadrature, scopriamo che la vegetazione è *dentro* la casa, abbandonata per non si sa quale motivo, e che tutt'intorno continua invece la città con i suoi palazzi, strade, macchine. E' quindi la civiltà ad aver invaso la natura, rinchiudendola tra i resti di questa casa. E Tarkovskij è proprio lì che si sente, ultimo baluardo di spiritualità oppresso dal materialismo.

Tarkovskij preferisce in ogni caso rimanere fedele alla propria arte, a costo di "tradire" la sua patria, e da questa sua immagine lascia trasparire un disprezzo senza appello. Nello scambio è lo spettatore l'unico a guadagnarci. Il quadro è di una bellezza

³³⁵ Richard Combs, "Montly Film Bulletin" vol 48 n° 564, gennaio 1981, pag 10

abbagliante, esso coglie la vita di tre piccoli esseri, esaltando quanto di più anonimo e quotidiano ci sia nella loro vita, e creando così un inverso della Storia³³⁶. Storia che non viene però ignorata, ma che sempre incombente dall'esterno finisce per fondersi con la vita dei personaggi. Percepriamo quindi tutta la Russia con tutti i suoi contrasti senza avere a che fare coi grandi nomi od eventi, giusto da qualche accenno, così, nell'aria. Una Grande Storia intesa quindi come la intendeva Tolstoj, e cioè un insieme di particelle infinitesimali³³⁷. Storia che noi stranieri possiamo però intravedere solo in parte, essendo un regolamento di conti interamente russo:

“Je me suis rendu compte qu'une oeuvre d'art ne pouvait être comprise, dans sa totalité, que par des individus évoluant dans un milieu culturel qui lui a donné le jour. Celui qui appartient à un autre univers culturel peut s'imaginer qu'il a compris, mais il se fait des illusions. Une forêt décrite dans un livre japonais n'a rien de commun avec une forêt en Sicile ou en Sibérie.”³³⁸

G3 A casa

Una volta a casa, lo Stalker, affranto, si sdraia al suolo. La moglie lo porta a letto, dove egli sfoga la propria frustrazione per la mancata riuscita del viaggio.

Come Ivan S. Turghenev nel suo saggio del 1860 “Amleto e don Chisciotte”, anche Tarkovskij scorge, identifica nelle creature di William Shakespeare e di Miguel Cervantes dei “tipi” universali in cui si dividono tutti gli uomini. Caratteristica di Amleto è, per Turghenev (e per Tarkovskij al riguardo dei personaggi dello Scrittore e del Professore), l'egoismo e l'incredulità, l'incondizionata negatività incapace di arrivare a scelte, ad azioni autentiche, rinnovatrici. “Questi Amleti, questi intellettuali, non

³³⁶ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 19

³³⁷ Achille Frezzato, Protagonista di un'epoca, Cineforum, n° 203, aprile 1981, pag 7

³³⁸ Andrej Tarkovskij in Guy Gauthier, *Andrej Tarkovskij*, 1988, pag 9

riescono a essere scossi dalla ascetica forza di entusiasmo e abnegazione di don Chisciotte, dello Stalker, che proiettandosi in avanti, in una realtà che solo lui vede e sente vera, esistente, è pronto a sacrificare per essa ogni cosa e “in primis” il proprio io.”³³⁹

340

“Come faccio a sapere che voglio ciò che voglio?” tuonava amleticamente lo Scrittore. Dilemma tragico perché senza uscita, eppure attraente. Solo con un salto fiducioso ce lo si può lasciare alle spalle, irrisolto. Schivarlo con l’indifferenza e l’entusiasmo di un don Chisciotte. Ma non è altro che ciò che fa costantemente la gente comune, che tanto Tarkovskij disprezza, “loro sì che si ubriacano, io bevo soltanto!”. L’ubriacarsi è bypassare questa domanda, eluderla, rifugiarsi nelle braccia consolatrici della chiesa o dell’ideologia. Tarkovskij in realtà è Amleto, ma vorrebbe essere don Chisciotte, ed è su questo suo duello interiore che vivono i suoi film. Non per niente Stalker è più vicino ad una tragedia che ad una commedia:

“Stalker in its form of expression approaches tragedy. It is true that in tragedy the hero has to die but I said "approaches" because this is not a tragedy caused by death but by the complete destruction of a "certain inner world".”³⁴¹

Nella tragedia dello Stalker Tarkovskij vede riflessa la propria impotenza, il suo messaggio lanciato attraverso il cinema d’arte inesorabilmente soffocato dal cinema commerciale³⁴². Per chi il suo

³³⁹ Achille Frezzato, “Cineforum” n° 203, 1981

³⁴⁰ Cito l’incredibile. Riferendosi allo Scrittore e allo Scienziato, lo Stalker dice alla moglie: “Tu non li hai visti. Hanno gli occhi vuoti.”. Ebbene si può non crederci, ma su Bloopers.it ho trovato, su di una pagina dedicata agli errori e alle sviste presenti nel film, il seguente commento: “Invece la moglie li aveva visti, al bar, e lui lo sapeva perché era presente.”

³⁴¹ Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capovani in "Scena", 1980, pag 48-50

³⁴² “Tuttavia l’influenza delle opere d’arte cinematografiche, evidentemente, è insignificante perché quest’arte in occidente spesso soccombe nella lotta ineguale col film commerciale che invade gli schermi.”

Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 164

lavoro? Come lo *Stalker*, Tarkovskij arriva a postulare l'inutilità stessa del tentativo, la tragedia diventa cosmica, costitutiva dell'umanità:

“E' evidente che l'arte non può insegnare nulla se in 4000 anni l'umanità non ha imparato nulla.”³⁴³

Alla fine della lavorazione di *Stalker*, Tarkovskij annota sul suo diario la possibilità di dare una continuazione alla storia:

“E se sviluppassi *Stalker* in un film successivo, utilizzando gli stessi attori? *Stalker* comincia a trascinare contro la loro volontà le persone nella “Stanza”, e si trasforma in un ‘gran sacerdote’ e fascista. ‘Trascinati per i capelli verso la felicità’. Può esistere un modo come questo di diventare felici, ‘trascinati per i capelli’?”³⁴⁴

Per Tarkovskij il fascismo è il naturale sbocco della mancanza di fede. La spiritualità repressa viene come travasata sotto forma di idolatria nei confronti di un ideale forte, capace di ristabilire un ordine morale. Non sappiamo del futuro dello *Stalker*, ma questo estratto ha valore di avvertimento.

G4 Monologo della moglie

Fin qui, *Stalker*. Poi, il monologo della moglie. Può un intero film esser messo in discussione da una sola scena? Sembra questo il caso. Senza il presente monologo, se il film si chiudesse ora, *Stalker* avrebbe un lieve sentore di parabola morale. Grazie a questa bella e lunga inquadratura invece il film viene bruscamente “portato giù”. Lo spettatore, guardato negli occhi dalla Freindlikh, viene letteralmente preso per la giacca e coinvolto nella realtà della sua situazione. La gestualità, le attese (da notare l'esitazione

³⁴³ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 48

³⁴⁴ *Diari*, 7 gennaio 1979

nell'accendersi la sigaretta, di una naturalezza quasi da "testimonianza"), l'intensa partecipazione ci mostrano tutto quello che Omero non aveva potuto raccontare della sua Penelope. La missione, la determinazione della donna sono pari a quella di suo marito. Tutti gli sforzi, le lacrime dello Stalker acquistano una nuova consistenza, sapendo della donna che lo aspetta. La sua dignità si trasferisce anche su di lui, e sul film intero. Se ammette di non avere rimpianti, nonostante tutto, allora lo Stalker non è solo un folle, il suo faticare è non senza motivo. Non per niente questa scena era la preferita di Tarkovskij:

"Of all scenes in *Stalker* I like Alisa Freindlikh's monologue the most. Although the one closest to my heart is... let's say the one I feel as my own and in which I have perhaps expressed myself to the fullest."³⁴⁵

A sottolineare la sua importanza, la scena ha una storia particolare. Nella prima versione di *Stalker* come abbiamo detto essa doveva comparire all'inizio, per contestualizzare subito il protagonista. Nella seconda versione fu spostata alla fine, ma nel bar, e lì filmata. Lo sfondo infatti appare ben diverso da quello della camera dello Stalker, e quel "sapete" non era rivolto allo spettatore, o almeno non solo, ma allo Scrittore e al Professore, che infatti alla fine della scena (G1) guardano la coppia con altri occhi. Come sia poi finita qui, val la pena lasciare che lo racconti la montatrice stessa del film, Lyudmila Feiginova:

"Alissa Freindlikh, whom Andrei considered one of the best among Soviet actresses, played Stalker's wife and she delivered her monologue in the café after the heroes' return from the Zone. A very important monologue, it expressed one of the film's central ideas. One might even say that the whole picture was made around this

³⁴⁵ Andrej Tarkovskij intervistato in *Conservare le radici* di Luisa Capo in "Scena", 1980, pag 48-50

monologue. Because of that I suggested to Andrei to insert it at the end so that it would be directed not towards the three characters in the film but to all viewers. Andrei objected: "Can't you see the scene was shot in a different interior? The wall of the café will be plainly visible." "I don't give a damn about the wall, I'm watching the actress! Let me insert the scene at the end and if you don't like it I'll put it back where it was. I'll be doing extra work!" And I did that. Tarkovsky watched it once, twice, three times — and he agreed.”³⁴⁶

Abbiamo parlato a lungo della magica ambiguità di Tarkovskij. Qui, egli sembra però prendere una posizione, o meglio rivelare se stesso, a favore dello Stalker, a favore del debole, dell'idealista, ma amati perché autentici³⁴⁷:

“In *Stalker* io esprimo il mio pensiero fino in fondo: l'amore umano è il miracolo che si può contrapporre a qualunque arida teorizzazione secondo cui non c'è speranza per il mondo.”³⁴⁸

“E' uno Stalker, un condannato a morte, un eterno prigioniero!” così la madre ammoniva la futura mogli dello Stalker, e così la società mette in guardia da queste persone pericolose, perché guardano dove non si dovrebbe guardare, vanno dove non conviene andare, rivelano ciò che si dovrebbe tacere. La loro missione li tiene legati a sé, come prigionieri della loro stessa missione, perché l'amore è sempre anche dipendenza. Impossibile non riconoscere in questa descrizione il destino dello stesso Tarkovskij, una volta ancora più vicino al suo personaggio:

³⁴⁶ Lyudmila Feiginova in Maya Turovskaya *7½ ili filmy Andreia Tarkovskovo*, Iskusstvo, 1991, traduzione in inglese disponibile su Nostalgia.com

³⁴⁷ Da diverse parti ho invece letto come questa scena di speranza venga interpretata negativamente per il semplice uso di un verbo al passato: “Celle-ci, en l'évoquant ensuite au passé, nous laisse présumer qu'il ne s'en est jamais remis...”, chiara mente di Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel, *La quête et la foi*, “Etudes cinématographiques” n° 135-138, novembre 1983, pag 93. Ma quel “la gente rideva di lui” si riferisce evidentemente al passato, ai tempi in cui lo conobbe e la madre la sconsigliava.

