

STRUTTURE DELLA POETICA DI ANDREJ TARKOVSKIJ ¹

«Quando ho scoperto per la prima volta i film di Tarkovskij è stato per me una specie di miracolo. Mi sono trovato improvvisamente davanti alla porta di una stanza della quale fino allora non avevo avuto le chiavi; una stanza nella quale avevo sempre voluto entrare e nella quale egli si muoveva liberamente. Mi sono sentito incoraggiato, stimolato: qualcuno aveva già espresso quello che io da sempre avevo voluto dire, senza sapere come» ².

Andrej Tarkovskij è un esempio unico di regista che, con una quantità di film molto limitata, ha creato un linguaggio poetico, uno stile ed una visione del mondo personale.

I sette film di Tarkovskij sono diversissimi per contenuto e intreccio, per luogo e tempo dell'azione; essi però differiscono soprattutto per l'appartenenza a generi cinematografici diversi. A questo proposito si può notare che Tarkovskij ha sperimentato un spettro di generi molto vasto: 1. film di guerra (*L'infanzia di Ivan*); 2. genere storico (*Andrej Rublëv*); 3. autobiografico (*Lo Specchio*); 4. fantascientifico (*Solaris* e *Stalker*); 5. lirico (*Nostalghia*); 6. morale-filosofico (*Sacrificio*).

Ad una analisi più attenta, però, ogni film di Tarkovskij si rivela libero dai clichés e dalle costanti stilistiche del proprio genere, e ciò risulta ancora più evidente dal paragone con film trattanti

¹ In questo articolo l'Autore ha utilizzato alcune parti del suo intervento, «La struttura dei films di Tarkovskij» (in lingua russa), alla *Prima Conferenza Internazionale sull'Opera di Andrej Tarkovskij*, tenutasi a Mosca nell'aprile 1989 ed organizzata dalla «Società Andrej Tarkovskij» e dall'Unione dei Cineasti dell'URSS. Il testo dell'intervento è in via di pubblicazione a Mosca con i materiali della conferenza.

² Ingmar Bergman nel fascicolo-stampa di *Sacrificio*, Festival di Cannes, 1986.

lo stesso tema, girati alla stessa epoca. Ad esempio, se si considera *L'infanzia di Ivan* come un film di guerra, non si può non notare la sua unicità rispetto ai film sovietici di guerra degli anni Cinquanta e Sessanta. Nel film di Tarkovskij non c'è nessuna celebrazione entusiastica dell'eroe e nessun banale manicheismo: egli non vuole lodare i soldati sovietici, né giudicare i tedeschi. Il film è piuttosto un giudizio morale della guerra stessa, senza alcun approccio unilaterale e, in un certo senso, al di sopra delle circostanze storiche concrete.

Ugualmente significativo ci pare l'esempio di *Solaris*, se si considera il fatto che il film è stato girato al momento della fioritura del genere fantastico nella letteratura e nel cinema, e può essere confrontato con la produzione di questa stessa onda. Dopo alcuni rifiuti a diversi suoi progetti, Tarkovskij ricevette l'autorizzazione a girare un film di fantascienza. In *Solaris*, tuttavia, Tarkovskij, contro gli stereotipi del genere, concentra l'attenzione dello spettatore non sulla tecnica cosmica, ma sulla ricerca interiore morale dell'eroe, sulla sua autoanalisi³.

Ma l'esempio più sorprendente di violazione delle norme del genere cinematografico è costituito dal film *Andrej Rublëv*. Tarkovskij si sforza con ogni accorgimento di presentare il film come un'opera storico-celebrativa, arrivando a far precedere i singoli episodi da un titolo indicante il luogo e la data dell'azione. In questo modo il film potrebbe sembrare pienamente rispondente alle norme del realismo tradizionale del genere storico-biografico. In realtà lo scopo di Tarkovskij è quello di meditare sul processo psicologico

³ In *Solaris* Tarkovskij non si sofferma ad esaltare le conquiste della scienza del futuro; sono del tutto assenti le apparecchiature spaziali sofisticate e fantastiche. Il regista anzi rappresenta il paesaggio e la natura come terrestri, ed anche all'interno della base spaziale cerca di ricreare un quadro quanto più abituale e familiare per lo spettatore. In un'intervista rilasciata all'amico Leonid Konstantinovič Kozlov, poco prima di girare il film, il regista dichiarava:

