

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

1 · 2004



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMIV

Direttore / *Editor*
GIOVANNI MORELLI
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*
CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia
FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia
ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film
FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian
ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor
BENJAMIN ROSS · Director, writer
GIORGIO TINAZZI · Università di Padova
RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*
FABRIZIO BORIN

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004 (ordini a: iepi@iepi.it).
Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

FABRIZIO BORIN

EFIM E LA MONGOLFIERA DELL'ARTE

UN PROLOGO SIMBOLICO PER ENTRARE NELLA STORIA DEL CINEMA

ANDREJ RUBLĚV è il film che ha aperto ad Andrej Tarkovskij la porta della stanza dove abitano i grandi del cinema e dove l'autore ha trovato stabile collocazione anche in virtù delle sue pellicole successive, segnate da una moderna attualità, manifesta in forma inversamente proporzionale alla loro data di nascita: più invecchiano, più si rivelano cariche di significati per il domani. Il suo prologo, sorta di film-nel-film di poco meno di sette minuti, propone non pochi spunti di interesse per l'intera poetica del regista russo.¹

Tra questi, con potente energia visiva e di evocazione è creato, rappresentato e definito il tema del volo (secondo la sua visione).² Un motivo, questo della sollevazione simbo-

1. Con una certa approssimazione si potrebbe definirlo un film chiuso, una storia classica con canonico conflitto iniziale, evoluzione lirica, conclusione drammatica. A suo modo, paradossalmente, una sorta di 'cortio', realizzato proprio ad opera di uno dei pochi registi teorici del 'lungo' – tempo, racconto, durata, ampio respiro della rappresentazione, enorme dilatazione delle tensioni convergenti nell'inquadratura – quale espressione dell'arte poetica cinematografica. E, paradosso per paradosso, la chiave-aerostato per spalancare la porta che dà accesso alla Stanza dei Desideri (vale a dire essere ricordato e destinato a rimanere nella storia della settima arte) e qui analizzata, originerà i suoi non-luoghi stalkeriani degli anni ottanta.

2. La sceneggiatura tecnica desunta del prologo del *kinopoema*, curata da FRANCO VIGNI, Andrej RublĚv. *Il testo*, Firenze, Mediateca Regionale Toscana, 1987 («Quaderno», 1), riporta (pp. 17-20) la seguente scansione: *Cartello*: Andrej RublĚv/*Parte prima*. [Fine musica (M: musica), Rintocchi di campana (R: effetto rumore)] *Dissolvenza in chiusura. Esterno giorno. Una parte della campagna russa nelle vicinanze di una cattedrale.*

1) *Dissolvenza in apertura*. Lo scorcio dal basso di una cattedrale parzialmente celata dalla estremità superiore di una strana grande sacca, di forma allungata e irregolare, fatta di pelli. Una panoramica dall'alto in basso mostra la parte inferiore di questa sorta di primitiva mongolfiera, e scopre in campo medio (CM), sulla destra dell'inquadratura, tre uomini che tentano di fissarla al suolo con delle funi. Sulla sinistra, sotto l'apertura del pallone, un grande falò. Entra in campo da sinistra un quarto uomo, rivolgendosi ad un suo compagno, il quale si gira, raccoglie una cinghia e la getta in direzione dell'uomo appena giunto. [IV uomo: «Archip, dammi la cinghia». / I uomo: «Reggi qui, forte! ... Toh, tieni» / IV uomo: «Hop!»]

2) *Mezza figura larga (MFL)* di un uomo seduto all'interno di una barca che si allontana remando verso sinistra, accompagnato da un carrello laterale combinato con una panoramica da destra a sinistra fino ad inquadralo in c.m. Sullo sfondo si scorgono altre imbarcazioni [(R) Si sente il respiro pesante dell'uomo. (M) Inizio musica, quasi rarefatta: inciso di poche note, gravi e basse, lungamente pausate].

3) CM. Proseguimento della 1. Due dei quattro uomini evidentemente intenti ai preparativi per il volo, correndo escono di campo da sinistra. Successivamente uno di essi rientra in campo, trafelato, portandosi al centro dell'inquadratura.

4) CM. L'uomo della barca, giunto nel frattempo a riva, sale l'argine del fiume, lungo il quale navigano delle barche [(R) Brusio e voci indistinte]. Dietro di lui corre un giovane che, inerpandosi sulla sponda, esce poi di campo da destra. L'uomo, le cui mani sorreggono una strana intelaiatura metallica ricoperta di pelli da cui pendono funi e ganci (si tratta presumibilmente di un supporto della mongolfiera), si avvicina quasi frontale in direzione della m.d.p., si ferma in MF (Mezza figura, superiore) e, voltandosi, dà un ordine ad una persona fuori campo (FC) [Uomo: «Su, forza, alzalo!»]. Riprende a camminare, seguito da un carrello laterale (con assestamenti panoramici) da sinistra a destra che lo inquadra di profilo, e si avvicina alla cattedrale, rasentandone il muro; poi entra nell'atrio sprovvisto di porta. Il carrello curva e va avanti a seguire l'uomo all'interno della chiesa, dove si trova un lungo corridoio a volta, in fondo al quale si intravede un'altra apertura che conduce all'esterno. L'uomo imbecca un cunicolo sulla sinistra, immerso nella penombra (in fondo al quale si trova un altro varco da cui si scorge all'esterno un cavallo), seguito ancora di spalle da una combinazione multipla di carrelli (laterali e avanti) e di panoramiche (sinistra-destra e poi destra-sinistra) mentre depone il suo carico; quindi si volta ed esce dall'apertura opposta a quella da cui era entrato allontanandosi sulla sinistra [Uomo: «Oddio, purché si faccia in tempo!»]. Il finale del carrello (avanti) corrisponde alla conclusione di una panoramica destra-sinistra a mantenere in campo l'uomo che, correndo lungo il muro esterno della cattedrale, raggiunge i suoi compagni intorno al falò. Da loro degli ordini indicando il rozzo pallone) [Uomo: «Su, presto, slegalo!»], prende una matassa di corda, poi esce di campo da destra, seguito da un uomo che reca tra le braccia la strana intelaiatura metallica.

5) Siamo nuovamente all'interno della cattedrale [(R) Brusio e voci indistinte]. L'uomo, in primo piano (PP) sulla sinistra dell'inquadratura, prima di profilo poi girato di tre quarti, si avvicina ad una finestra ad arco e si sporge fuori, tagliato in piano americano (PA) quasi di spalle [Uomo: «Archip, vengo subito! Vengo subito!»]. Una voce: «Fa presto, fa presto, Efim!»; poi si volta ed esce di campo da sinistra. Dopo aver seguito i movimenti dell'uomo con una lieve panoramica da sinistra a destra, la m.d.p. avanza in carrello avanti verso la finestra, inquadrando, dall'alto, in campo lungo (CL), le barche sul fiume, e iniziando, al contempo, una panoramica verticale dall'alto in basso, che conclude mostrando dall'alto e lievemente di scorcio le persone intorno al falò, ai piedi della cattedrale, che si agitano e tentano di recidere le corde che trattengono il pallone, ostacolati però da altri uomini delle barche già giunte e riva. Tra i due gruppi nasce una colluttazione.

6) Mezza figura stretta (MFS) dall'alto [Brusio di voci indistinte tra la folla]. Panoramica dal basso in alto, obliqua da destra a sinistra, a seguire l'uomo mentre sta arrivando sul tetto della chiesa, trafelato ed eccitato nello stesso tempo. Depone l'intelaiatura già vista precedentemente e, proseguendo verso sinistra, tenta di calarsi dalla parte opposta del tetto aiutandosi con alcune corde legate attorno al campanile [Uomo: «Sono qui, eccomi. Subito, subito!»]. Altra panoramica da destra a sinistra, con correzioni verso il basso, ad accompagnarlo. Sullo sfondo, in basso, un gruppo di uomini sta correndo lungo la riva del fiume in direzione della chiesa [Archip: (F.C.): «Zietto! Zietto...»].

lica dalla terra e dalle leggi di natura sul quale si tornerà tra breve, soprattutto per le implicazioni metaforiche e di sogno, non prima però di aver fatto riferimento alla *scrittura pre-cinematografica* dell'autore per il *Rublëv*.

Il regista comincia a scrivere il film nel 1964, dopo *L'infanzia di Ivan*.³ La sceneggiatura è costruita insieme ad Andrej Michalkov-Končalovskij.⁴ Prima, da solo, Tarkovskij ne

7) Piano ravvicinato di due uomini a terra che stanno lottando [Archip: «...taglia la corda! ... (FC) ... Nonno, taglia la corda! Zietto!», rapidamente esclusi da una panoramica dal basso in alto che mostra altri uomini i quali tentano di strappare le corde che pendono dal pallone [Una voce: «Ti faccio vedere io, "taglia la corda"!», Le funi cedono. Sullo sfondo della cattedrale appare da sinistra il dettaglio (D.) di una fiaccola accesa [Il voce: «Ma cacciagli un tizzone sul muso!» – (R) Voci indistinte. Archip: (FC.): (grida) «A-a-a-ah!»].

8) D. (Dettaglio) del pallone che si alza in volo e scopre, dietro di sé, la facciata della cattedrale [Archip (FC): «A-a-a-ah!», Lieve panoramica dal basso in alto obliqua da destra a sinistra [(R) Voci indistinte, brusio della folla].

9) Scorcio dall'alto della facciata della cattedrale come soggettiva dell'uomo appeso alla mongolfiera. La m.d.p. è montata su una alta gru, e con una combinazione di movimenti panoramici dapprima include la folla ai piedi della chiesa che guarda verso l'alto stupita e spaventata allo stesso tempo [(R) Il brusio della folla dissolve in esclamazioni di stupore]; poi, con un movimento contrario a quello precedente e spostandosi in avanti, inquadra nuovamente l'estremità superiore della cattedrale e i bassorilievi che ne coronano la facciata principale [Uomo: (FC): «Sto volando!»]. Con un'altra combinazione di panoramiche (dall'alto in basso e da sinistra a destra) e di movimenti bilanciati della gru [Vocce: (FC): «Ehi, ehi, Efim! Dove vai?! Ossignore!», la m.d.p. esclude rapidamente la folla a terra assiepata intorno al falò, per mostrare il fiume e seguire il serpeggiamento del suo letto e lo scorrere lento delle acque [Uomo (FC): «Volo!» (tira su col naso) Archip! Io volo-o-o! Ehi! E-e-e» (ride)]. Gli uomini all'interno delle barche fanno cenni e guardano verso la m.d.p.

10) Figura intera (FI) Stagiato contro il cielo, sorretto da funi e ganci fissati al pallone, l'uomo sembra avvicinarsi alla m.d.p. [Uomo: «Ehi!...»]: in effetti è essa che, montata sulla gru, si avvicina all'uomo, dapprima frontalmente, quindi, abbassandosi, panoramica verso l'alto, restringendo il campo ad un D. delle sue gambe sospese nel vuoto.