³⁴⁸ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 177

“Perciò io riesco a immaginare con difficoltà che cosa si voglia dire quando gli artisti parlano dell'assoluta libertà della creazione artistica. io non comprendo che cosa significhi tale libertà; al contrario a me sembra che, una volta intrapresa la strada della creazione, l'artista si trovi avvinto dalle catene di una sconfinata necessità, inchiodato ai propri compiti, al proprio destino artistico.”³⁴⁹

Una dedizione al limite della malattia. Fin dove è lecito che si spingano lo sguardo e la coscienza dell'uomo, considerando che una certa ignoranza e parzialità sono indispensabili al fatto stesso di essere.. EGO? Quando un genuino desiderio di conoscenza e di assoluto sfociano in una controproducente dipendenza da un sapere pericoloso? “Perché molta sapienza, molto affanno; chi accresce il sapere, aumenta il dolore.” (Ecclesiaste 1,18) Certo Tarkovskij oltrepassa di molto un confine considerato “equilibrato”, il che non sfugge al fiuto sensibile di certa critica:

“C'est l'oeuvre maniaque d'un malade. D'ailleurs la maladie joue un rôle important dans ses films.”³⁵⁰

Il suo rapporto con la vita sembra essersi in qualche punto misteriosamente corrotto; si direbbe che per respirare un po' d'aria debba sottoporsi a mille contorsioni dolorose, un po' come le continue smorfie dello *Stalker*. “Bref, comme ses détracteurs ne lui ont pas envoyé dire, ce n'est pas trop sain Tarkovskij.”³⁵¹ Ma, e in questo non possiamo non concordare con la moglie, amiamo *Stalker* e, nonostante tutto, non ci pentiamo di averlo scelto, meglio “un mattone” come lui che un noioso polpettone americano.

G5 Miracolo

³⁴⁹ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 165

³⁵⁰ Michel Chion, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 38

³⁵¹ Ibidem, pag 38

Quando ormai non sembrava più possibile, Tarkovskij decide di chiudere il suo film con un miracolo. Martyska, la figlia dello Stalker, l'unica ad avere un nome proprio nel film³⁵² legge mentalmente un'altra poesia del padre di Tarkovskij, stranamente una poesia sentimentale. Poi, con lo sguardo, sposta dei bicchieri posati sul tavolo, finché uno di essi cade, senza rompersi. Lasciando stare la simbologia (la trinità dei bicchieri, il calice col sangue di cristo..) quello che ci interessa della scena è che rappresenta l'unica vera magia del film. Qualcuno ha notato che arrivando di lì a poco il treno, i bicchieri potrebbero essere mossi dalle sue vibrazioni, come in A3, e Martyska, abituata, si limiterebbe a seguirne i movimenti:

“La petite fille qui, à la fin de *Stalker*, semble faire glisser des verres le long d'une table – en notre direction – par la seule force de son regard nous prouverait en ce sens ses pouvoirs même si, en réalité, les verres ne répondaient qu'au train qui passe devant la maison et aux secousses qu'il lui imprime : à défaut d'imposer aux choses son propre désir, son regard, au moins, épouserait étroitement le leur.”³⁵³

L'interpretazione ha il suo fascino perché permette di salvare l'ambiguità fino all'ultimo, e aprirebbe u lungo discorso sul miracolo, dove esso inizi e dove esso si confonda con altre forze naturali per il momento ancora fuori dalla nostra portata. Ci viene in mente al proposito un bel passaggio di un famoso libro per l'infanzia, *Il piccolo principe*:

“E le stelle vi obbediscono?”

"Certamente", gli disse il re. "Mi obbediscono immediatamente. Non tollero l'indisciplina."

³⁵² Non è del tutto vero. Il gestore del bar viene chiamato Lugar dalla Stalker in A7.

³⁵³ Petr Kral, *La maison en feu*, “Positif” n° 304, pag 22

"Vorrei tanto vedere un tramonto.. fatemi questo piacere.. ordinate al sole di tramontare."

"Se ordinassi a un generale di volare da un fiore all'altro come una farfalla, o di scrivere una tragedia, o di trasformarsi in un uccello marino; e se il generale non eseguisse l'ordine ricevuto, chi avrebbe torto, lui o io?"

"L'avreste voi", disse con fermezza il piccolo principe.

"Esatto. bisogna esigere da ciascuno quello che ciascuno può dare. L'autorità riposa, prima di tutto, sulla ragione. Ho il diritto di esigere l'ubbidienza perché i miei ordini sono ragionevoli."»³⁵⁴

In ogni caso, il treno arriva *dopo* che i bicchieri si sono mossi, e secondo noi questo è un chiaro indizio della volontà di Tarkovskij di fare della scena un miracolo vero e proprio. Se avesse voluto continuare nell'ambiguità, ne è maestro, sicuramente avrebbe trovato il sistema. La sensazione che si ha guardandola è che l'autore abbia finalmente voluto buttare la maschera, buttare il cuore oltre l'ostacolo, e non per una progressione spettacolare, "ma una specie di esorcismo miracoloso"³⁵⁵. Ricordiamo che Tarkovskij credeva nei miracoli, o comunque in alcuni fenomeni paranormali, come ci è confermato da diversi suoi collaboratori³⁵⁶ (ricordiamo l'inizio di *Lo specchio*). Tarkovskij non aveva ancora scelto il finale per *Stalker*, quando un suo amico appassionato di tali fenomeni, un certo Eduard Naumov, gli portò sul set un filmato da lui stesso realizzato. Il filmato riprendeva una famosa medium dell'epoca, Ninel Sergejevna Kulagina, che spostava, sotto l'occhio vigile di scienziati in camice bianco, degli oggetti appunto posti su di un tavolo, fissandoli.