«In *Solaris* (...) il colore in quanto mezzo per creare un effetto di stranezza viene a cadere. (...) Mi immagino che il colore non dovrà essere esotico, di per sé «extraterrestre». (...) I colori in *Solaris* devono essere percepiti come naturali, normali, in un certo senso come familiari. (...) Lo ripeto: bisogna concentrare l'attenzione sul contenuto emozionabile del quadro o dell'episodio, sui rapporti psicologici tra i personaggi» (cf. L. Kozlov, A. Tarkovskij, «Beseda o cvete», in «Kinovedčeskije zapiski», Mosca 1988, n. 1, pp. 151-152).

e spirituale della creazione artistica e sul rapporto dell'artista con la realtà storica e politica; ciò si compie nel film attraverso il prisma di una serie di episodi della vita di Andrej Rublëv.

A questo fine il regista si permette delle licenze storiche abbastanza considerevoli: accanto ai personaggi reali, quelli inventati svolgono dei ruoli importanti (come per esempio Kirill e Boriska); Tarkovskij non esita neppure a posticipare di quasi un secolo la presa della città di Vladimir (nel film è indicato il 1408). Ad un'analisi attenta, il film cosiddetto «storico» si rivela privo di una solida cronologia, essendo i singoli avvenimenti legati solo dalla logica dell'evoluzione spirituale dell'eroe.

Ma Tarkovskij non infrange solo i canoni tradizionali dei generi: la sua «dissidenza» è tale che non lo si può ricondurre ad alcuna corrente della cinematografia contemporanea. Il noto critico cinematografico russo Viktor Božovič, analizza l'eterodossia di Tarkovskij rispetto alle diverse correnti del cinema sovietico.

«Andrej Tarkovskij, uno dei più "intellettuali" artisti sovietici, è allo stesso tempo regista "anti-intellettuale". Non troviamo in lui non solo un'opera, ma neppure un solo quadro in cui il significato piani indipendentemente dall'immagine rappresentata come l'olio galleggia sull'acqua. (...) Tarkovskij si rifà a quella categoria di creatori per i quali la base dell'estetica cinematografica è l'unità indissolubile di forma e contenuto, di realtà oggettiva e visione soggettiva»⁴.

Per quanto concerne simboli e immagini non si può annoverare Tarkovskij né tra gli «intellettuali», né tra gli «anti-intellettuali».

Ma fermiamoci su questo più diffusamente e consideriamo con Viktor Božovič il problema più discusso della cinematografia sovietica, il realismo. «Per molti anni e decenni la descrizione e la narrazione obiettiva erano le sfere prioritarie del cinema. Ciò che lo spettatore vedeva sullo schermo veniva presentato come qualcosa indipendente dalla percezione individuale sia degli attori che dei creatori del film. Il cinema tendeva allo sviluppo coerente della nar-

⁴ Cf. Viktor Božovič, *Preodolenie*. Citiamo, per gentile concessione dell'autore, dall'originale dattiloscritto, in via di pubblicazione.

razione, alla continuità di tempo e spazio. Quando era necessario fare un salto nel tempo o nello spazio il regista indicava questo salto facendo ricorso ai mezzi piú evidenti che potevano essere percepiti dallo spettatore come dei segni convenzionali (del tipo dei fogli strappati dal calendario o delle foglie cadenti degli alberi) e non trasgrediva l'obiettività. (...) Esisteva anche un tipo di cinema con orientamenti diametralmente opposti a questi, nel quale cioè l'arbitrio soggettivo del creatore del film si affermava apertamente in qualità di legge superiore della creazione. Questo cinema soggettivo si è affermato soprattutto nell'arte degli avanguardisti degli anni Venti: dadaisti e surrealisti, astrattivisti ed espressionisti. Andrej Tarkovskij non si identifica in alcun modo con nessuno di questi indirizzi»⁵.

Tarkovskij si considera egli stesso un realista, e giudica il cinema la piú realista delle arti: nel libro *Scolpire il tempo* scrive che l'immagine cinematografica è semplicemente «l'osservazione di un fatto che si svolge nel tempo»⁶. Tuttavia, ad una lettura attenta del libro, risulta evidente che il suo concetto del realismo e della stessa realtà è del tutto personale: «la verosimiglianza e la verità interiore non è tanto la fedeltà al fatto, quanto la fedeltà all'espressione del sentimento»⁷. Il legame tra i vari episodi, secondo il regista, non deve essere logico, né cronologico, ma semplicemente associativo, come il legame dell'immaginazione e del sogno.