11) Campo lunghissimo (CLL) dall'alto come soggettiva dell'uomo che vola. La terra sembra allontanarsi sempre più [Uomo (FC): «...voi! Raggiungetemi! Ehi! Ehi! (ride)». La ripresa aerea (probabilmente da elicottero) consiste in una panoramica piombata dall'alto e lievemente laterale che mostra una mandria di cavalli allontanarsi dal fiume, e quindi un ampio scorcio della campagna russa.

12) MF dell'uomo, di profilo, appeso al pallone che sta cominciando a perdere lievemente quota. È seguito dalla m.d.p. montata sulla gru con un movimento dall'alto in basso e da sinistra a destra.

13) CLL dall'alto. Come la 11. Proseguimento della soggettiva dell'uomo che vola [L'aria esce dal pallone FC provocando un lieve sibilo]. Assestamento panoramico indiretto (cioè del mezzo aereo) ad esplorare brevemente, tenendo a centro campo un grosso edificio, una città che sorge in prossimità del fiume.

14) Proseguimento della 12. L'uomo, di cui vediamo brevemente il profilo superiore nella parte inferiore destra d'inizio inquadratura, continua a perdere lievemente quota. Il movimento panoramico della gru è questa volta dall'alto in basso, lievemente obliquo, fino a quando l'uomo e il pallone escono di campo da destra in basso. Rimane tuttavia visibile sulla destra una piccola porzione del pallone [(R) L'uomo, FC, ansima e ride].

15) Ripresa aerea in CLL dall'alto. La m.d.p., ancora rivolta verso il basso [(R) L'uomo, FC, ansima e ride], lievemente inclinata rispetto al piano terrestre, panoramica da destra a sinistra su dei terreni acquitrinosi (cui un grandangolare dà un'apparente curvatura terrestre) che appaiono in lieve avvicinamento (soggettiva dell'uomo) [(R) L'aria fuoriesce dal pallone].

16) PP dell'uomo sorretto dalle funi, quasi di profilo verso destra [(R) L'aria fuoriesce dal pallone], visibilmente preoccupato ed impaurito [Uomo (FC): «Ossignore, e questo cos'è?» (ride)].

17) CL dall'alto. Ideale proseguimento della 15, ma assai più ravvicinata. L'uomo, il cui punto di vista si identifica ancora con quello della m.d.p., sorvola da destra a sinistra il fiume [(R) Il sibilo dell'aria che fuoriesce dal pallone si fa più intenso e acuto]. Nel finale dell'inquadratura la m.d.p. ha come un'impennata e, da trasversale, diventa quasi parallela al letto del fiume.

18) FI dell'uomo che vola verso cui si dirige frontalmente la m.d.p. [(R) l'uomo ansima] che poi finisce per coglierlo in MF e farlo uscire lateralmente (a destra) di campo [(R) l'aria fuoriesce dal pallone].

19) CL dall'alto, come soggettiva dell'uomo, che sta volando adesso sopra il fiume non lontano dalle imbarcazioni. La m.d.p., questa volta montata sulla gru, effettua un movimento combinato da destra a sinistra e dall'alto in basso, che, in una visione sempre più ristretta del paesaggio, si dirige velocemente verso la riva del fiume [Uomo (FC): «Archipushka-a-a! A-a-a-ah!»] fino ad arrestarsi bruscamente su un D. del terreno erboso in campo ravvicinato. Fermo di macchina di alcuni secondi sul breve spiazzo erboso.

20) CM Un cavallo si rotola sulla riva del fiume. Movimento rallentato [(M) Fine musica].

21) D. del pallone, sulla sponda del fiume, che si sgonfia lentamente [(R) Si sentono i rumori delle bolle d'aria che affiorano sulla superficie dell'acqua]. L'aria calda esce dall'involucro che si affloscia piegandosi sull'acqua.

Dissolvenza in chiusura.

3. Con una giuria composta da Luigi Chiarini (presidente), Georges Charenso (Francia), Hans Schaarwechter (Germania), Ronald Neame (Gran Bretagna) Guglielmo Biraghi, Giovambattista Cavallaro, Arturo Lanocita (Italia), Josip Čejić (URSS), John Houseman (USA), Ivanovo detstvo, la prima pellicola dell'URSS alla Mostra del Cinema di Venezia, ottiene, nel 1962, il Leone d'oro (ex aequo con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini). *Andrej Rublëv*, girato e terminato nel 1966, per problemi di censura non sarà visto in Occidente che tre anni dopo, al festival di Cannes, dove vince il premio Fipresci della critica internazionale.

4. Andrej Michalkov-Končalovskij in seguito diventerà un regista conosciuto – non solo per essere fratello del forse più noto Nikita Michalkov: *Raba ljubvi* [Schiava d'amore] (1975), *Neokončennaja p'sa dlja mekahnicheskogo pianino* [Partitura incompiuta per pianola meccanica] (1976), *Oblomov* (1979), *Oci Ciornie* (1987), *Urga* [Urga – Territorio d'amore] (1991), *Sibirskij Ciriul'nik* [Il barbiere di Siberia] (1999) – ma per aver diretto, tra gli altri, *Asino schastje – Istoriya Asi Kljachinoj* [Storia di Asia Kljachina che amò senza sposarsi] (1967), *Djadja Vanja* [Zio Vanja] (1970), *Maria's Lovers* (1984), *Runaway Train* [A trenta secondi dalla fine] (1985), *Tango & Cash* (1989), *The Inner Circle* [Il proiezionista] (1991), *Kuročka Rjaba* [Asja e la gallina dalle uova d'oro] (1994). C'è peraltro da ricordare che con Michalkov-Končalovskij Tarkovskij aveva lavorato per la sceneggiatura del saggio di diploma *Il rullo compresso*

scrive il *kino-roman*, ovvero la prima versione narrativa, in prosa (ciò che in inglese suona *screen-novel*); questa costituisce il copione, la base per il testo successivo, la sceneggiatura tecnica finale di lavoro, quella che sarà seguita durante le riprese. È perciò utile fare riferimento a questa fonte scritta tarkovskiana per cogliere quanto, prima delle immagini della sacca di pelli cucite insieme nella primitiva mongolfiera per un volo, sfortunato, che però farà spalancare le ali al suo grande cinema successivo, il regista ha pensato ed affidato alla pagina prima di misurarsi con la macchina da presa.

Considerandone il racconto, si scopre con una certa sorpresa che, nell'edizione italiana,⁵ il prologo si perde, non c'è, mentre risulta opportunamente inserito nella versione inglese, antecedente di un anno. Questa espunzione non pone soltanto una questione filologica o filmologica, piuttosto si tratta di avere o non avere a disposizione l'atmosfera di partenza entro la quale matura lo spirito della provocazione esagerata del contadino Efim, della ricerca di una speciale forma di leggerezza per staccarsi da terra. La sua assenza produce la medesima mancanza che si riscontrerebbe qualora si volesse decidere di cassare l'epilogo («Tenere macchie azzurre e cinerine...» oppure si volessero abolire i quattro sogni nell'*Infanzia di Ivan* e considerarlo ciononostante un film *poetico* sulle aberrazioni indotte dalla guerra nell'immaginazione e nell'animo di un bambino.

E dunque, per una contestualizzazione, indispensabile alla configurazione delle tappe del viaggio che ci si appresta ad intraprendere – se si preferisce: alla stilizzazione di radici, tronco, rami e foglie costituenti il Grande Albero Cinematografico di Andrej Tarkovskij – si riporta, se non nell'originale russo, il *Prologue* nell'edizione inglese:

The monk, Andrei Rublëv, sits in silence, leaning against a wall.

He hears snatches of conversation; the wind singing under the thatched eaves; the rustle of twigs; the drumming of hooves on the wooden floor of the stable; the full-throated, happy cry of swallows in the evening air.

His eyes are filled with helpless anguish, like someone who has suddenly lost the power of speech at the very moment when he is about to say something terribly important, something crucial to everyone who might hear it.

Deep in thought, Andrei listens with melancholy curiosity to the many voices of the world around him...

Along one side of the monastery courtyard, close to the endless stone wall, runs a sweating, dishevelled peasant. He is carrying a pair of wooden wings, and is pursued by an enraged, motley crowd of peasants, children, women and monks. They are shouting and throwing stones at him. One skinny monk, as pale as paper and breathless with the exertion of running, utters curses.

The peasant, not looking behind him, runs on towards the cathedral that stands at the far end of the flagged courtyard.

The crowd have all but caught him, but he throws himself into the open doorway of the church, leaping over the steps, and dashes off under the echoing arches, lost in cold and darkness, and then, darting on to the spiral staircase, goes twisting and turning up the steep, worn steps.

Down below, the voices of his pursuers thunder and boom. Pushing, jostling, swearing, they come pounding after him.

The peasant is already at the very top of the belfry. With frenzied haste he puts on the wings, fixing them to his back with specially made straps, and crawls out along the shaky railings.

The hostile crowd rage below him. Hundreds of people, hundreds of yelling throats, cries and curses.

The peasant spreads his wings, and, thrusting himself off, leaps from the bell-tower.

The crowd gasp, fall silent, and split into two parts, making a passage for the man to fly over.

He is flying over the earth, like an angel.

He sees rivers and fields, a small white church on a hilltop, surrounded by shiny-leaved birches, the graveyard with its leaning crosses, a burst of ripples on sunlit water, peasants haymaking, moving waist-deep in bright grasses, women gathering corn. They look tiny from up here, from this unapproachable, miraculous height.

He sees blue and dove-grey waves rolling smoothly away from one another, further and further into

re e il violino [Katok i skripka (1960)] e che nell'*Infanzia di Ivan* lo stesso appare brevemente nei panni del soldatino con gli occhiali.

5. ANDREJ TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, Milano, Garzanti, 1992 (trad. dal russo di Cristina Moroni).

the distance, till they reach the line between sky and earth; huts, clinging to sloping hillsides; flocks on damp meadows plunged in shadow; yellow cornfields faded in the sun, falling and rising in the wind like waves; soft, dusty roads with little islands of untrampled grass, winding over fields and alongside rivers, meandering through bristly, curly-topped woods, among russet, red or yellow fields, and turquoise meadows.

He sees his own earth, where he was born and where he will die, and he sees it as no one has ever seen it before, and is unlikely to see it again.

The winged peasant disappears behind the forest.

People sink to their knees, dumbfounded by the manifest, priceless sanctity of this man who has flown away into the sky.

Crashing wings and limbs and branches, the peasant falls through a radiant white birch grove and dies as he hits the ground, his bloody, smiling face thrown back, so that the evening sun is turned to glass in his mischievous eyes.

Deep in the birch grove appears a black horse. Its nostrils quiver, it rolls its eyes and whinnies softly, frightened by the sight of the dead man.⁶

Si tratta di un testo dal contenuto decisamente rilevante, in specie se posto a raffronto con le scansioni delle ventuno inquadrature del testo filmico, e più di tutte quelle che vanno dalla 8 alla 11 e dalla 16 all'ultima. Si inizia con la figura del pittore: «The monk, Andrej Rublëv, sits in *silence*, leaning against a wall». E il *silenzio*, già alla prima riga, s'impone in un clima d'inquietudine rispetto alla vicenda che si sta per produrre – specularmente – sul prefinale della pellicola, dove si assisterà allo scioglimento del voto della ne-

6. ANDREJ TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, London, Faber and Faber, 1991, trad. dal russo di Kitty Hunter Blair, pp. 7-8 (la traduzione dall'inglese è mia).