³⁵⁴ *Il piccolo principe*, pag 51

³⁵⁵ Fausto Malcovati, *Il cinema russo sovietico*

³⁵⁶ "Tarkovsky believed in miracles, no question about that. He firmly believed in the existence of flying saucers and he even claimed he saw one near his home in Myasnoe, in the Ryazan province. One absolutely could not convince him otherwise. Tarkovsky wouldn't allow any doubts in the existence of extraterrestrials."

Vladimir Sharun in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, "Komsomolskaya Pravda", 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

“Tarkovsky attentively watched Naumov's film and after it was finished he immediately exclaimed: «Well, what do you say, here is the ending for *Stalker!*»”³⁵⁷

Sul set “naturalmente” non c’era nessun medium, dei semplici fili trasparenti armeggiati a mano facevano strisciare i bicchieri sul tavolo. “I attempted to take care of this gripping business but Tarkovsky shooed me away — by sending me to record the dog's bark — and pulled the cup all by himself.”³⁵⁸

L’ultimo atto è quindi un atto di speranza, ma di che speranza si tratta? Lo sguardo della bambina, debole tra i deboli, è capace di una forza inaspettata, ma non si tratta certo di uno sguardo *felice*. E’ chiaro l’intento di Tarkovskij di dipingere la suprema vittoria dell’amore, ma è come se gli sapesse “dialetticamente analizzare, motivare il trionfo della vita sulla morte.”³⁵⁹ In cosa consisterebbe la rivincita del debole? Cosa rappresenta il potere acquisito da Martyska? Come effettivamente procedere per migliore quel mondo così tragicamente affrescato? Il fatto, bisogna dirlo, è che Tarkovskij *non lo sa*. La risposta per lui è in quello sguardo, una suprema autodeterminazione in attesa di un qualche miracolo salvifico. E nel frattempo richiudersi a riccio, rifiutare qualunque pericolosa intrusione della modernità. Fermo su questo punto, il suo destino non poteva quindi che essere quello di “oscillare tra la religiosità e il decadentismo.”³⁶⁰ Nell’ultimo Tarkovskij osserviamo una sempre maggiore “elevation of powerlessness, a hostility to conventional action, a quietism.”³⁶¹ La sensazione è come di chi non voglia uscire dalla propria situazione difficile, ma ci voglia andare sempre più a fondo, per il piacere che deriva dall’essere ad un estremo. Il potere della bambina dovrebbe dimostrare la superiorità

³⁵⁷ Vladimir Sharun in Stas Tyrkin, *In Stalker Tarkovsky foretold Chernobyl*, “Komsomolskaya Pravda”, 23 March 2001, traduzione in inglese su Nostalgia.com

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Achille Frezzato, *Protagonista di un’epoca*, “Cineforum” n° 203, aprile 1981, pag 8

³⁶⁰ Goffredo Fofi, *Come in uno specchio*, pag 219

³⁶¹ Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, British Film Institute, 1987, pag 96

morale del debole, che con la sola volontà può “smuovere le montagne”; ma questo nella realtà non accade, a meno che il debole non voglia davvero uscire dalla sua condizione, cosa che richiede un certo compromesso. Ma per Tarkovskij la semplice purezza è bastevole, perché farebbe appello ad una giustizia superiore, che certamente prima o poi ribalterà il corso della storia. L’infantile attesa dell’avvento è secondo noi il segno di una mancata maturità personale. Forse Tarkovskij spera che fissando intensamente la propria attenzione sulle nazioni queste possano cambiare il loro corso, come i bicchieri sul tavolo della cucina dello *Stalker*:

“ Mes espoirs concernant la Russie ont une source tout à fait différente. Je pense à ces gigantesques forces spirituelles qui fermentent dans le pays et qui, dans l’avenir, seront surement amenées à jouer un rôle capital.”³⁶²

Anche Lev Tolstoj cercava di definire l’essenza dell’individuo ed i suoi rapporti con il mondo attraverso l’elaborazione di una visione, di un progetto in cui il trionfo del Male appariva come una tappa necessaria per l’instaurazione di un ipotetico ‘regnum hominis’, prospero e potente, nel segno dell’amore³⁶³. Il catastrofismo, con annesso escatologismo, è un tratto saliente di gran parte della tradizione russa³⁶⁴ (“L’anima russa ha una concezione catastrofica del mondo.” N.Losskij). La tragica sensazione che la realtà sia “alla fine” permette però la comodità di non occuparsene, con la conseguenza che essa tende in effetti a peggiorare. In *Stalker* si respira quest’aria da “fine del mondo”, e la risposta dello *Stalker* è di voler andare a rinchiudersi nella Zona in attesa che questo avvenga. Più che un film sulla fede, *Stalker* è

³⁶² Tarkovskij intervistato da Boleslaw Edelhajt, “Cahiers du Cinéma” n° 392, febbraio 1987, pag 38

³⁶³ Achille Frezzato, *Protagonista di un’epoca*, “Cineforum” n° 203, aprile 1981, pag 74

³⁶⁴ “Nicolas Berdiaiev écrit dans l’Idée russe : ‘Nous, les russes, sommes apocalyptiques ou nihilistes, car nous sommes tournés vers la fin et ne comprenons pas les graduations du processus historique.’”