Stabilire con precisione il posto di Tarkovskij tra i realisti o gli irrealisti, o all'interno di qualunque corrente estetica è impossibile. Egli si serve occasionalmente delle varie caratteristiche delle diverse tendenze cinematografiche, ma sempre all'interno della propria stilistica e della propria concezione del cinema. Tarkovskij infatti ha elaborato una concezione personale del cinema in coerenza con la sua visione del mondo. Il cinema è per lui l'unica arte che dà all'uomo la possibilità di superare la continuità del tempo. Parlando del famoso film dei fratelli Lumière «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat», il regista ha dichiarato: «Per la prima volta nel-

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano 1988, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

la storia dell'arte e per la prima volta nella storia della cultura l'uomo aveva trovato il mezzo per imprimere direttamente il tempo. E, nello stesso tempo, aveva trovato la possibilità di riprodurre tante volte quante vuole lo svolgersi di questo tempo sullo schermo, di ripeterlo, di rivenire ad esso. Così l'uomo ha ricevuto nelle mani la matrice del tempo reale. (...) Dal momento in cui il tempo è impresso nella pellicola lo si può conservare quanto si vuole (teoricamente in eterno) in scatole di metallo»⁸.

Questo desiderio di dominare il tempo ha un contenuto religioso nascosto molto profondo: esso può significare la ricerca dell'uomo dell'eternità, dell'immortalità, ricerca che è, in fin dei conti, il senso ultimo delle diverse religioni e dei miti. Il cinema, essendo una risposta a questa ricerca fondamentale dell'uomo, ha, secondo Tarkovskij, un carattere sacro: «Io ritengo che ciò che spinge normalmente l'uomo ad andare al cinema è la ricerca del tempo, di quello perduto o di quello non ancora trovato. L'uomo va al cinema alla ricerca di un'esperienza vitale (...). Nel cinema contemporaneo lo spettatore non è uno spettatore ma un testimone»⁹. A questa concezione della sacralità del cinema Tarkovskij fu fedele tutta la vita. Le sue opere (film e sceneggiature) sono piene di simboli tratti dal repertorio biblico. Non solo: la produzione di Tarkovskij può essere vista nel suo insieme come un'unica opera sulla ricerca religiosa dell'uomo; opera che si sviluppa (anche sul piano della struttura narrativa) secondo il modello della letteratura biblica, e che ha in sé un fine purificatorio: Tarkovskij ha detto, parlando de *Lo Specchio*, che avrebbe voluto che il film fosse «sia per chi l'ha fatto che per chi lo guarderà una specie di atto di purificazione morale»¹⁰.

Tarkovskij ha dunque sperimentato i più vari generi cinematografici, infrangendo ogni volta i loro canoni formali. I sette film, pur così differenti, sono ricollegati da una fittissima rete di richiami, di immagini comuni e di simboli, che non sfuggirebbero nean-

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰ Cf. G.L. Rondi, *7 domande a 49 registi*, Torino 1975.

che ad uno spettatore distratto. Tarkovskij forma con essi un'opera composta nella quale si interroga sui fini ultimi della vita dell'uomo: quest'opera ha dunque un contenuto unico, uno svolgimento logico coerente da un film all'altro, ed un unico repertorio di immagini poetiche che viene impiegato all'interno di generi diversi. «Da un film all'altro cambiano i soggetti, i paesaggi, gli attori, le circostanze della vita quotidiana, ma resta immutato il soggetto principale dell'opera di Andrej Tarkovskij. Tale soggetto è il lento cammino dell'uomo verso la verità, cammino lungo come tutta la vita. L'uomo attraversa la «zona» con una candela in mano. Arriverà alla meta? Saprà portarvi la candela? Andrej Tarkovskij ha dato tutte le forze della propria anima perché la candela non si spegnesse. Egli ha attraversato la propria strada fino alla fine e ci ha lasciato i suoi film come pietre miliari del cammino percorso»¹¹.