[Il monaco, Andrej Rublëv, sta in silenzio, appoggiato ad un muro.

Ascolta brani di conversazione, il vento fischia nelle grondaie di paglia, le fronde stormiscono, gli zoccoli scalpitano sul pavimento di legno della stalla, le rondini garriscono contente nell'aria della sera.

Ha gli occhi pieni d'angoscia disperata, come qualcuno che abbia perso all'improvviso il potere della parola e proprio nel momento in cui era sul punto di dire qualcosa di terribilmente importante, qualcosa di cruciale per chiunque avesse potuto ascoltarlo.

Sprofondato nei suoi pensieri, Andrej ascolta con malinconica curiosità le molte voci del mondo circostante...

Lungo un lato del cortile del monastero, vicino all'interminabile muro di pietra, sudato e scarmigliato, un contadino si affretta. Ha con sé un paio di ali di legno ed è inseguito da un'inferocita, eterogenea folla di contadini, bambini, donne e monaci. Tutti urlano e gli tirano dietro dei sassi. Un monaco magro, pallido come un morto e senza fiato per lo sforzo della corsa, impreca.

Senza voltarsi indietro, il contadino corre verso la cattedrale che si erge al limitare del cortile lastricato.

La folla cerca in ogni modo di prenderlo, ma egli si lancia attraverso l'arco di porta aperta della chiesa, supera con un salto gli scalini e si proietta sotto le arcate rimbombanti, smarrito nel freddo e nell'oscurità, poi si dirige rapido alla scala a chiodo ed inizia ad arrampicarsi su per i tortuosi gradini.

Sotto, nel frattempo, gli inseguitori non smettono di agitarsi furibondi, spingendo, scontrandosi e, continuando a maledirlo, rimangono lì intorno, quasi a volerlo accerchiare dal basso.

Intanto il contadino è arrivato alla sommità del campanile e allora, in gran fretta, indossa le ali fissandosele alla schiena con le speciali cinghie che si è costruito, trascinandosi fino al parapetto dissestato.

La folla ostile, ai suoi piedi, continua ad imprecare contro di lui.

Centinaia di persone, centinaia di facce urlanti, gridano e non smettono di lanciargli invettive.

Il contadino apre le ali e si lancia, saltando fuori dalla torre campanaria.

La folla rimane senza fiato, ammutolisce e si divide in due, quasi a creare un ideale corridoio all'uomo volante.

Ora egli vola sopra la terra, come un angelo.

Vede fiumi e campi, una bianca chiesetta in cima alla collina circondata da rilucenti betulle fiorite, il cimitero con le croci inclinate, una serie di increspature sull'acqua illuminata dal sole, contadini alla falciatura, il gesto ampio, visibili dalla cinta in su nei campi lucenti, donne che raccolgono il grano. Da lassù, da quell'irraggiungibile, miracolosa altezza, tutti sembrano molto piccoli.

Il contadino vede onde blu e grigie rotolare nella schiuma e distanziarsi l'una dall'altra sempre di più, in lontananza, fino a raggiungere la linea dell'orizzonte tra cielo e terra; vede capanne sbilencche aggrappate alle colline; greggi al pascolo su prati umidi e ombreggiati; campi gialli di grano maturo nel sole, scossi dal vento come onde marine; e, ancora, vede tranquille strade polverose con piccole isole di erba non calpestate che circondano campi, costeggiano fiumi, serpeggiano per boschi dalle chiome cespugliose, campi color ruggine, rossi oppure gialli, prati turchesi.

Vede la sua terra, dove è nato e dove morirà e la vede come nessuno l'ha mai vista prima ed è improbabile che veda di nuovo.

Il contadino alato sparisce dietro la foresta.

La gente cade in ginocchio, frastornata dall'evidente, assurda santità di quest'uomo che è volato via nel cielo.

Distuggendo ali, membra e rami il contadino precipita in un bianco boschetto di betulle e muore non appena colpisce il terreno, la faccia insanguinata ma sorridente, girata all'indietro, così che il sole del tramonto gli si riflette negli occhi ancora vivaci.

Dal boschetto di betulle spunta fuori un cavallo nero. Le narici frementi, volge lo sguardo e nitrisce piano, spaventato alla vista dell'uomo morto].

gazione della parola, del *verbo*, come peraltro si ripeterà in altri film e, naturalmente, nell'ultimo, *Sacrificio*.⁷ Infatti, così recita l'inizio del prologo:

Ha gli occhi pieni d'angoscia disperata, come qualcuno che abbia perso all'improvviso il potere della parola e proprio nel momento in cui era sul punto di dire qualcosa di terribilmente importante, qualcosa di cruciale per chiunque avesse potuto ascoltarlo.

Sprofondato nei suoi pensieri, Andrej ascolta con malinconica curiosità le molte voci del mondo circostante.⁸

E però, se viene anticipato il tema del silenzio, sembra pure di sentire, lontani, gli echi dei discorsi iniziali tra lo *stalker* e la moglie prima dell'ennesima ricerca di quest'uomo-missionario, pessimista, disperato ma non rinunciatario, divorato dall'imperativo etico di *fare* qualcosa di salvifico. Analogamente missionari sono *Rublëv* nei labirinti di quella specie di 'Zona' storica che è il suo dilaniato Medioevo pittorico russo; *Aleksej* in quelli della memoria allo *Specchio*; *Kelvin*, in quanto portatore di una ecologia d'animo nell'oceano del dubbio e della vergogna; *Gorčakov*, diviso tra quotidianità del bello poetico e corrosivo *spleen* russo; *Alexander*, un *kamikaze* d'amore per il prossimo, fideistico e totale.

Un'anima in sofferenza dunque, *Rublëv*, lo sguardo colmo di «angoscia disperata», uno che avrebbe molto – «qualcosa di terribilmente importante, qualcosa di cruciale» – da dire e da dare se soltanto ci fosse ancora la capacità di ascoltare gli altri, oltre che se stessi. In ogni caso il silenzio serve ad anticipare il suo *voto*, nota dolente che «parlerà» di nuovo soltanto dopo il rintocco della campana... In più occorre notare che tra pagina e film c'è un passaggio, la modificazione dell'osservazione, una modalità della visione se non passiva, certo distaccata, una intenzionalità visiva del testimone distante – tale è per ora il monaco – che alla fine si trasformerà in quella consapevolezza che cancella l'inerzia. Infatti nel *kino-roman* Andrej è una presenza ancora esterna, *muta* perché ha «improvvisamente perduto il potere della parola proprio nel momento in cui stava per dire qualcosa» di essenziale. Come se la condizione di crisi di cui sarà portatore *dopo*, gli appartenesse già, diversamente da quanto avverrà in seguito, sia nel film scritto sia in quello in immagini, dove comportamenti e movimenti di personaggi, eventi ed episodi succedono e si susseguono perché Andrej *Rublëv* li vive e li vede in prima persona, provocandone o testimoniandone, con la sua duplice modalità di sguardo – interiore ed obiettivo – la loro stessa epifania.

Di questo stesso incipit scritto non si può non ricordare che il contadino temerario – il *mužik* si chiama Efim ma è ancora senza nome – non arriva in barca ma correndo inseguito da una folla arrabbiata di centinaia di persone, contadini, ragazzi, donne e monaci che gli tirano delle pietre. L'uomo è fin dall'inizio vicino al campanile del monastero e, cosa che più conta, ha con sé un paio di ali di legno per mezzo delle quali, una volta raggiunta con una certa difficoltà la sommità del campanile, riuscirà a spiccare il volo «over the earth, like an *angel*». Segue naturalmente la descrizione di quello che egli può osservare dall'alto e, prima di farlo precipitare e morire nell'impatto violento con il terreno, *Tarkovskij* prepara con rapidi cenni la *fatale caduta* con le seguenti parole:

Vede la sua terra, dove è nato e dove morirà e la vede come nessuno l'ha mai vista prima ed è improbabile che veda di nuovo.

Il contadino alato sparisce dietro la foresta.

La gente cade in ginocchio, frastornata dall'evidente, assurda santità di quest'uomo che è volato via nel cielo.

7. In una creazione, come quella tarkovskiana, innervata strettamente sulla dialettica parola/silenzio – pur esprimendosi in un cinema straordinariamente visivo, talvolta oniricamente affidato a forti simboli della visione, è anche parecchio parlato, tenacemente e saggisticamente *detto* – se si dovessero riprendere alcuni esempi, oltre ai silenzi rublëviani e della ragazza abbandonata, non si dovrebbero trascurare l'attacco de *Lo specchio* (dalla balbuzie alla libertà della parola), l'afasia magica dell'infelice figlia dello *stalker*, la sospensione fonica di *Ometto* e la fase ultima di *Sacrificio*, dal rimprovero alle troppe «*words*» shakespeariane all'evangelica ascensione terminale («In principio era il Verbo. Perché papà?»).

8. TARKOVSKIJ, *Andrej Rublëv*, cit., p. 7.

Se Efim è stato, anche soltanto per poco, un *angel*, Tarkovskij lo fa subito diventare un *angelo caduto*, non tanto nel senso miltoniano della *perdita* nella mancanza della visione paradisiaca di Dio, quanto piuttosto nella fatica dell'esistenza quotidiana, che non ha niente di diabolico, allo stesso modo del volo, innocente desiderio di aria pulita, propensione all'esaltazione non arrogante dell'umano per conquistarsi la libertà curiosa della vita. Che poi nel film, al pari del giovane fonditore di campane Boriška, il contadino assume simbolicamente le caratteristiche dell'uomo-artista sfidante l'inedito, senza neanche sapere perché, annullando la sua stessa persona fisica per dar vita all'opera (d'arte) in un passaggio che non evidenzia invece l'esperienza del santo monaco avviato alla ricompensa dopo il voto, è cosa attinente le interpretazioni. Il contadino non si determina come simbolo di una diminuzione: la morte temeraria o la pseudosantità inconsapevole possono essere atteggiamenti etico-mistici del consueto, non evento 'eccezionale' come il volo umano allora. Un'azione ed un modello di personaggio dal quale traspare la scelta del regista di definire la valenza di Efim secondo quello che potrebbe essere il *prototipo dell'inconsistente tarkovskiano* (...e, si sa, la lista dei suoi anteroi sempre in bilico sulla vita, non è sicuramente corta).