Bàlint Andràs Kovàcs e Akos Szilàgyi, *Les mondes d’Andrej Tarkovskij, L’Age d’Homme*, 1987 , pag 135

un film sulla mancanza di ogni speranza. La prova ne è che alla fine della proiezione la sensazione è quella di sentirsi più angosciati, non certo più credenti. La speranza nella fede viene tirata fuori solo in quest'ultima scena, come un Jolly da giocarsi in casi disperati. Può sembrare che io esageri, ma se non fosse sufficientemente chiaro guardando i suoi film, basterà far caso ad alcune sue dichiarazioni³⁶⁵:

“Quel che vado ripetendo in tutti i miei film è che stiamo arrivando al punto di rottura fra le ‘forze del progresso’ e le esigenze spirituali dell’uomo. Io grido che stiamo andando verso la catastrofe.”³⁶⁶

E allora cosa rimane a Tarkovskij se non la fedeltà assoluta alla propria arte. Se in lui stesso la fede è offuscata, non lo è invece la fede per l’immagine. In lui l’arte si sostituisce a Dio:

“L’arte è, nella propria essenza, qualcosa di quasi religioso: una sacra coscienza di un elevato dovere spirituale.”³⁶⁷

Se lo sguardo finale di *Martyska* non è di vera speranza, è certamente vera bellezza. Anzi, la bellezza ne guadagna tanto più il dubbio ne corrode la certezza e la limpidezza. L’*Inno alla gioia* di Beethoven che udiamo in sottofondo si miscela allo sguardo tetro creando un istante che è al tempo stesso grottesco e affascinante e terribile. In *Scolpire il tempo* Tarkovskij ammira il ritratto fatto da Leonardo di una giovane donna con un ramo di ginepro. Il pittore italiano ha saputo cogliere nel volto della donna tutta la sua bellezza, ma anche la sua selvaggia animalità:

³⁶⁵ “Temo il futuro, temo i cinesi, i cataclismi, le catastrofi apocalittiche. Temo per i ragazzi, per Larisa. Dio, dammi forza e fiducia nel futuro, fai che ci sia un futuro per la Tua glorificazione. Anche per me! Anch’io voglio parteciparvi!”

Andrej Tarkovskij, *Diari*, 20 dicembre 1978

³⁶⁶ Andrej Tarkovskij, “Le Figaro Magazine” n° 257, 21 agosto 1985, pag 68

³⁶⁷ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, pag 152

“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 che nel senso romantico. Semplicemente qualcosa che è al di là del bene e del male.”³⁶⁸

E' chiaro come il regista russo cerchi di riottenere su pellicola la stessa commistione di opposti, alla ricerca di un'immagine che sia “inqualificabile”. Solo così può essere mostrata la reale natura contraddittoria della vita:

“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.”³⁶⁹

Ed è nei finali soprattutto che l'alchimia gli riesce; le sue straordinarie capacità visionarie ed immaginifiche diffondono, allo stesso tempo, un senso di sospensione e di smarrimento, offrono risposte che subito dopo rimettono in forse, aprendosi a dubbi e interrogativi che vanno oltre l'opera. Essa si trasforma “in un corpo vivo che fermenta oltre la propria stessa esistenza.”³⁷⁰

La fede gli avrebbe suggerito un finale più positivo, più “buono”, ma Tarkovskij opta per un finale che va davvero al di là del bene e del male. Questo perché c'è un'altra fede che per lui viene prima: la fede nel cinema. La serietà nel girare, il dire sempre tutto, anche lo scomodo, l'andare in fondo alla verità e sempre più vicino all'assoluto, questo è il credo di Tarkovskij, e il suo filmare un atto di fede.

³⁶⁸ Ibidem, pag 100

³⁶⁹ Ibidem, pag 39

³⁷⁰ Franco Vigni, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, “Cinecritica” n° 7, ottobre-dicembre 1987, pag 66

“Andrej, ce ne sont pas des films que tu fais...”

Arsenij Tarkovskij

BIBLIOGRAFIA

Scritti di Andrej Tarkovskij

Scolpire il tempo, Ubulibri , 1988

Diari: Martirologio 1970-1986, Edizioni La Meridiana, 2002

Racconti cinematografici, Garzanti, 1994

Monografie

AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, “Etudes Cinématographiques”, n°135-138, novembre 1983

AA.VV., *Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983- gennaio 1984

AA.VV., *Per Andrej Tarkovskij*, atti del convegno del 19 gennaio 1987, CSC, Quaderno n°1, 1987

AA.VV., *Andrej Tarkovskij*, “Positif rivages”, 1988 (ristampa di scritti pubblicati su “Positif”)

AA.VV. (a cura di Paolo Zamperini), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, La Casa Usher, 1989

AA.VV. (a cura di Vincenzo Camerino), *Andrej Tarkovskij. Le ragioni della poesia*, Capone Editore, 1990

AA.VV., *Fino alla fine del mondo. Il cinema di andrej Tarkovskij*, ANCCI, 1990

AA.VV. (a cura di Andrea Frambosi, angelo Signorelli), *Andrej Tarkovskij*, Bergamo Film Meeting, 2004

AA.VV., *Per Andrej Tarkovskij. Atti del convegno del 19 gennaio 1987*, Centro sperimentale di cinematografia, 1987

AA.VV. (a cura di Claudio Siniscalchi), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Ente dello Spettacolo, 1996