Oltre al contenuto e alle immagini comuni, i film hanno anche uno stesso sviluppo logico. Se li si analizza attentamente tutti insieme, come un «Gesamtwerk», si può stabilire uno schema fondamentale dello sviluppo della trama. In altre parole, si può determinare il sistema della poetica di Tarkovskij, analogamente al modo in cui, nel proprio lavoro critico, Vladimir Propp ha modellato la struttura del genere delle favole di magia.

Uno studio scientifico delle strutture dei film ci sembra particolarmente importante nel caso dell'opera di Tarkovskij: prescindendo da esso non si può capire il significato dei simboli. In Tarkovskij l'acqua, il fuoco, la pioggia, l'albero, il cavallo, le mele, l'izba, il cane, il latte, sono dei simboli polisemici: il loro contenuto cambia secondo il momento dello sviluppo della trama in cui vengono impiegati. Purtroppo i critici cinematografici spesso si occupano dei simboli di Tarkovskij, senza prendere in considerazione la dinamica dello sviluppo degli avvenimenti, e ciò a volte pregiudica una corretta comprensione dell'autore. Un'analisi interessante della struttura dei films di Tarkovskij si trova nell'articolo «Il regista e il mito» («Režisser i mif») di Dmitrij Salynskij (cf. *Iskusstvo Kino*, n. 12, 1988). L'analisi è ben fatta e contiene molte osservazioni interessanti. Laddove però Salynskij identifica la struttura dei

¹¹ Viktor Božovič, *Preodolenie*, cit.

sette films con lo schema del mito, a nostro avviso, egli non tiene conto della visione del mondo di Tarkovskij e dei fini che il regista, in coerenza con essa, si prefiggeva.

Il punto di partenza dell'analisi di Salynskij è l'idea che i films di Tarkovskij costituiscano un «sovrafilm» (o «metafilm») con un unico soggetto. Questo soggetto è, a suo avviso, la lotta dell'uomo con la sorte per conquistare l'immortalità. L'uomo può conseguire questo fine solo attraverso una catarsi, cioè con un sacrificio. Lo schema proposto da Salynskij consta di quattro punti. 1. L'eroe parte per un altro mondo governato da forze extraterrestri ed antiumane. 2. Il fine del viaggio dell'eroe è la ricerca dei mezzi per l'immortalità e la salvezza del mondo terrestre. 3. Il contatto che l'eroe stabilisce nell'altro mondo con le forze padrone della vita e della morte. 4. Il sacrificio di un'offerta come via di salvezza e la catarsi.

Come noto, la lotta dell'eroe col destino, il sacrificio e la catarsi sono i motivi basilari del mito e lo schema della tragedia classica. Per comprovare la sua tesi, Salynskij cita alcuni esempi di simboli mitologici affini alle immagini del regista, e definisce la sua produzione la «leggenda di Tarkovskij». Paragona dunque l'albero dei films del regista con «l'Albero della Vita» di diversi sistemi mitologici; le mele che appaiono nell'*Infanzia di Ivan*, *Andrej Rublëv* e *Solaris* con le mele d'oro che l'eroe deve cercare nell'altro mondo; il pozzo, la porta, il mulino in Tarkovskij con queste stesse immagini nei racconti popolari, e così via.

A nostro avviso nello schema di Salynskij vi sono alcune contraddizioni ed interpretazioni erranee. Ad esempio, l'autore giustamente scrive che l'eroe de *L'infanzia di Ivan* non combatte i tedeschi, ma le forze del male che essi rappresentano; tuttavia, nel primo punto del suo schema, l'altro mondo nel quale si reca Ivan è la riva tedesca, e nel secondo punto il fine del viaggio dell'eroe è la vittoria contro i tedeschi. A nostro parere nel film sono contrapposte non tanto le due rive del fiume, quanto il mondo maschile e adulto della guerra col mondo femminile ed infantile dei sogni di Ivan (come hanno mostrato chiaramente Kovács e Szilágyi nel loro libro su Tarkovskij¹²).

¹² Cf. B.A. Kovács, A. Szilágyi *Les mondes d'Andreï Tarkovskij*, Lausanne 1987.

Di conseguenza, l'elemento del viaggio dell'eroe nell'altro mondo è qui costituito dall'epopea guerriera di Ivan, e non solo dalla sortita nella riva tedesca. Per quanto riguarda il secondo elemento, si può dire che il desiderio più forte di Ivan, più ancora che l'odio verso i «crucchi»¹³, non è tanto quello di vincere, quanto quello di ritrovare l'infanzia perduta.