Per tornare al prologo, oltre al fatto che, per sottrarsi ad una sin troppo facile 'icarizzazione' della sfida alata, le ali di legno saranno sostituite dalla mongolfiera – immagine poi ricorrente in Tarkovskij⁹ – e ricordando che con l'*Andrej Rublëv* tarkovskiano siamo nel Quattrocento,¹⁰ vi è un altro elemento da non trascurare, vale a dire che il prologo in questione è stato pensato a colori. Difatti, si va dal *bianco* («una piccola *bianca* chiesetta sulla sommità di una collina») alle «onde *blu* e *grigie* che rotolano via morbidamente una sull'altra, sempre più lontane fino ad unirsi alla linea di divisione tra il cielo e la terra»; al *giallo* dei «campi di grano sbiaditi dal sole che si sollevano e si abbassano scossi dal vento come onde»; ai campi *rossi* o *gialli* e ai prati *turchesi*; per finire con l'immagine rimasta, modificata, anche nel film, del «cavallo *nero* [che], le narici frementi, volgendo lo sguardo, nitrisce debolmente, spaventato alla vista dell'uomo morto».

Cosa che mentre ricollega il film al finale dopo i colori sui dettagli delle opere di Rublëv, si fa ricordare in ragione della descrizione cromatica quando il contadino con le ali sulle spalle è in volo, a significare che volare *prima* che sia possibile inventare le 'macchine' per volare – l'arte anticipa la vita che poi imita l'arte? – è qualcosa, a suo modo prefigurante Efim come un *alieno*, di molto diverso dalla realtà condivisa ed esperita da tutti: come detto, la mutazione individuale viene pagata con il rischio dell'incolumità.

E poi, vedere la terra dall'alto vuol dire staccarsi dal reale, liberazione dai pesi terreni, ma anche assunzione di nuovi, come sarà l'entrata in una *zona fantastica* – fantastica proprio perché comprensiva del reale e del fantastico – inedita, non attraversata e provata prima, non comune all'esperienza di altri umani, se non a particolari condizioni, come *Stalker* dimostra ampiamente.

In questo senso la dimensione fantascientifica, che troverà espressione e applicazione diretta, anche se mutata, nelle esibizioni sul tema del *distacco*, interfaccia del motivo del *contatto* – senza trascurare alcuni, ma decisamente pochi e devitalizzati stereotipi della *science fiction* classica: più marcatamente in *Solaris* ma non assenti in *Stalker* – è una misura *spaziale* anch'essa introdotta dal prologo di *Andrej Rublëv*. L'entità del *volo fantascientifico* e più ancora le tipologie degli *ospiti* materializzati da pensieri, desideri (inconsci, ma anche pericolosamente non sinceri), dai sogni degli scienziati della stazione orbitante di

9. Non considerando per ora gli aspetti metaforici analogici connessi all'indicazione di strumenti, condizioni o simboli atti a determinare l'elevazione da terra nel senso del volo o della levitazione, ma limitandosi all'"oggetto" mongolfiera, tra le altre possibili esemplificazioni, questa è sicuramente presente in *Solaris* (le stampe appese nella casa del padre: si vedono all'inizio, prima della partenza di Kris Kelvin; e poi nella biblioteca dove si dovrebbe festeggiare il compleanno di Sartorius) e nello *Specchio*, all'episodio degli esuli spagnoli.

10. Precisamente in un arco compreso tra il 1400 (episodio *Il Buffone*) ed il 1423 (*La campana*), tenendo conto della vera biografia rublëviana (1360 ca.-1430). Vale inoltre la pena ricordare che i fratelli Joseph-Michel e Jacques-Étienne de Montgolfier costruirono l'aerostato ad aria calda, in seguito detto mongolfiera, per la prima ascensione avvenuta ad Annonay, soltanto nel 1783.

Solaris piuttosto che dalla coppia di intellettuali antitetica allo *stalker*, sono qualcosa di molto vicino alle evoluzioni del robot. Ma soprattutto si pongono, nei primi anni settanta, quale straordinarie anticipazioni – dovute allo scrittore Łem ma cinematograficamente sistematizzate da Tarkovskij – della nota figura del «replicante», quella che, nel *remake* di *Solaris*, viene indicata con il termine «visitatore».¹¹

E se si riflette sul rapporto instaurato da Tarkovskij con il genere,¹² si può riscontrare come la sua personalissima operazione di visionaria rappresentazione, ma meglio sarebbe dire di reinvenzione su basi realistico-incubiche di *mondi alieni*, determina uno scarto sia per quanto riguarda le fonti letterarie di *Solaris* e di *Stalker*, sia per il trasferimento di spunti narratologici quando non di personaggi e delle loro motivazioni all'interno di vicende altrimenti orientate.¹³

Tornando al testo scritto del prologo di *Rublëv* propongo schematicamente due elementi di influsso che ritengo interessanti. Il primo, connesso al motivo delle ali, fa pensare ad un film muto che il nostro futuro regista, studente *вГИК*, la prestigiosa scuola di cinema di Mosca (docente Michail Romm) a mio avviso ha sicuramente visto e dal quale, intenzionalmente o meno, potrebbero essere riaffiorate immagini o suggestioni. Si tratta della pellicola *Le ali del servo* (*Kryl'ja chòlopa*) diretto da Jurij Tarič nel 1926 che racconta di come, all'epoca di Ivan il Terribile, un contadino venga messo in prigione, da dove non uscirà vivo, colpevole soltanto di essersi fabbricato un paio di ali; operazione che non piace affatto allo Zar per il quale sarebbe impossibile sopportare che ad un *mužik* sia lecito fare quanto a lui non è consentito, e dunque lo fa incarcerare perché, dice, «l'uomo non è un uccello».

Per quanto riguarda il secondo elemento, il discorso si riporta ad un altro *kino-roman*, scritto da Andrej Tarkovskij tra il 1970 e l'anno successivo e mai diventato film. È *Ariel*,¹⁴

11. Dall'impostazione del romanzo di PHILIP K. DICK, *Do the Androids Dream of Electric Sheep?* (1966, pubblicato nel '68 e in trad. it. *Il cacciatore di androidi*, 1971 e 1986 e poi come *Blade Runner*, nel 1996 fino all'edizione Fanucci del 2000 *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*) al film *Blade Runner* di Ridley Scott del 1982 – con l'integrazione della *director's cut* del 1991, decisiva per l'aspetto del sogno dell'unicorno (cfr., per analogia, *Legend*, 1985, dello stesso Scott, dove l'unicorno bianco simbolizza il Bene, la Luce) connesso al finale per cui l'origami induce alla modificazione dell'identità di Deckart-replicante: il cacciatore di replicanti è un replicante, al pari di Rachel, del poliziotto Gaff e, forse, dello stesso Tyrell, il fabbricante delle copie-macchine in avvicinamento alla umanizzazione sentimentale; dunque, si diceva, da Dick, ovvero per arrivare al filone che da Dick prenderà spessore nella rappresentazione non meccanica dei simulacri degli umani, si può senz'altro ripercorrere, a ritroso, una linea cinematografica diretta che almeno a partire da *Metropolis* (1926, Fritz Lang) passando di necessità attraverso il mito del «Prometeo moderno» di Mary Shelley (per tutti, il *Frankenstein* della Universal del 1931 diretto da James Whale con Boris Karloff, la *Creatura*), si stabilizza come *pattern* garantito per l'esistenza-apparizione ineliminabile dell'*ospite*. Una variante, sia della figlia della Zona di *Stalker*, una *mutante* che anticipa i poteri paranormali della strega Maria di *Sacrificio*, sia dell'idea del volo (*mentale*) tarkovskiano; ciò che attualmente alla NASA, nei più avanzati esperimenti sulla virtualità, realizzano con le elaborazioni del cosiddetto *sogno guidato*.

12. L'affermazione del regista secondo il quale non esistono i generi perché per lui esiste solo il cinema che deve essere arte, poesia, espressione alta di un autore che crea, *ri-crea* il suo mondo, non entra affatto in contraddizione con la possibilità delle scelte per l'impiego del genere quale griglia e parametro pretestuale di riferimento narrativo.

13. Naturalmente s'intende il romanzo *Solaris* – dello scrittore e saggista polacco Stanislaw Lem – prima edizione italiana Milano, Mondadori 1961 («Fantascienza», n. 36), l'ultima, per gli stessi tipi, del 2003, da cui l'anno scorso il regista americano Steven Soderbergh, tenendo ovviamente presente la prima pellicola ne ha tratta una dallo stesso titolo, ricalibrata con decisive irrisolte varianti, una discreta professionalità ma anche una minore problematicità complessiva rispetto al binomio desiderio (inconscio)-memoria e compassione etica del film tarkovskiano che, lo si ricorda, non fu affatto, allora, «la risposta sovietica a 2001: Odissea nello spazio» di Kubrick.

L'altro romanzo è *Piknik na obovine* (*Picnic sul ciglio della strada*) scritto nel 1972 dai fratelli Arcadij e Boris Strugackij, copia notissima della letteratura fantascientifica sovietica, pubblicato in Italia nello stesso '72 con il titolo *Stalker* (Mondadori, coll. «Urania») e ripubblicato nel 2002, con la ripresa del titolo originale, dalla casa editrice milanese Marcos y Marcos). In ordine all'influsso che *Stalker* ha avuto sul clima 'profano' dell'industria dello spettacolo e commerciale – uno scenario simbolico non disgiunto da toni apocalittico-avventurosi del film tarkovskiano (un *western nel cervello*), lo stesso fascino insito nel nome 'Stalker' riconoscibile come termine ambiguo e foriero di mistero – si segnala che «Stalker» è il nome assunto, già alcuni anni or sono, da una compagnia di teatro operante nell'*hinterland* di Torino; e che «Stalker» è pure un modello di moto della Ducati, un agile veicolo di media cilindrata, nero, slanciato nella carrozzeria, elegante e un po' postmoderno nella linea: un fuoristrada a due ruote (forse ideale per superare le «Zone» blu, verdi, arancioni nel traffico labirintico delle nostre città contemporanee?).

14. In italiano, con il titolo di *Vento luminoso*, sta in ANDREJ TARKOVSKIJ, *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 75-135. In seguito, nelle successive e periodiche riprese del progetto, *Ariel* prenderà anche i nomi di *Light Wind* o *The Renunciation/La rinuncia*. Per questi aspetti, così come per quell'istruttivo mosaico sull'uomo e sull'artista Tarkovskij dato dall'ultima pubblicazione dell'Istituto fiorentino dedicato al regista scomparso cinquantaquattrenne – nato a Zavraž'e il 4 aprile 1932 e morto a Parigi il 29 dicembre 1986 – cfr. ANDREJ TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

sceneggiatura ispirata al romanzo *A proposito di un uomo volante* (1941) dello scrittore di fantascienza Aleksandr Beljaev. Storia che per un verso chiude con *Andrej Rublëv*, vale a dire con gli anni degli esordi, mentre per altro verso – come sempre nel suo cinema ogni dettaglio s'impone e serve alla visione critica più ampia, alla *decifrazione problematica* dell'affresco completo – si tratta di una vicenda determinante per il dopo. In un'ambientazione collocata nelle montagne del Pamir a ridosso della Prima Guerra Mondiale – anche se chiaramente l'aura tra il magico-monastico e il fantastico-fenomenologico è, con quell'*airy spirit* della *Tempesta*, fortemente shakespeariana¹⁵ – lo sviluppo di *Ariel* vede il monaco (nelle altre rielaborazioni, assume di volta in volta i nomi di Philip o Filipp) nel coronamento di una, forse imprevedibile eppur voluta condizione eccentrica: è riuscito, con il potere della concentrazione, ad alzarsi da terra e volare. Sarà in seguito convinto dal 'postino' Samuel – non si può non pensare al bizzarro Otto di *Sacrificio* – a manifestarsi al popolo, ai pastori, alla gente semplice (per una non meglio riferita missione di conversione al cristianesimo). Alla fine, dopo una serie di peripezie tra il mistico e l'iperrealistico, tra il realistico privo d'un centro motore e un allucinato ma poco febbrile ripensamento, venendo a mancare, cioè a dire non essendo mai esistita una vera urgente motivazione alla sua capacità di volare, questo insperato, miracoloso talento – determinatosi anche a seguito di un esperimento scientifico ad opera del professor Dekker, una sorta di combinazione di quanto in *Stalker* sarà ripartito tra lo Scrittore ed il Professore – viene penosamente reso inutile ed il meraviglioso dono del tutto vanificato nelle potenzialità simboliche degli effetti.