Achille Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, 1977

Antoine de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1989

Antonio Maraldi (a cura di), *Il Cinema secondo Tarkovskij*, Quaderno n° 4, Centro Cinema Città di Cesena, marzo 1984

- Bàlint Andràs Kovács e Akos Szilàgyi, *Les mondes d'Andrej Tarkovskij*, L'Age d'Homme, 1987 contiene anche *Andrej Tarkovskij et le Sacrifice*, Freddy Buaché
- Fabrizio Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, Circuito Cinema, Quaderno n°30, Comune di Venezia, 1987
- Fabrizio Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, 1989
- Guy Gauthier, *Andrej Tarkovskij*, Edilig, 1988
- Maya Tarkovskaja, *Tarkovskij: Cinema as Poetry*, Faber & Faber, 1990
- Mark le Fanu, *The cinema of Andrej Tarkovsky*, British Film Institute, 1987
- Sandro Petraglia, *Andrej Tarkovskij*, Quaderno AIACE, n°16, 1975
- Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, 1997
- Vita T. Johnson, *The Films of Andrej Tarkovskij: A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994

Estratti

- Adriano Aprà, *Tarkovskij*, in *Ladri di cinema*, Ubulibri, 1983
- Gian Luigi Rondi, *Andrej Tarkovskij. Il maestro più giovane*, in *Il cinema dei maestri*, Milano, 1988
- Gian Luigi Rondi, *Andrej Tarkovskij*, in *Sette domande a 49 registi*, SEI, 1975, intervista
- AA.VV., *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Editeurs Français Réunis, 1966
- Michele Francesco Afferrante, *Il viaggio. Soglia; limite e varco. Il cielo sopra Berlino di Wenders e Stalker di Tarkovskij*, in *Win Wenders il cinema della sguardo*, Loggia dei Lanzi, 1995
- Sauro Borelli (a cura di), *Il cinema dei desideri*, Comune di Modena, marzo 1982
- Goffredo Fofi, *Tarkovskij il poeta*, in *Dieci anni difficili*, La Casa Usher, 1985
- Goffredo Fofi, *Come in uno specchio*, Donzelli, 1995
- Marcel Martin, *Andrej Tarkovskij*, International Film Guide, 1983
- Luisa Capo, *Intervista a Tarkovskij*, scheda della XVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980 (ripresa da « Scena », febbraio 1980, e « Achab », n° 4, 1980)

- Anna Lawton, *Andrej Tarkovskij in The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Moutledge, 1992
- Giovanni Buttafava, *Un poeta del cinema in Il cinema russo e sovietico* (a cura di Fausto Malcovati), Bianco & Nero, 2000
- Paolo Mottana, *Il Limo salvifico di Andrej Tarkovskij in L'opera dello sguardo*, Moretti e Vitali, 2002
- Daniel J. Goulding, *Tarkovskij in Five Filmmakers: Tarkovsky Forman Polanski Szabo Makavejev*, Indiana Univ Pr, 1994

Periodici

- Avant-Scène du cinéma, n° 427, dicembre 1993, *Stalker*
- Bianco e Nero, n°11, novembre 1966, *Il Giovane cinema sovietico*, Giovanni Buttafava
- Cahiers du cinéma, n° 315, settembre 1980, *Tarkovskij, le Stalker et la foi*, Serge Daney
- Cahiers du cinéma, n° 330, dicembre 1981, *Stalker*, recensione
- Cahiers du cinéma, n° 358, aprile 1984, *La maison ou il pleut: sur l'esthétique de Tarkovski*, Michel Chion
- Cahiers du cinéma, n° 392, febbraio 1987, *Entretien avec Andrej Tarkovskij* (a cura di Boleslaw Edelhjt), intervista
- Cahiers du cinéma n° 392, febbraio 1987, *L'homme qui vient de mourir*, Michel Chion
- Cahiers du cinéma, n° 392, febbraio 1987, *Eloge de l'homme faible*, scritto di Andrej Tarkovskij
- Cineaste, n° 1, 1983, *The Messianic Power of Pictures: the Films of Andrej Tarkovskij*, Maria Ratschewa
- Cinecritica, n° 2/86, luglio-settembre 1986, *Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij*, Mario Sesti
- Cinecritica n° 7, ottobre-dicembre 1987, *Spazio e tempo in Tarkovskij*, Franco Vigni
- Cineforum, n° 175, giugno 1978, *I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo*, Achille Frezzato
- Cineforum, n° 203, aprile 1981, *Protagonista di un'epoca*, Achille Frezzato
- Cineforum, n° 265, giugno-luglio 1987, *Protagonista di un'epoca*, Achille Frezzato