Un'altra contraddizione nell'articolo riguarda il film *Andrej Rublëv*: Salynskij ritiene che in esso l'altro mondo (primo punto del suo schema) sia la «zona di silenzio dell'eroe»; il silenzio però nello stesso tempo costituisce anche la vittima sacrificale (quarto punto del suo schema). 'Se supponiamo che il voto di silenzio venga offerto come una vittima, l'altro mondo dovrà essere l'ambiente conflittuale della società cittadina e rurale, contrapposto al mondo ideale del monastero.

Ma ciò che non ci sentiamo affatto di condividere è l'opinione di Salynskij secondo la quale l'oceano in *Solaris* e la Zona di *Stalker* sarebbero delle forze antiumane, e Domenico in *Nostalghia*, come la domestica e il postino in *Sacrificio*, sarebbero degli intermediari tra queste forze e gli uomini. Se ciò fosse, il finale di *Solaris* (la casa dell'eroe appare in un'isoletta nell'oceano), come quello di *Nostalghia* (il tempio gotico abbraccia l'izbà russa), simboleggerebbero la vittoria del male.

È noto che Tarkovskij con i suoi film vuole mostrare all'uomo un cammino morale; lo stesso Salynskij scrive: «Con l'etica del mito cristiano egli esamina l'uomo moderno, il suo potenziale morale». Se però nell'altro mondo dominano le forze del male, l'eroe (che cerca gli strumenti per la salvezza dell'umanità), offrendo un sacrificio proprio a queste forze si riconosce sconfitto, si arrende ad esse, fosse anche una sola volta nella vita. Ne deriva una strana morale, la morale del compromesso, che Tarkovskij ha odiato per tutta la vita¹⁴.

¹³ «Fritz» è in russo il termine dispregiativo che designa tutti i tedeschi; è il solo nome che usa Ivan per parlare del nemico. In italiano lo traduciamo con «crucchi», sostantivo omologo creato dai nostri soldati nella prima guerra mondiale.

¹⁴ Scrive infatti nel suo libro *Scolpire il tempo*: «Una persona che sia venuta meno una sola volta ai suoi principi non potrà mai più avere un atteggiamento onesto nei riguardi della vita». E ancora: «Io amo molto il cinema. Io stesso ignoro

A nostro parere, l'oceano di *Solaris* e la Zona di *Stalker* non rappresentano delle forze antiumane né gli dèi terribili della mitologia antica. Al contrario, essi sono delle immagini di forze positive, delle forze del bene. Più precisamente, essi sono immagini della potenza del Dio cristiano, di quel Dio che nella tradizione russa è chiamato «amante dell'uomo»¹⁵. Quindi nei film di Tarkovskij non troviamo né la lontananza né l'ostilità che derivano dalla logica di Salynskij, ma una possibilità di un dialogo positivo, di un «contatto» dell'uomo con l'Essere soprannaturale. Un'analisi di *Solaris* interessante e, a nostro avviso, più precisa, si trova nell'articolo «Contatto» del sacerdote ortodosso Aleksandr Men¹⁶. Ecco cosa scrive sull'oceano:

«In *Solaris* per il dialogo con gli uomini, l'oceano crea degli esseri antropomorfici. Ciò può essere visto come un simbolo che da lontano richiama l'annuncio centrale del Nuovo Testamento. Il Creatore non è una «natura indifferente», né un «assoluto trascendente»; il suo contatto con noi non si esaurisce con le nostre sole congetture, né con le nostre intuizioni, né con i nostri tentativi gnostici di penetrare il suo mistero. Il sacro silenzio acquista voce umana nel mistero dell'Incarnazione».

L'oceano è simbolo dell'Essere supremo che «Illumina gli angoli oscuri della nostra anima ed attende che noi, attraverso la penitenza, facciamo la nostra scelta». Dio manda all'uomo le sofferenze perché questi vuole impadronirsi delle forze soprannaturali per i suoi fini egoistici. Le sofferenze costringono gli eroi di Tarkovskij a rivolgere lo sguardo interiore alla propria anima; esse risvegliano la sua coscienza: rivivendo e ridando un senso al proprio passato, l'uomo si purifica. Tutto dipende dall'opporsi o meno dell'uomo all'azione della luce salvifica, da quanto egli è pronto ad

ancora molte cose: se, per esempio, il mio lavoro corrisponderà così esattamente alla concezione alla quale mi attengo, al sistema di ipotesi di lavoro che ora prospetto. Tutt'attorno ci sono troppe tentazioni: la tentazione dei luoghi comuni, delle idee artistiche altrui. In generale, infatti, è così facile girare una scena in modo raffinato, ad effetto, per strappare gli applausi... ma basta svoltare in questa direzione e tu sei perduto». Cf. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 116 e 76.