Contrariamente al volante Efim, al quale è sufficiente *dimostrare* che il rischio della creazione artistica è già arte perché fideisticamente ricercata con la morte, Ariel, privo di quello stesso *soffio artistico*, non sa cosa farci con il suo *dominio aereo*, con il privilegio, parascientifico non meno che pseudoreligioso. Nelle fasi d'apertura del racconto Philip, in tono implorante, chiede a Dekker d'essere reso «l'uomo che sa volare» e quando arriva il suo momento, quando cioè pensa – ma non sarà per lui causa necessaria e sufficiente – d'essere nella condizione di *credere* che una cosa sia possibile se si ha *fede* che questa si verificherà (nel cinema del primo Tarkovskij la condizione è apertamente esposta) – gli eventi si mettono in movimento ... Ed è un po' come essere in volo con il contadino rublëviano, con le stesse sue sensazioni, preparate e filtrate dalla descrizione del *prima* e più ancora del *mentre* dello stordimento del volo, a conferma che ci si trova di fronte ad una vera prova d'artista di cinema scritto, mentale:

Il vento fischiava. Padre Grigorius, in ginocchio, pregava a mezza voce.

Philip era rimasto solo. Si costrinse a raggiungere l'orlo estremo della torre e guardò giù.

La terra si stendeva sotto di lui in tutta la sua bellezza. I colori aridi delle steppe bruciate dal sole si alternavano all'argento tempestoso degli uliveti e all'azzurrognolo delle colline fiorite. L'orizzonte era delimitato da una catena di montagne rossastre, ma a destra, dove le cime calavano progressivamente, splendeva l'azzurro. Là c'era il mare. *Una dolcezza morbosa, piena di fascino e spavento, invase Philip, la testa cominciò a girargli, le gambe gli cedettero, egli vacillò, perse l'equilibrio e cadde nel vuoto.* Tutto scomparve in un attimo. Rimase solo, informe e animalesco, l'orrore del vuoto... Era così terribile che Philip non riuscì a dominarsi e cominciò a gridare. Dalla torre udirono il suo grido e subito, accalcandosi, si precipitarono sul bordo della piazzola.

Philip, il volto deformato dal terrore, cadeva come un sasso, cadeva da un tempo che gli sembrava ormai lunghissimo, con gli occhi chiusi, aspettando a ogni istante il terribile urto. Ma l'urto continuava a non esserci. Allora, superando un terrore mortale, Philip aprì gli occhi e vide il cielo azzurro e limpido. Poi, in basso, la terra, lontana e tranquilla. Il vento soffiava come prima, ma adesso era un vento diverso. Era un vento luminoso, che rendeva più facile il respiro, e che avvertivano anche coloro che erano rimasti sulla torre. Solo padre Grigorius, con gli occhi chiusi, era rimasto in ginocchio.

Philip volava.

15. Oltre alla citazione delle «words words words» ed il ricordo dei ruoli interpretati da Alexander in *Sacrificio*, tra i progetti del regista c'era un *Hamlet* mai realizzato (se non per il teatro) al pari di altre idee per portare sullo schermo Dostoevskij (*L'idiota*, da girarsi in Svezia dopo che nel '76 a Mosca ne aveva curato un allestimento teatrale), Hoffmann (*Hoffmanniana*, sulla vita di Theodor Amadeus Hoffmann), Francesco d'Assisi (*San Francesco*), Thomas Mann (*Doctor Faust*), Gončarov (*Oblomov*), le *Tentazioni di Sant'Antonio*.

Lo aveva capito, e lo avevano capito anche i suoi compagni sulla torre. Philip *stava scivolando dolcemente giù, verso la terra che gli si avvicinava soffice come se gli fluttuasse incontro*. Una gioia nuova, sconosciuta, lo aveva invaso. Le lacrime gli velavano lo sguardo. Assaporando quella nuova consapevolezza del suo corpo, si girò nell'aria e vide, lontanissima, la torre e le minuscole figure sulla sua cima, simili a formiche.

Finalmente *atterrò sulla cima di una collina verdeggiante, volò ancora un po' li attorno e tornò a posarsi cautamente con la faccia tra l'erba*.¹⁶

La questione tuttavia, precisa subito indirettamente l'ambivalente Tarkovskij, non sta tanto nel volare dal momento che, come viene ricordato nel testo, «in un uomo capace di volare non c'è nulla di più straordinario che in uomo che cammina o che nuota nell'acqua...».¹⁷ Bensì nella differenza esistente tra verità e menzogna, non nella memoria di quanto si pensa di fare o di voler fare, ma di quello che *davvero* l'individuo desidera, pretende (da se stesso) e vuole (quello che in ultima analisi l'Ego vuole?). Nei film a venire, il sacrestano di *Nostalghia* rimprovererà Eugenia, l'interprete 'noiosa', perché si limita a ricercare la propria felicità mentre non capisce che «ci sono cose più importanti», come mettere al mondo dei figli o *elevarsi* non negando la sofferenza; anche il 'matto' Domenico, a suo modo, non fa altro che testimoniare il volo quando, in piedi sulla statua di Marco Aurelio al Campidoglio, *libera* la sua invettiva civile poetico-utopica contro i «cosiddetti sani» pronunciando i versi 'sospesi' di Tonino Guerra («L'aria è quella cosa leggera che ti gira intorno alla testa e diventa più chiara quando ridi»); e più ancora, per contrasto, *vola alto* alla fine del discorso allorché, dandosi fuoco per consentire alla fiamma di accendere la candela di Gorčakov nella piscina vuota di Santa Caterina, si *lascia cadere* come un 'tarantolato' accompagnato e raddoppiato musicalmente dal frammento di quella che, in qualche modo, s'apparenta ad un'impossibile gioiosa 'pizzica' beethoveniana.

In *Stalker* lo Scrittore ipotizza l'inutilità della sua funzione chiedendosi perché continuare a scrivere se tra una manciata d'anni nessuno lo leggerà più, oppure quando si intrattiene, in una semiserie cinica autoanalisi, tra la bistecca al sangue e quella ben cotta; e, ancora, che dire delle contraddizioni della moglie dello *stalker* allorché, dopo essersi sfogata contro di lui e la sua salvifica idea fissa, ne compatisce, per amore, la sorte, esaltando addirittura la sofferenza senza la quale non vi potrebbe essere quella gioia generatrice di sempre più lancinanti sofferenze?

Per intanto, in *Ariel* e in *Andrej Rublëv*, la questione si assesta su quegli elementi specifici che, quasi portati dal *vento luminoso* che rende più leggero, pseudocredibile, il volo di Philip, si muovono nella facile *abitudine* dalla quale viene preso il personaggio, che muta nella *solitudine* entro la quale si va ad autoconfinare in ragione, come anticipato, dell'assenza d'un motore primo sincero. Un esilio filosofico, un *isolazionismo dell'anima* che solo la fede nella rinuncia alla poesia potrà manifestare (ma l'autore vi approderà con chiarezza e dolore soltanto alla fine di *Sacrificio*).

In ogni caso nel cinema di Tarkovskij il volo e le sue versioni esprimono nel contempo amore (intellettuale, compassionevole, nostalgico) e tormentato strappo interiore. Sicché, per un verso ci si innalza, si *vola dentro ai suoi film* come in *trance*, lasciandosi espandere fino ai bordi dell'inquadratura ed oltre nelle scontornate *zone* dei suoi fuori campo. E per altro verso si deve subire il rovello, la malattia dello sprofondamento *dentro* le sue isole immaginifiche di commistione real-immaginaria, *dentro* i microcosmi dell'amarezza esistenziale, *dentro* le chiazze dell'angoscia d'un artista deluso per non poter raccontare *di più*: il tutto *dentro* lo stesso tipo di inquadratura. E sono proprio queste tensioni a macchie indelebili che premono in direzioni contrastanti, a *scolpire* la forza visiva del suo mondo d'immagini.

Comunque, le ragioni di Philip non sono le stesse di Efim, anche perché se quest'ultimo è l'archetipo di Alexander e del suo del gesto estremo, Philip – al pari dell'esperienza

16. TARKOVSKIJ, *Racconti cinematografici*, cit., pp. 99-100 (corsivo mio).

17. Ivi, p. 120. Da notare che l'elemento liquido, solo pochissime pagine dopo, coinvolge financo una fonte miracolosa ed il sangue di Santa Caterina (cfr. *Nostalghia*).

di Icaro e delle ali di cera – non è ancora pronto all'autocancellazione, ma solo all'ebbrezza. Spreca sterilmente la possibilità di una consapevolezza, del riscatto per mezzo del sacrificio perché il dono di volare viene non da una – vera – manifestazione di *credenza* ma, forse, da autosuggestione, dagli effetti di un normale esperimento scientifico. Un sacrificio che, puntualmente, riporta l'attenzione all'incipit di *Andrej Rublëv*.

Il volo, come la *plongée* soggettiva dalla mongolfiera a strapiombo sulla cattedrale, introduce, 'scandalosamente', l'immagine, in vertigine, della morte. Morte che certo non è sconfitta, ma condizione necessaria al raggiungimento di un alto scopo fondato sul disinteresse. Vale a dire, lo si ripete una volta ancora, alla dazione altruistica di sé per far vivere l'arte, senza pensare di ricevere nulla in cambio; per di più in una condizione di costrizione che se da un lato minaccia di far fallire l'impresa, dall'altro è – come è quasi sempre – quanto del falso mito della cosiddetta libertà dell'artista si può plausibilmente riconoscere: il gusto del successo di Efim è tanto più forte quanto imperiosi erano divieti e condizionamenti. Ecco allora uno degli aspetti fondativi della poetica tarkovskiana. Il *regalo al mondo* – si ricordi il prefinale quando il monaco, disposto a riacquistare l'uso della parola perché il miracolo della fusione si è prodotto, preconizza un comune futuro armonico tra arte e fede con Boriška¹⁸ – è però un regalo *ingombrante*, persino *imbarazzante*. Altrettanto disagiata è l'annullamento altruistico incarnato nella figura dello *stalker*, per il quale la cancellazione personale è risolutiva, dispotica. La donazione, l'imposizione disarmata dell'opera d'arte o della vita stessa o del cinema ai suoi sodali, al suo prossimo, allo spettatore da parte del poeta-guida che 'si avvicina di soppiatto' all'altrui attenzione culturale, può sollecitare anche una forma reattiva opposta, indurre uno scatto che rasenta il *giusto egoismo*.