- Cinéma 65, n° 92, gennaio 1965, *Treize signatures jugent le jeune cinéma français*, intervista
- Cinéma 81, n° 276, dicembre 1981, *Stalker*, Françoise, Navailh
- Cinema & Cinema n° 29, ottobre-dicembre 1981, *Tarkovskij : l'importante è partecipare*, Gualtiero de Marinis
- Cinema & Cinema, n° 50, dicembre 1987, *La visione del tempo*, Sandro Bernardi
- Cinema nuovo, n° 272, agosto 1981, *Stalker*, Roberto Alemanno
- Cinema Nuovo, n° 4-5 (308-309), agosto-settembre 1987, *Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij*, Guido Aristarco
- Cinemassessanta, n° 138, marzo-aprile 1981, *Stalker*, Lino Micciché
- Cinemassessanta, n° 1, gennaio-febbraio 1987, *Film e propositi e Il cinema secondo Tarkovskij*, scritto di Andrej Tarkovskij
- Cinematographe, n° 35, 1978, Fieschi, Jacques e Dominique Maillet, intervista
- Cinematographe, n° 72, novembre 1981, *Stalker*, recensione
- Ecran, n° 66, febbraio 1978, *Propos*, intervista
- Ecran, n° 66-67, febbraio-marzo 1978, *Le cinéma revient de loin* (a cura di Marcel Martin), intervista
- Filmcritica, n° 373, aprile 1987, *Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria*, Riccardo Rosetti
- Film Criticism, vol 21 n° 2, inverno 1996, *Between Spielberg and Tarkovsky: Searching for a Cinematic Middle Ground*, Andrew Horton
- Filmfaust, n° 59, 1987, *In memoriam: Andrej Tarkovskij*, M. Ledel
- Film Quaterly, vol 43 n° 2, inverno 1989-90, *Dream and imaginery in Andrej Tarkovskij's films*, Vlada Petric
- Film Quaterly, vol 45 n° 1, autunno 1981, *Lost Harmony - Tarkovsky's The Mirror and The Stalker*, Dempsey M.
- Le film soviétique n° 3, 1983, *Andrej Tarkovskij*, Victor Diamine
- Iskusstvo Kino, n° 3, luglio 1977, intervista sui progetti per *Stalker*
- Jeune Cinéma, n° 42, novembre-dicembre 1969, *Le temps conservé*, scritto di Andrej tarkovskij
- Jeune Cinéma, n° 128, luglio-agosto 1980, *Stalker*, René Predal
- Kino, vol 26 n° 7, luglio 1992, *Theorist in the cinéma: problems of adaptation*, differenze tra libro e film in *Stalker*

- Komsomolskaya Prava, 23 marzo 2001, In *Stalker Tarkovskij foretold Chernobyl*, Stas Tyrkin, originale in russo, traduzione in inglese su www.nostalghia.com
- Listener, vol 105 n° 2699, 12 febbraio 1981, *Stalker*, Gavin Millar
- Montly Film Bulletin, vol 48 n° 564, gennaio 1981, *Stalker*, Richard Combs
- Panorama, n° 676, 3 aprile 1979, *Tarkovskij allo specchio*, intervista di Tonino Guerra
- Il Patologo, n° 3, Ubulibri, 1981, *La macchina del cinema sovietico*, Giovanni Buttafava
- Positif, n° 109, ottobre 1969, *L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS moderne* (a cura di Michel Ciment, Luda e Jean Schitzer), (anche in « Il dramma », n°1, gennaio 1970), intervista
- Positif, n° 146, febbraio 1973, *Allegorie et stalinisme dans quelques films de l'Est*, Barthélemy Amengual
- Positif, n° 232-233, luglio-agosto 1980, *Stalker*, Michel Ciment
- Positif, n° 247, ottobre 1981, *Troisième plongée dans l'océan, trodième retour à la maison*, Emmanuel Carrère, recensione di *Stalker*
- Positif, n° 247, ottobre 1981, *Tarkovskij le rebelle : non-conformisme ou restauration ?*, Barthélemy Amengual
- Positif, n° 247, ottobre 1981, *Entretien avec Tarkovskij* (a cura di Aldo Tassone), intervista
- Positif, n° 249, dicembre 1981, *Tarkovskij à Londres* (a cura di Ian Christie e Mark le Fanu), intervista
- Positif, n° 249, dicembre 1981, *De la figure cinématographique*, scritto di Andrej Tarkovskij
- Positif, n° 284, ottobre 1984, *Rencontre avec le public*, “ (tradotto in *Ladri di cinema*, Ubulibri, 1983), intervista
- Positif, n° 284, ottobre 1984, *Entretien avec Andrej Tarkovskij* (a cura di Irena Brezna), intervista
- Positif, n° 303, maggio 1986, *A propos du Sacrifice*, scritto di Andrej Tarkovskij
- Positif, n° 304, giugno 1986, *Le miracle secret*, Emmanuel Carrère
- Positif, n° 324, febbraio 1988, *Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire*, Vincent Amiel

Positif, n° 435, maggio 1997, *Andreï Tarkovski*, L. Macheboeuf

Rassegna Sovietica, n° 4, luglio-agosto 1983, *Tarkovskij e Dovzenco: la poesia nel cinema*, Nadia Caprioglio

Rassegna Sovietica n° 6, novembre-dicembre 1983, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, Nadia Caprifoglio

Repères, n° 12, 1985, *Andreï Tarkovski: L'esprit de la matière*, Egger M.

Rinascita, n° 6, 1981, *Stalker*, Mino Argentieri

Rivista del cinematografo, n° 10-11, ottobre-novembre 1974, *Tarkovskij: le contraddizioni della verità*, Adelio Ferrero

Russian history, vol 11 n° 2, 1984, *Utopia and Dystopia in Tarkovskii's Film 'Stalker'*, Nilsson, Nils Ake

The Russian review, vol 55, 1996, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue Author*, Peter Kenez

Sight & Sound, n° 2, primavera 1973, *Man and Experience: Tarkovskij's World*, Ivor Montagu

Sight & Sound, vol 50 n° 1, inverno 1980-81, *Stalker*, recensione

Sight & Sound, vol 50 n° 1, inverno 1980-81, *Tarkovsky's Apocalypse. Official Soviet attitude to Stalker*, V.B. Matusевич