¹⁵ «Celovekoljubec», epiteto di Dio che si ripete più volte nei testi della liturgia ortodossa.

¹⁶ Cf. «Iskusstvo Kino» (1989), n. 7, pp. 44-45.

accettarla. Leggiamo in Aleksandr Men: «Le reazioni degli eroi al raggio di luce che penetra nel loro subconscio e nella loro coscienza sono varie. Gibarjan non lo sopporta e si toglie la vita. Sartorius è esasperato e si rinchiuso in sé, Znaut cerca di soffocare l'ansia interiore con delle chiacchiere pseudofilosofiche. Solo Kris, superato lo choc, arriva al pensiero di dover fare penitenza. Non a caso le immagini conclusive del film lo mostrano ai piedi del padre nella posizione in ginocchio del figliol prodigo...»¹⁷. Proprio in questo sta, a nostro parere, il contenuto nascosto di *Solaris* e *Stalker*; e in assoluto, per stabilire la struttura di *tutti* i film di Tarkovskij, bisogna considerare prima di tutto questa idea del Dio cristiano. La struttura dello svolgimento della trama in Tarkovskij a nostro parere è decisamente più vicina allo schema di base della dottrina cristiana sulla morte e resurrezione di Cristo, che al mito.

Salynskij parla dell'«etica del mito cristiano». È qui necessario chiarire che per Tarkovskij religione e mito non coincidono. Soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita, la questione della fede e della religione era per il regista, senza dubbio, la più importante; ciò è confermato da tutti i suoi amici italiani e parigini, e risulta evidente dagli articoli e le interviste del periodo dell'emigrazione¹⁸.

Un personaggio della letteratura russa appare spesso tra le pagine del libro *Scolpire il tempo*: si tratta di Myškin, il «principe Cristo» di Dostoevskij¹⁹. Gli eroi di Tarkovskij, proprio come Myškin, sono immagini del Cristo russo, ed ogni film è il racconto della sua passione e morte (*La passione secondo Andrej* era, come noto, il titolo originario del film *Andrej Rublëv*).

È possibile definire più precisamente i momenti principali di tale racconto: **primo momento**: ogni eroe, all'inizio del film, viene

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸ Dopo l'emigrazione, oltre a frequentare in Italia vari gruppi di estrazione religiosa, a Parigi Tarkovskij aveva riallacciato i rapporti col grande scrittore-filosofo russo Sinjavskij, che negli anni '60 animava a Mosca un circolo mistico di cui Tarkovskij era stato frequentatore mentre preparava il suo *Andrej Rublëv*. Ai funerali di Tarkovskij, Sinjavskij portava a spalla la bara del regista fuori dalla chiesa ortodossa di S. Sergio.

¹⁹ Nei taccuini di Dostoevskij e nei materiali preparatori de *L'idiota* il nome originale del principe Myškin, protagonista del romanzo, era appunto quello di «principe Cristo». Il fine dello scrittore era infatti quello di creare un eroe «assolutamente buono», che fosse un'incarnazione russa di Cristo nel XIX secolo.

a trovarsi in una situazione particolarmente difficile, che lo isola dagli altri: la guerra ne *L'infanzia di Ivan*, la violenza fratricida in *Andrej Rublëv*, il viaggio in *Solaris* e *Stalker*, la solitudine e la malattia in *Lo specchio*, la separazione dalla patria e dal focolare in *Nostalghia*, il presentimento orribile della catastrofe in *Sacrificio*. **Secondo momento:** questa situazione particolare, in un certo senso questa «vocazione» dell'eroe, lo induce a compiere una profonda auto-analisi (*Lo specchio*), a riconsiderare tutti i suoi valori spirituali, a rivalutare il passato: lo induce, in altri termini, ad una sorta di redenzione del vissuto. **Terzo momento:** il mezzo per la salvezza di sé e dell'umanità per l'eroe di Tarkovskij, come per Cristo, è la via del Golgotha, della morte o, dal punto di vista della logica umana, del «fallimento».