La questione potrebbe, schematicamente, assumere il seguente aspetto: siccome io, Artista/Personaggio/Tarkovskij, faccio le cose non per mia convenienza, ma perché la mia lacerante, messianica missione è questa – «Il cinema per me è una morale che rispetto per rispettarmi» –, la non accettazione della mia *passione laica* di regista, del mio *cine-sacrificio* e dei miei tormentatissimi personaggi in crisi – s'intende un 'Io/Regista': l'autobiografismo tarkovskiano, l'identità cinema-vita, sono in lui sempre esasperatamente macroscopici – sono rifiuti che producono stati, sentimenti vicini alla mancanza di responsabilità, se si vuole di schizofrenia, in definitiva qualcosa di assai prossimo ad un possibile senso di colpa. Lo stesso, identico, senso di colpa da cui viene afferrato il destinatario dei benefici del sacrificio; il quale, non trovando modo di ricambiare chi, non violento, si sacrifica con quel furore poetico disinteressato ma tragico che non lascia alternative, non consente alcuna scappatoia, né etica né culturale.

La vittima sacrificale tarkovskiana, sempre volontaria, con il cuore in tumulto – il regista preferisce parlare di se stesso e delle sue insofferenti figure in termini di caratteri estremamente *smansioni* – esercita una *violenza senza scampo* sotto la disperata forma *disarmata* del *contrario dell'atto violento*, la forma più resistente di *non-violenza*. In questa prospettiva, con *Offret / Sacrificatio* Tarkovskij arriva a questa imposizione non violenta proprio quale

18. «Lo hai visto anche tu, è andato tutto bene! Su, che ti prende? Andremo via insieme, tu ed io. Tu fonderai le campane, io dipingerò icone. Andremo alla Trinità. Andremo insieme. Che festa per gli uomini!». Questo passaggio del film, anello di montaggio per la subentrante conclusiva parte a colori, è anche nel testo del racconto ed entrambi servono a Tarkovskij per salutare l'epopea rublëviana e mettersi nella condizione di aprire alla fase centrale – o del *Fantastico Cerebrale* – della sua attività da *Solaris* a *Stalker*. Film ai quali si può attaccare il nodo dialettico di *Vento luminoso*, così sintetizzabile: a cosa serve saper volare se non si sa *perché* farlo? e *per chi*? Se non c'è uno *scopo* (etico, morale, religioso, materialistico, borghese, ecc.) si tratta di una qualità soggetta ad essere trasformata nel suo contrario; forse, la minaccia di un danno della quale sono prova anche lo psicologo Kris Kelvin in antitesi alla corsa USA-URSS al volo nello spazio («Ma perché andiamo a frugare l'universo se non sappiamo niente di noi stessi?») e, naturalmente, lo *Stalker*, la Guida della Speranza oltre i limiti dell'umano, un uomo-bussola ferito e deluso che comunque non smette di offrire aiuto agli intellettuali, per aborti di voli comunque sempre troppo calcolati, insensibili, freddi e pieni di alterigia. Infatti nelle fasi centrali del racconto, quando Philip e Samuel progettano il loro agire, il secondo così si esprime: «È importante che la gente rimanga impressionata, perché poi si possa unirli in nome del bene ... Tu apparirai ... Comincerai a volare, poi arriverò io che dissiperò tutte le paure della gente e spiegherò loro tutto ... Si crederanno davanti a un miracolo come ne accadono solo in sogno o nelle vite dei santi ... Mi crederanno: tu seminerai e io raccoglierò ... Così ce ne andremo per il mondo compiendo prodigi»: TARKOVSKIJ, *Vento luminoso*, in *Racconti*, cit., p. 112.

ultimo atto speculativo, irrazionale e dunque 'folle', da portare a compimento in ogni caso sperando che, come fa dire ad Alexander nel monologo iniziale del boschetto, «non sia tardi», anche se è convinto che in realtà sia ormai definitivamente tardi. Irrecuperabilmente troppo tardi, anche per illudersi di non continuare a precipitare nell'abisso dello sbilanciamento tragicamente catastrofico prodotti tra evoluzione morale, rivoluzione rigeneratrice spirituale, e sviluppo materiale dell'Uomo (nella civiltà occidentale, disequilibrio iniziato, a suo dire, con il Rinascimento, 'colpevole' d'una egoistica centralità umanistica dell'essere umano). Un percorso che per Tarkovskij si fonda sulle mortificazioni e sui tradimenti della sfera spirituale, della più profonda spiritualità dell'individuo nella cinica e superficiale società basata sul profitto economico, quella che, fa dire in *Sacrificio*, «usa il microscopio come fosse un manganello». La 'fiammante' rinuncia del protagonista – basta rivivere con emozione le sequenze dell'incendio del prefinale – arriva a noi, come detto, attraverso l'atto patetico-sacrificale.¹⁹ Un gesto 'inutile', assurdo, impossibile e incomprensibile se non si potesse partire, come faremo adesso, esattamente dal sistema dei voli morali – morali e, ripeto, fatali perché ineluttabili, anche se non nel senso attribuito da Peter Greenaway²⁰ – di quella che io chiamo la via crucis cinematografica tarkovskiana. Che ora, finalmente e saldamente sospesi alla mongolfiera dell'arte come Efim-Alexander, potremo avviarci a percorrere, sapendo che in Tarkovskij, sempre, è il delirio del tempo che costruisce lo spazio, la forma delle immagini.²¹

Si tratta dell'inedita formalizzazione di una via della croce laica che, discendendo da una indubbia 1) *Estetica del sacrificio*, si presenta come un processo circolare, instancabile, continuo, fatalmente lastricato di altre tredici canoniche modalità sequenziali – vogliamo chiamarle stazioni cine-poetiche? – accuratamente disposte tra le macerie dell'anima dell'artista: un viaggio verso il picco della sofferenza all'insegna del «lasciarsi cadere», di un volo mistico che, per arrivare alle fasi finali di *Sacrificio*, deve provare quello slancio-conspionamento cui s'è fatto cenno, che altro non è se non il pregio dell'esaltazione di quanto, manifesto all'inizio, troverà in progressione compiutezza tematica.

Avvolte dunque, premesse e prima stazione, nel mantello umilmente onnipotente dell'estetica sacrificale che tutto origina e ricomprende, la seconda stazione si può prefigurare nel senso di un 2) *Viaggio patetico della guida-stalker-regista* verso il proprio alto e crudele destino in costante compagnia degli elementi della natura: pellegrinaggi (saldamente laici) o più ancora testimonianze della visione da parte dei personaggi in simbiosi con aria, acqua, terra, fuoco, le quattro precondizioni narrative e simboliche assolute – in specie, come noto, le mutevoli forme e significati fatti assumere alle acque (originarie: fons et origo) – senza le quali il cinema di Andrej Tarkovskij non potrebbe neanche essere pensato. Sovente, a sottolinearne le plurime valenze, questi elementi trovano mescolanze e simultaneità di presenze, come, ad es., fuoco e neve, aria e fuoco, acqua e fuoco, in un nutrimento-scontro permanente tra armonia e penosa fatica etica dell'esistenza.²²

In un mosaico cinematografico d'acqua e di fuoco come quello tarkovskiano è tuttavia impossibile non ricordare almeno, è proprio il caso di dire a volo d'uccello, alcuni sublimi vertici di sue fascinazioni ricostruite in immagini di terribili mondi interiori sgorganti dal mondo naturale: le braci in b/n che si trasformano in colore per aprire sulle icone di Andrej Rublëv; l'addio e il saluto di ritorno al paesaggio della casa del padre da parte di

19. Addirittura può essere un effetto doppiamente rivissuto con la visione del film *Directed by Andrej Tarkovskij* (1988) di Michal Leszczykowski dove l'inceppamento di una cinepresa 'traditrice' obbliga alla ricostruzione della casa di legno e a riorganizzare il set per girare di nuovo le complesse sequenze dell'incendio, una sorta di bis della purificazione...

20. La favola grottesca e fantastica *The Falls*, questo è il titolo del libro e del primo film del regista inglese, in italiano è diventato *Voli fatali. 92 piccole storie violente*, Milano, Il Castoro, 1994. La sua caratteristica consiste nella circostanza che, appunto, le novantadue persone di cui si tracciano gli «assurdi» profili narrativi, hanno tutte nomi le cui iniziali sono sempre «FALL».

21. Lo scrigno di sensazioni imbarcato sulla rubleviana mongolfiera dell'arte fa venire in mente l'unico lungo piano-sequenza all'Hermitage di San Pietroburgo che costituisce *Arca russa* (2002), il film di Alexander Sokurov, allievo e grande erede di Andrej Tarkovskij.

22. Su questo, giovevoli sono i saggi di GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque e Psicanalisi dell'aria*, traduzione italiana, Como, Red, 1987 e 1988.

Kelvin all'inizio e alla fine di *Solaris*; la visione al rallentatore del vento che scrolla rami, tende, tovaglia e oggetti sulla tavola – mentre un vetro s'infrange ed un grosso uccello plana nel quadro (più o meno similmente a quanto accadrà tra le dune nella Zona) – nel tempo in cui la luce bianco-celeste, o gialla, riconferma le pieghe del sogno nello *Specchio*; i voli a pelo d'acqua sugli oggetti immersi di *Stalker*; la finestra-paesaggio della follia lucida nella casa di Domenico o la piuma che cade sulle pagine ardenti del libro di poesie paterne mentre tutt'intorno l'acqua limpida, e la vodka, danno vita ad imprevedibili straniamenti aneddotici in *Nostalghia*;²³ lo strepitoso incubo cromatico – vento fuoco fango neve – del sogno della strega di Alexander e la visione da parte dello stesso del modellino e della casa in *Sacrificio*.

Dall'acqua, fluido mobile privo di forma e costretto, in maniera stupefacente, ad assumere quella delle forme con cui entra in contatto, la terza postazione è quella, a ritmo interiore, del 3): *Cinema di poesia*, concetto che, mentre fa riferimento ampio e storico a quanto indicativamente riconducibile all'asse Šklovskij-Pasolini,²⁴ in questo nostro *viaggio lirico*, prima di effondersi nei film, si pone con struggente, originaria forza entro l'orizzonte poetico paterno.

Figlio del poeta Arsenij Tarkovskij,²⁵ Andrej ospita nell'animo e nell'identità artistica quei versi 'domestici', sempre conosciuti, desiderati e subiti, rime che abitano in lui come incursioni alate nella commozione e nel tempo dell'adolescenza, della visione di mondi familiari e riflessi nel ricordo – *Lo specchio* – della maturità e dell'angoscia creativa, come avviene nella struggente opera predicatoria dello *stalker* e nella malinconica esperienza lirico-rinascimentale dell'italiano *Nostalghia*.