Sight & Sound, n° 1, 1983-84, *Interview*

Sight & Sound, vol 54 n° 1, inverno 1984-85, *The Nostalgia of the Stalker*, Peter Green

Sight & Sound, primavera 1987, *Andrei Tarkovsky (1932-1986)*, Peter Green

Sight & Sound, vol 7 n° 1, gennaio 1997, *A celebration of the work of Andrej Tarkovskij*, Graffy, Julian; Garrett, Layla Alexander; Reynaud, Bernice

Soviet Film, n° 4, 1977, *Stalker*, preparazione del film

Soviet Film, n° 10, 1980, *Stalker*, recensione

Telerama, n° 1535, 13 giugno 1979, *Stalker le contrebandier du bonheur*, intervista di Tonino guerra

Telerama, n° 1846, 29 maggio 1985, *Stalker*, recensione

Les Temps Modernes, n° 426, gennaio 1982, *Duras, Tarkovskij*, Françoise Alexandre

Time out, n° 9, 15 agosto 1984, *Red Tape*, Angus MacKinnon, intervista

Time out, n° 890, 9 settembre 1987, *Tarkovskij's treatment of Strugatsky brother's script*

Xcran Fantastique, n° 23, 1982, *Stalker*, recensione

Web

www.skywalking.com/tarkovsky/ - sito ufficiale, in fase di rifacimento

www.nostalghia.com – rifornitissimo sito dedicato al regista

www.activitaly.it – *Stalker* di Gianfranco Massetti

www.psychomedia.it - "*Stalker*" di Andrej Tarkovskij: una metafora della condizione di artista di Alessandro Riva

www.mat.uniroma2.it – *La poetica fotografica nell'opera di Andrej Tarkovskij* di Schillac

www.bitbar.it – *Andrej Tarkovskij. L'eroe della meditazione* di Cosimo Scialpi

www.cinemavvenire.it – *Stalker. Camminare con cautela* di Simone Morali

www.novaera.it - *Il percorso artistico di Andrej Tarkovskij* di Laura Sebastianelli

www.scaruffi.com - *Andrej Tarkovskij*, di Piero Scaruffi

www.reverseshot.com - *In the Zone* di Eric Hynes

www.aspide.it - *Andrej Tarkovskij. L'ultima intervista* a cura di Donata De Bartolomeo, tradotta da "Le Figaro" dell'ottobre 1986

www.controluce.it - *I due Tarkovskij. La poesia di Arsenij e il cinema di Andrej* di Lorenzo Pompeo

www.artmargins.com – *Stalker. The Thing from Inner Space* di Slavoj Zizek

www.hal-pc.org - *Andrej Tarkovskij's nostalgia for the light* di Gregory and Maria Pearse

www.film-philosophy.com – *Andrej tarkovskij, Art For All 'Time'* di Donato Totaro

www.dadamag.it - *Andrej Tarkovskij, Il Poeta Delle Immagini* di Francesca Ricci

www.218ac.it – *Tarkovskij, l'immagine riflessa* di Francesca Ricci

www.lightmillennium.org - *Andrej Rublev, The Stalker & Social Realism...* di Bircan Unver
www.leaderu.com - *Andrej Tarkovskij Master of the Cinematic Image* di Stuart C. Hancock
www.ce-review.org - *The Long Take That Kills. Tarkovskij's rejection of montage* di Benjamin Halligan
www.generalstudies.com.uk - *Tarkovsky's Trinity, and the Room which Fulfils one's Innermost Desire* di D. P. Armstrong
www.sound-design.org.uk - *Non-diegetic sound and aural imagery in the films of Andrej Tarkovskij* di Rob Bridgett
http://horschamp.qc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure.html - *A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 1: Tarkovsky's theory of time-pressure as 'cine-physics'* di David George Menard
www.newtimes.ru - *Andrei Tarkovsky: One for All* di Neya Zorkaya

Vari su Tarkovskij o Stalker

Giovanni Chiaramonte e Andrej A. Tarkovskij, *Instant Light, Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, 2004, foto di Tarkovskij con commenti di suo figlio
Un poeta nel cinema. Andreij Tarkovskij, film-intervista tv di Donatella Baglivo, trasmesso da Raidue il 28 gennaio 1987
Arkadi Strugatzki, Boris Strugatzki, *Picnic sul ciglio della strada* (Piknik na obocine), Marcos y Marcos, 2003, racconto lungo di fantascienza del 1972 da cui è ispirato *Stalker*

Altro

C.G. Jung, *L'inconscio*, Newton, Roma, 1997
Luca Signorelli, *L'estetica del metallaro*, Teoria, 1997
Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Euroclub, 1973
Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*, bur, 2004
Gianfranco Poggi, *Giochi di potere*, Il Mulino, 1998
Thomas Mann, *La montagna incantata*, Corbaccio, 2001
William Burroghs, *Terre occidentali*, Sugarco, 1988

Mary Douglas, *Credere e pensare*, Il mulino, 1992
R.M. Pirsig, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, 1990
Francesca Veneziano, *Analisi del film Persona*, Tesi di laurea, 2004
Jacques Monod, *Il caso e la necessità*, Oscar Mondatori, 1997
Arthur Schopenhauer, *O si pensa o si crede*, Rizzoli, 2000
C.G. Yung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, 1969
Joel Kovel, *Nevrosi, capitalismo e desiderio. Casi clinici di uno psicoanalista marxista*, Astrolabio, 1984
Paolo Valori, *Il libero arbitrio*, Rizzoli, 1987
Werner Trutwin, *Il mondo delle religioni*, Jaca Book, 1998
Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, 1995