Ma proprio in quest'idea dell'apparente fallimento sta il paradosso dell'intero insegnamento cristiano sulla salvezza: l'apparente insuccesso di Cristo (la sua passione e morte) costituisce in realtà il compimento della sua missione. Allo stesso modo, con la propria morte (fisica o spirituale), l'eroe di Tarkovskij raggiunge la resurrezione morale. Questa resurrezione, che costituisce il **quarto momento** dello svolgimento della trama, è espressa alla fine di ogni film con immagini puramente simboliche²⁰; essa rappresenta la realizzazione dei desideri centrali e delle speranze dell'eroe che non sono state soddisfatte nella vita precedente, il culmine ed il compimento della sua ricerca spirituale.

Sarebbe tuttavia errato credere che l'ordine di successione dei momenti che abbiamo identificato coincida con lo svolgimento cronologico della sceneggiatura e del film. Tale semplificazione è in

²⁰ In più di un film quest'ultimo momento appare dopo la fine dello sviluppo cronologico della storia, in un epilogo indipendente da essa, quasi fuori dal tempo. identifichiamo questo momento conclusivo della resurrezione morale dell'eroe in ogni film: il sorriso della madre, i giochi coi coetanei sulla spiaggia, la gara di corsa con la ragazzina e l'allontanarsi di Ivan nelle acque calme del fiume maestoso ne *L'infanzia di Ivan*; la lenta scoperta e la contemplazione statica della icone, dai particolari delle minori (la Natività, il Pantocrator, la Trasfigurazione, la Resurrezione di Lazzaro, l'Entrata di Cristo in Gerusalemme) ai capolavori della Trinità e del Salvatore, e la ripresa dei cavalli liberi al pascolo sotto la pioggia, nelle ultime immagini (le uniche a colori) di *Andrej Rublëv*; il ritorno di Kris sulla Terra, alla casa paterna, e l'abbraccio del padre accorso alla porta, che riproduce la composizione del

realità inesatta, in quanto nei films di Tarkovskij questi momenti fondamentali costituiscono differenti sfaccettature del motivo principale: essi infatti possono susseguirsi, mettendo in evidenza le sfumature dell'organizzazione narrativa, ma possono altresì coesistere lungo tutta la sceneggiatura, come per esempio accade in *Lo Specchio*.

Se la differenza tra lo schema del mito e quello religioso di Tarkovskij non sembra molto grande, ciò è dovuto al fatto che, effettivamente, certi meccanismi della religione e della mitologia sono molto simili. La differenza però diventa più significativa e profonda in ciò che concerne le immagini, i motivi ed i personaggi. Le proporzioni del presente lavoro ed il suo tema specifico non ci consentono di addentrarci nell'analisi, perciò, a titolo di esempio, ci limiteremo a considerare un'immagine, un motivo, ed un personaggio.

Le *immagini* fondamentali di Tarkovskij hanno degli archetipi nei racconti biblici: individuare tali archetipi non significa attribuire alle immagini un'interpretazione univoca, ma piuttosto ampliare la nostra comprensione dei films arricchendola di un significato in più. Così, per esempio, l'albero che appare in ogni film di Tarkovskij richiama a nostro parere non tanto l'albero della vita della mitologia, quanto piuttosto l'albero biblico del bene e del male. Se quest'ipotesi è esatta, l'albero e tutta la natura all'inizio ed alla fine de *L'infanzia di Ivan* conferiscono al film il significato di una parabola sul peccato e la salvezza dell'uomo: Ivan è un novello Adamo che attraverso la sofferenza e la morte ritrova il paradiso perduto, l'infanzia. In questo ed in altri films Tarkovskij sottolinea il riferi-

celebre quadro *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt, in *Solaris*; l'amore tra il padre e la madre ed il proprio concepimento come sintesi armoniosa e risoluzione dei conflitti tra le diverse generazioni (la nonna, i genitori, Tarkovskij e la sorella bambini) ed espressione della partecipazione dell'uomo alla pace ed alla fecondità della natura, in *Lo specchio*; la bambina paralitica dello Stalker che legge la Bibbia, il suo potere straordinario di far muovere gli oggetti con la forza della fede, ed infine la sua passeggiata sulle spalle del padre; Gorčakov, l'izbà, il cane, la natura russa all'interno della cattedrale gotica italiana senza tetto, in *Nostalgia*; il bambino che continua l'opera del padre trascinando il secchio d'acqua ed innaffiando l'albero secco e che, ritrovata la parola, ripete l'incipit del Vangelo di Giovanni «in principio era il Verbo», in *Sacrificio*.

mento alla Bibbia con l'immagine delle mele che richiama il frutto dell'albero del bene e del male.