In ordine all'ambito poetico tarkovskiano, impossibile sarebbe trascurare l'ardore ed il calore irradiati dalla figura di Puškin, il poeta russo per eccellenza, in ragione dell'adesione incondizionata alla condizione di *chiamata all'arte* del poeta-profeta/servo, figura che il regista impiega in più d'una occasione, nelle sue considerazioni teorico-critiche e nelle immagini dei film, quale inarrivabile modello di riferimento.²⁶

In conseguenza dei tre scenari delineati, la successiva stazione non si esime dal 'contemplare' 4) l'*Elogio dell'uomo debole*, encomio di personaggi in crisi, a metà tra i noti 'superflui' ed i folli per amore... dell'Uomo (e di Dio), in presenza d'una operazione di ribaltamento poetico dei valori della forza in alternativa alla cosiddetta debolezza. Tutti i tipi tarkovskiani, sempre, esprimono questa condizione critica: trovarsi già, aspirare ad essere, lottare per raggiungere lo stato, mai pacificato, di anima soccombente-dominante, irragionevolmente tesa ad una «erranza iniziatica»,²⁷ alla missione insita nelle ragioni profonde dell'esistenza terrena; che, non essendo per il regista l'egoistico raggiungimento della felicità individuale, ha preferenzialmente la capacità di rendere vitalmente ed evangelicamente forti.²⁸

23. Si veda FABRIZIO BORIN, *Su alcune microstorie d'atmosfera nel cinema dell'ultimo Tarkovskij*, «Venezia Arti», 3, 1989, pp. 108-114.

24. Il riferimento è al saggio del 1927 dello studioso russo intitolato *La poesia e la prosa nel cinema* che sta in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1979, pp. 147-150 nonché ai contributi – *Il cinema di poesia*, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, *La lingua scritta della realtà e Osservazioni sul piano sequenza* – di PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 167-241.

25. Per le traduzioni delle opere di Arsenij Tarkovskij si vedano *Poesie di Arsenij Tarkovskij e Bibliografia italiana di Arsenij Tarkovskij*, a cura di Gregorio Zappi, «Slavia», 4, ottobre-dicembre 1994.

26. Sono del 1827 – e soltanto all'anno prima risale *Il profeta* – i versi del Poeta: «Finché da Apollo al rito arcano / Il poeta non è chiamato, / Nel futile affanno mondano / Da pusillanimo è invischiato; / Tace la sua sacra lira; / L'anima è tutta sonno e gelo, / E lui, fra tante nullità, / Di un nulla è forse ancora meno. / Ma se divina voce sfiora / L'attento orecchio del poeta / Subito l'anima sua vola / Come al risveglio aquila inquieta. [...]». ALEKSANDR PUŠKIN, *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spendel, Milano, Mondadori, 1995², pp. 69 e 51-53. Per la riflessione teorica formulata a più riprese da Sergej M. Ejzenštejn sul montaggio cinematografico – già straordinariamente intuito e 'presente' in Puškin prima dell'invenzione del cinema – e sulle forme della costruzione ritmica nel racconto d'immagini, come pure per le sperimentazioni sul cinema a colori, la figura e l'esempio puškiniani sono essenziali. Sui punti indicati, sulla quantità e qualità della presenza del poeta nel cinema e segnatamente nel cinema di Andrej Tarkovskij mi permetto di rinviare a FABRIZIO BORIN, *Il cinema verso Puškin. «Con l'immagine brucia il cuore degli uomini»*, in *Puškin europeo*, a cura di Sante Graciotti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 247-274.

27. BARTHELEMY AMENGUAL, *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?*, «Postif», 247, ottobre 1981.

28. «Che si avverino i loro desideri. Che possano crederci e che possano ridere delle loro passioni. Infatti ciò che chiamiamo

La via tarkovskiana al dolore finale prevede un quinto segno, come per gli altri a venire, strettamente congiunto al precedente; 5) *l'Arte come ricerca dell'Armonia assente nella Vita*. La riflessione, potenzialmente assai ampia nelle sue applicazioni ed «apparizioni», qui si concentra sulla funzione dell'artista nella società, dalla virginale purezza aprospettica dell'icona alla 'presunzione' rinascimentale, di cui pure il russo Andrej Tarkovskij, antinomicamente, non può o non si vuole liberare (Firenze come seconda patria, Leonardo da Vinci, Piero della Francesca...).

Il che conduce, quasi per ideale dissolvenza incrociata, alla fermata 6) la *Ricerca del Sacro attraverso la Fede nell'Arte*; se, come viene detto in *Sacrificio*, «Il peccato è tutto ciò che non è necessario» e la credenza nell'arte è, per il regista, la sola alleanza ultima e definitiva, allora, sotto forma di *igiene cine-poetica*, si pone la divisione della parabola di Tarkovskij, in due periodi. Una prima fase, della memoria, appunto quella che chiameremo della *Fermata numero 6*, che dal *Rullo compressore* arriva a prima di *Stalker*, in cui l'arte e l'impegno a credere sono equivalenti e producono l'alchemico *miracolo della creazione artistica*. La seconda fase, quella degli ultimi film, che si potrebbe indicare come la *trilogia della disillusione*, nella quale l'autore elaborando lo scacco subito dal suo messaggio etico, torna all'individuo e dunque alla 7) *Rappresentazione del desiderio sincero dell'uomo* oltre che nelle forme dette a proposito di *Solaris*, *Lo specchio* e *Stalker*, anche della omologia tra filosofia del volo e materializzazione dei pensieri, della levitazione, della *nostalghia*...

A questo punto, ciò che, dal livello estetico-strutturale urge sul piano cinematografico, un piano non disgiungibile dal resto se non in ragione d'una esigenza espositiva, si trova – a mo' di sintesi, come per il momento meditativo della *Passione secondo Andrej in Rublëv* – alla stazione 8) *La Religione del Tempo, della Memoria e del Sogno*, nel senso dell'insistenza, come anticipato a proposito della fantascienza, sulla ricreazione, da parte del regista, di mondi in disfacimento, di *cattedrali del tempo* (la lentezza, il grande e il piccolo, la scultura e il fluire del tempo nell'inquadratura), all'insegna di un tempo e di uno spazio sempre programmaticamente *scivolati*.²⁹

E dunque, in questa linea ascendente ma pure scivolosa che, lo si ribadisce, al pari del suo cinema, trova compatezza fin dalla partenza, si arriva ad uno dei passaggi decisivi dell'orizzonte espressivo di Tarkovskij, qui marcato al punto 9) *L'Etica del Piano-sequenza: 'godardianamente'* – nel senso della moralità del *travelling* – esemplare del rapporto Pote-re-Libertà, con carrelli, panoramiche, dolly, inquadrature molto lunghe, esasperate e riflesse, gli scavalcamenti di campo *impossibili* – attore a destra e poi a sinistra con riprese *in continuità* come accade in *Solaris*, *Rublëv*, *Nostalghia* – non sono altro che forme di trasvolate orizzontali, ricerca della levità (per volare si deve essere leggeri oppure ci si deve *immaginare leggeri*).

Tutti universi della rappresentazione sostenuti dal doppio motivo dello 10) *Sguardo*

mo passione in realtà non è energia spirituale ma solo attrito tra l'animo ed il mondo esterno. E soprattutto che possano credere in se stessi. E che diventino indifesi come bambini: perché la debolezza è potenza e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido. Così come l'albero, mentre cresce è tenero e flessibile e quando è duro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagni della morte. Debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza». Citato in FABRIZIO BORIN, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 1989, p. 117.

È interessante rilevare come, tra la fine degli anni cinquanta ed i primissimi sessanta, una sorta di *sgangherata preghiera* – così potrebbe autodefinirla l'autore –, la rappresentazione laica della *krisis* individuale e sociale della modernità (occidentale) trovi un'anticipazione, per molti riguardi una duplice anticipazione, in altrettanti capolavori del cinema di FEDERICO FELLINI, *La dolce vita* e *Otto e mezzo*. Nel primo, dove l'aggettivo *dolce* induce alla sincerità d'una riflessione circa il suo contrario, si trova, oltre alla confusa *paura della scelta*, soprattutto il *disgusto* 'stalkeriano' della guida Marcello (Mastroianni, l'*alter ego* del regista) e nel secondo, altrettanto 'barocamente' espressa, la rappresentazione dei dubbi d'uno dei simboli del 'personaggio debole', il regista Guido (ancora e sempre Fellini), sull'arte, sulla fede, sull'amore... E nel suo breve colloquio con il cardinale, quando l'alto prelato gli contesta che non si viene al mondo per essere felici, sembra di sentire il già ricordato modesto sacrestano-filosofo dell'incipit di *Nostalghia* o anche, forse forzando – ma solo un po' – la cosa, di poter ascoltare il lavoro del pensiero di Alexander di *Sacrificio* quando, dopo la caduta notturna dalla bicicletta, si avvia zoppicando verso la casa della 'strega' Maria: mentre riflette sulla felicità sta anche preparando la sua *performance* infelice come giardiniere?

29. L'innesto tra quello che chiamo lo *spazio scivolato* e alcune «eccezioni» del racconto, sta in FABRIZIO BORIN, «Andrej Rublëv» e i *funghi: violazione della regola e paradossi poetici nel paniere del regista Tarkovskij*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 237-243.

ingenuo e del *superamento dell'ostacolo*. Che si traduce nella lotta dell'eroe-martire tarkovskiano sofferente perché smaniosamente costretto a vivere una inadeguatezza tra sé (proiettato in avanti, al pari degli amatissimi «extraterrestri» Bach e Leonardo, verso l'aiuto al mondo) ed il mondo, quello stesso mondo, tenacemente attaccato, all'indietro, alle piccole, meschine conquiste dell'appagamento superficiale.

L'immagine giusta per rappresentare questa vertiginosa altalena tarkovskiana credo sia l'effetto del *giramento di testa*, diffuso nel volo – nel cielo o nella liberazione degli altri dalle catene dell'indifferenza – per non smarrire la libertà insita nel senso della trasgressione. Sono di tal natura infatti sia lo sperdimento del monaco Philip in *Vento luminoso*,³⁰ sia il profetico mancamento di Alexander nei minuti iniziali di *Sacrificio*.

Ad evidenziare il decimo motivo, si deve sostare davanti alla stazione 11) *l'Onirismo dello Spazio Fisico*: le dinamiche del dentro/fuori, alto basso, vuoto/pieno; ma anche compresenza di opposti e, sulla terra o fra terra e acqua, di coppie: acqua(neve)/fuoco, aria-acqua, aria-fuoco. Tutte forme di prove, o, meglio, esempi di volo sul bordo del terreno a rivelare *mondi di cose* fino ai misteri del *Sottosuolo* – ancora sarebbe preferibile ripetere del *profondo*, della sfera dell'inconscio e del sogno – e da questo a *oltre il cielo* (riflessi...). E poi la *casa*, il *padre* (le figure dell'infanzia, l'orfanità, la malattia, la madre Russia...) e queste idealità simboliche, questi *simulacri* hanno principio e ritornano, trasposti, nei *movimenti della macchina da presa*.

Difatti se si proiettano mentalmente i film di Tarkovskij, si verifica come quegli spostamenti non facciano altro se non disegnare 12) *Labirinti della Solitudine e dell'Anima*. Il calco delle mosse del regista sulla scena, sui personaggi e sull'ambiente intorno (penso alla stasi fuori della Stanza dei Desideri di *Stalker*, alla finestra-paesaggio e al capannone della casa di Domenico («1 + 1 = 1»), alla stanza d'albergo in *Nostalghia*, alla preveggenza dell'apocalisse-allo-specchio in b/n di Alexander in *Sacrificio*...).

L'architettura tarkovskiana dello spazio-tempo ribadisce anche la centralità della penultima stazione che propone 13) *Profezie* annunciando *Catastrofi*. Qui si erge, come su un trono, *Stalker*, film e saggio apocalittico-filosofico – influenzato dal buddismo zen – emblematico nelle sfaccettature dell'universo tragico dell'artista perché vi si ritrova, in maniera commovente, tutto: la sintesi dei film precedenti e l'anticipazione dei due successivi. Ed i movimenti di macchina costruiscono figurazioni geometriche³¹ e soprattutto il segno che a questo punto interessa maggiormente sottolineare, attraverso la stazione terminale, la 14) *Il Segno della Croce*. Visionando molti dei piani-sequenza tarkovskiani, si vede come la sintesi sia costantemente orientata a tracciare linee di forza dentro all'inquadratura finalizzate a formare precisamente una croce. Un incrocio di struttura, dal quale non resta escluso nemmeno lo straordinario, estenuante piano-sequenza della mortale «passione» di Gorčakov nella piscina vuota di Santa Caterina,³² dove a tutta prima

30. «Una dolcezza morbosa, piena di fascino e spavento, invase Philip, la testa cominciò a girargli, le gambe gli cedettero, egli vacillò, perse l'equilibrio e cadde nel vuoto»: TARKOVSKIJ, *Racconti*, cit., p. 99.

31. Se si rilegge il cinema di Tarkovskij in questa chiave si nota come esso esibisca forme che vanno dal punto (il centro della ragnatela in pieno sole dell'incipit dell'*Infanzia di Ivan*) al segmento (ancora una volta torna la citazione del maxi piano-sequenza della candela nella piscina di *Nostalghia* dove i due estremi *devono* essere assolutamente toccati per poter spiccare il volo verso la morte); dalla (potenziale) semiretta agli assi cartesiani (ascissa/ordinata nella piscina di Santa Caterina da Siena in *Nostalghia*), alla diagonale destra-sinistra tracciata dalla macchina asfaltatrice nell'ultima inquadratura del *Rullo compressore e il violino*, al quadrato (la Stanza dei Desideri di *Stalker*); dalla piramide (il prologo di *Andrej Rublëv*) al cerchio (il mulino a vento con le pale ferme all'apertura dell'*Infanzia di Ivan*, lo scarafaggio di *Sacrificio* ma anche la stazione orbitante e le molte circolarità presenti in *Solaris*), al labirinto (la palude dell'*Infanzia di Ivan*, gli intricati ricordi cronobiografici dello *Specchio*, l'arcipelago informe dell'oceano pensante di *Solaris*, la Zona stalkeriana, l'inizio e il finale di *Sacrificio*).

32. Per i cattolici la resurrezione è *già* nella croce. Che è un simbolo di vittoria e, simbolicamente, una vittoria *non* tragica; anche perché il crocifisso, immagine che fa paura, è consolatorio. In ogni caso, nell'immaginario popolare – un immaginario religioso-sacro, misto di credenze/credulità poggianti anche su basi ataviche, civili, di tradizioni per eventi collettivi e mistici di piazza e di massa (dal quale ce la sentiamo di escludere il profano cinema, una *non* sacra rappresentazione contemporanea?) – la croce rappresenta e presentifica la sofferenza, il seme della sconfitta, il dolorismo diffuso, e però è anche una forte aspirazione al cielo. Se dunque, tarkovskianamente parlando, Passione (della Croce) e Resurrezione risultano essere la stessa inscindibile cosa, le poche espressioni di gioia nei film del regista russo, non possono mai essere disunite dalla sofferenza (cfr. il monologo della moglie ai primi minuti di *Stalker* e, ancora una volta, l'esempio vivente di Alexander).

sembra esserci soltanto un movimento orizzontale pluriripetuto per diversi minuti, ma in effetti la tensione che scaturisce e cresce dal mozzicone di candela accesa, spenta, riaccesa, rispenta, riaccesa assume il valore, incombente, la presenza fisica e la funzione vettoriale, di un *albero*, un albero grande almeno quanto quello secco del finale di *Sacrificio* o, il che è lo stesso, simile a quello in apertura dell'*Infanzia di Ivan*. Se gli oltre otto minuti in questione sono ad apparente dominante orizzontale e il prologo di *Andrej Rublëv* è a dominante verticale, nel finale dell'ultimo film, le atmosfere d'attesa prodotte dall'orizzontale – tutto il lungo incendio e soprattutto l'impressionante, caparbia ostinazione con cui la cinepresa non vuole abbandonare il paesaggio anfibio e Maria – servono a Tarkovskij per preparare l'ultima ascensione mistica lungo il tronco dell'albero secco.

E allora, riconsiderando di seguito questi due brani – appunto, il finale di *Sacrificio* ed il prologo di *Rublëv* – si riscontra che, con il cinema, Tarkovskij riesce a praticare un ennesimo bel paradosso: crea il suo Grande Albero con la *via crucis* mentre reiventa il volo anche quando non fa danzare la macchina da presa, quando non si solleva da terra.³³ Addirittura risulta volare quasi meglio in presenza dell'acqua (purificatrice e materna) che non solo negli strani movimenti nell'aria (in presenza di pozze, distese d'acqua, alternanza di terra e acqua, plaghe deserte, acquitrini, stagni, cunicoli asciutti ed improvvisamente allagati, campi e controcampi di pozzi e cascate, nei sorvoli lenti di pavimenti allagati o piscine svuotate, ecc.).

Per modellare il (suo) tempo, Tarkovskij all'inizio ha bisogno di legarsi ad una itineranza spaziale, di staccarsi dal contingente, non può fare a meno di prendere le distanze dalla razionalità consueta – la Storia, il Potere, la Società (sovietica, ma non solo) – del tutto inadeguata ed inetta, incapace di esaltare l'irrazionale, inventare l'impossibile e pensare l'utopia. Ha insomma necessità della visione concreta e cromatica della rappresentazione onirica del volare – l'insistenza sulla gamma del colore azzurro ne è la riprova – per illudersi di riconciliarsi con il passato e sur-vedere il presente per vedersi riconfermato nel presagire il disastro del futuro.

Dopo, e progressivamente eliminando, con l'angoscia dei voli radenti della memoria, con il pessimismo disperato e l'amara sconfitta dello *stalker*, la fede nella poesia, nella cultura e nell'arte svaniscono come il talento del monaco Ariel, e si afflosciano come le pelli della futuribile mongolfiera di Efim. Un apparente smacco che però, come l'astro brillante in uno dei pozzi del ricordo poetico tarkovskiano, rimane a ricordarci che senza la profetica audacia suicida di quell'*assurda compassione*, gli alberi secchi del mondo d'oggi non potrebbero mai avere l'incrollabile certezza di continuare a fiorire. Come la ricerca del sacro nei grandi film etici della storia del cinema.

33. A proposito del carattere a metà tra il narrativo ed il creativo-ludico dell'analogia rispetto ai movimenti dei personaggi e del regista sul set con i movimenti di macchina in Tarkovskij, di un altro grande esploratore onirico dello spazio-tempo dell'Uomo, Federico Fellini, il Pasolini della *Ricotta* fa dire al regista Orson Welles: «Egli danza... egli danza». E cosa è la danza d'una cinepresa – dal volo radente sull'abnorme ammasso di cose possedute da Kane al finale di *Quarto potere*, al sogno d'apertura e al girotondo che chiude il circo di *Otto e mezzo*, allo scivolo della *Città delle donne*, tanto per fare qualche esempio casuale – se non un'altra manifestazione utopica del *volò artistico*?

Rivista annuale / A yearly Journal

ACCADEMIA EDITORIALE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 878066 (5 linee), fax +39 050 878732

E-mail: iepi@iepi.it · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Giosuè Carducci 60 · I 56010 Ghezzano La Fontina (Pisa)

Uffici di Roma: Via Ruggero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma

Abbonamenti / Subscriptions

Italia: Euro 40,00 (privati) · Euro 60,00 (enti, con edizione Online)

Abroad: Euro 60,00 (individuals) · Euro 80,00 (Academic Institutions, with Online edition)

Prezzo copia singola / Single issue: Euro 80,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550

o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

*

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo al nostro indirizzo.

Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (L. 675/96).

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione degli ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI[®], Pisa · Roma,

un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2004 by ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI[®],
Pisa · Roma, un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE[®], Pisa · Roma

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1824-6184

INDICE

<i>Premessa</i>	9
SU ANDREJ TARKOVSKIJ	
SIMONETTA SALVESTRONI, <i>La tradizione culturale e spirituale russa nel cinema di Andrej Tarkovskij (Rublëv e Lo specchio)</i>	13
FABRIZIO BORIN, <i>Efim e la mongolfiera dell'arte. Un prologo simbolico per entrare nella storia del cinema</i>	41
PATRIZIA PARNISARI, <i>Poesia e spiritualità dell'«Età d'argento» nell'opera di Andrej Tarkovskij</i>	57
FERNALDO DI GIAMMATTEO, <i>Lo specchio: il delirio di un artista</i>	63
MAURO MARTINI, <i>Stalker e la cultura russo-sovietica</i>	69
UMBERTO FASOLATO, <i>«L'organico risuonare del mondo»: la musica elettronica da Solaris a Stalker</i>	77
MARINA PELLANDA, <i>Tarkovskij tra un violino e due alberi: Il rullo compressore e il violino</i>	93
FRANCESCO NETTO, <i>Il «destino» audiovisivo dei Racconti cinematografici: il caso di Vento luminoso</i>	99
MICHELE BERTAGGIA, <i>In nome del figlio, oltre l'icona. Per una revisione del sacrificio immaginale nel cinema di Tarkovskij</i>	109
<i>Bibliografia essenziale su A. T.</i>	123
SULLA TECNICA	
FERNALDO DI GIAMMATTEO, <i>Critica del film: tecnica e giudizio</i>	133
ROBERTO PERPIGNANI, <i>Il digitale e la riformulazione del linguaggio audiovisivo. Appunti per una ricerca non rinviabile</i>	143
SULLA CRITICA	
FRANCESCA BISUTTI DE RIZ, <i>Arcangeli a duello: educazione e mito nel Western</i>	165