Il *motivo* del pellegrinaggio nella Bibbia è spesso legato alla vocazione dei Profeti. L'uomo scelto da Dio deve lasciare tutto e partire per una terra a lui sconosciuta (questa è per esempio la situazione di Abramo e Mosè). A nostro avviso il motivo costante del viaggio in Tarkovskij è legato proprio a questo tema biblico. Il viaggio ha per il regista un carattere sacrale. *Stalker* esige dai suoi compagni di viaggio che osservino non solo le leggi della Zona, ma anche una certa quale ascetica. In *Solaris* Kris Kelvin, prima della partenza per la base spaziale, deve rinunciare al suo sapere scientifico ed al suo comprendimento terrestre, bruciando dei libri e degli appunti.

L'ultimo esempio riguarda i *personaggi*. Gli eroi di Tarkovskij sono sempre persone semplici. Per il regista, come per la Bibbia, essi sono più prossimi a Dio. Bambini, malati ed idioti, in virtù della loro semplicità accolgono la verità e si avvicinano ad essa. Tra questi personaggi un ruolo particolare rivestono i pazzi, gli «jurodivyj», gli «uomini di Dio», come erano chiamati in Russia. Grazie ad essi, in *Nostalghia* e *Sacrificio*, l'eroe trova l'uscita dalla propria crisi spirituale e la via della salvezza. Salynskij descrive Domenico come un personaggio di origini oscure, che ha dei legami con le forze del male. Domenico predica, si considera un profeta, nel paesino di Bagno Vignoni si dice che abbia attraversato la piscina piena d'acqua senza bagnarsi i piedi; quando Gorčakov lo va a trovare, Domenico gli offre del pane e del vino. Tutte queste azioni nei Vangeli sono compiute da Cristo. Con queste immagini puramente bibliche, Tarkovskij lo presenta come una «figura Christi». Domenico, evidentemente, è pazzo. Ma proprio nella tradizione russa la pazzia è spesso segno di santità. Egli ricorda l'immagine russa tradizionale dello «jurodivyj»²¹. Gorčakov dice ad Eugenia: «Perché loro dicono che è pazzo? lui non è pazzo, lui ha la fede». Solo in Domenico e grazie a lui Gorčakov trova in Italia quella spiritualità

²¹ Gli «jurodivyj», o «pazzi di Cristo» erano nella Russia cristiana degli asceti che per amore di Dio lasciavano la famiglia ed il lavoro e vivevano ai margini della società, solo di elemosina. Il popolo li considerava santi. Forti della propria emargi-

che ha perso nel momento stesso in cui ha abbandonato la Russia. La ricerca della spiritualità e la morte di Gorčakov profetizzano l'esperienza amara dell'esilio e la sorte dello stesso Tarkovskij.

Con questa breve analisi delle strutture della poetica di Tarkovskij, non si vuole presentare la produzione del regista come un'autentica opera religiosa. I suoi films e le sue sceneggiature non danno una risposta definitiva alla questione dell'appartenenza ad una religione.

Essi delineano piuttosto la ricerca di un artista, la ricerca dello stesso Tarkovskij: il suo personale, straziante desiderio di fede e di assoluto.

GIOVANNI GUAITA

nazione ed apparente follia, gli «jurodivy» si permettevano di rimproverare in nome di Dio i ricchi e i potenti. Alcuni di essi sono stati anche ufficialmente canonizzati dalla chiesa ortodossa, come per esempio Vasilij Blažennyj (Basilio il Beato), al quale il popolo di Mosca ha dedicato la bellissima cattedrale dell'Intercessione della Vergine sulla Piazza Rossa, o Nikolaj Pskovskij, che osò rimproverare Ivan il Terribile davanti al popolo di Pskov, e così salvò la città dall'ira del sovrano.