

**Paolo Mottana (tratto da “L’opera dello sguardo, Moretti e Vitali, Bergamo 2002)**

**Fratelli-Ombre:**

*Il limo salvifico di Andrej Tarkovskij*

*Anamnesi immaginale*

Una china erbosa digradante e, in fondo, circolare, lo specchio brumoso di un’acqua ferma, forse stagno, o lago. La nuca bionda di un bambino, una donna adulta, una ragazzina, un cane, un’altra donna, poi, tutti di spalle, scendono la collina, mentre una voce femminile intona una nenia. La *nostalghia* prende anzitutto la forma di un digradare e immergersi, fra erba, acqua e nebbia di un piccolo gruppo familiare al suono di un canto di donna. Si scende, verso quella superficie che riflette e affonda, poi, a un tratto, ci si arresta. Subentra la storia.

Il *dolly*<sup>1</sup>, marchingegno cullante e basculante di ogni elevazione e di ogni discesa, vero organismo lirico di ogni *ripresa*, risale lentamente, con tutto il tempo di un crescere lento, accordato al mondo, il volto biondo di un bambino, mani di donna sulle sue spalle, alle spalle una costruzione bassa, in legno, un piccolo stagno, sulla sua riva l’uomo dai capelli neri e il cane, riflessi nell’acqua lunghe strisce più chiare, sul fondo scuro, come finestre nel cielo, nell’acqua del cielo. Dietro le due figure ancora la costruzione bassa, si riconosce una dacia. Il *dolly* risale ancora, lentissimo, si innalza e lascia sul fondo stagno, figure e casa, intorno, a radunare in una miniatura il quadro descritto, il perimetro di una chiesa, un’abbazia medievale si eleva con le sue mura acute e dentro le sue mura alte finestre a cuspidi, come occhi e specchi.

Lentamente la chiesa è già in basso e rivela il suo tetto sfondato. La chiesa contiene la casa, le figure e lo stagno. Poi il *dolly* s’interrompe, il suo occhio resta fisso su questo duplice mondo, dove tutto si contiene e tutto riguarda. Inizia a nevicare su quella abbazia e sulla dacia, dentro alla campagna grigia di una stordita Toscana. L’atmosfera è composta, quieta, silenziosa. Appena si ode la voce di una donna, che intona una nenia. Sull’immagine, in sovrapposizione, appare una scritta: “dedicato a mia madre”.

Su questa immagine si chiude uno dei film<sup>2</sup> più controversi di Andrej Tarkovskij, più penalizzati dalla critica, più avversati dall’ermeneutica “semiologica” di certa psicoanalisi avventurosa e sbrigativa. Poco prima di quest’ultima scena due uomini sono morti, attraverso l’esperienza del fuoco. Due uomini, o le due parti dello stesso, un russo e un italiano, si sono passati la fiamma di una candela, si sono offerti in un estremo gesto. Il primo si è dato fuoco sulla piazza di Roma. Il secondo ha attraversato una piscina termale faticosamente traghettando la fiamma di una candela da una sponda all’altra, una debole fiamma, dove l’acqua sulfurea è ormai estinta, la candela che Domenico, “uomo di Dio”, gli ha dato, invitandolo a questa ultima inspiegabile missione. Entrambi restano uccisi nello stesso momento, recando a compimento un percorso estremo, sacrificale. Ma solo grazie a questo sacrificio, pare di capire, Gorçakov, il protagonista, nella cattedrale italiana, ritrova il silenzio della sua memoria d’Oriente.

---

<sup>1</sup> Il *Dolly*: “nelle riprese cinematografiche e televisive, carrello con una piccola gru che permette rapidi spostamenti della cinepresa o della telecamera in senso orizzontale o verticale” (Dizionario della lingua italiana De Mauro, ed. 2000)

<sup>2</sup> Si tratta di *Nostalghia* (1974), in cui si narra la vicenda di uno scrittore russo, Andrej Gorçakov, che, nel compiere ricerche su un musicista anch’egli russo del 700, inizia un percorso dalle molteplici significazioni con la guida di una donna, Eugenia, e soprattutto di un uomo, Domenico, che incontra a Bagno Vignoni vicino a Siena. Quest’ultimo è una figura complessa di cui si sa che per sette anni si è segregato in casa con la propria famiglia nell’attesa di una catastrofe nucleare. Da lui Gorçakov riceverà l’incarico rituale di portare una candela accesa da una parte all’altra della piscina termale che si trova al centro del paese. Operazione che effettivamente il protagonista compirà alla fine del film, restandone ucciso, nello stesso istante cinematografico in cui lo stesso Domenico si darà fuoco in una manifestazione di protesta estrema a Roma. Il film si conclude con l’immagine sopra descritta nell’abbazia di S. Galgano a Chiusdino in Toscana. (In realtà questa descrizione minima, come anche le altre che seguiranno, può solo aiutare a ri-evocare il disegno essenziale della vicenda, ma non può e non pretende in alcun modo di restituire la densità ipercomplessa della trama e delle immagini, che solo la visione, nessuna narrazione, può approssimare)

Sembra allora che la “discesa” verso lo stagno di quel piccolo gruppo familiare, bloccata nella memoria, sia ora riscattata e trasformata ad un più alto grado. Nell’immagine dell’abbazia che contiene la dacia si ricompongono molte scissioni. Quella tra l’uomo e il suo passato, che finalmente ricompare integro, nell’anfiteatro di un luogo reale dell’esilio: Gorçakov (nel quale non è difficile cogliere un eteronimo dell’autore, all’epoca esule in Italia) ritrova il bambino, la donna, la dacia e il cane, emblema persistente, nel cinema di Tarkovskij, della fedeltà e dell’integrità ( e questa volta è *proprio* il cane dell’autore, il suo grande cane-lupo reale, *Dark*). E l’acqua, lo stagno dell’inizio, uno dei moltissimi specchi d’acqua ferma amati da Tarkovskij, perché, a differenza del mare, rinviano al piccolo, al “microcosmo” e alla sua microfisica<sup>3</sup>, che possono rispecchiare il frangersi di minime increspature, velando e rivelando, in moti lenti e regolari, la cifra molteplice del divenire, in superficie e profondità, spostandolo altrove, iridandolo.

Gorçakov ritrova alla fine un angolo di pace e la voce di donna che all’inizio cantava la discesa a quell’intimità familiare che rimase sospesa, secondo un tipico andamento chiastico del suo linguaggio cinematografico e poetico.

“Intanto i primi radi fiocchi di neve appaiono nell’aria e, danzando piano, come in un sogno, si posano a terra”<sup>4</sup>, su questo paesaggio impossibile, neve estranea alle colline toscane, una neve che acquieta e concede questa congiunzione *immaginale*<sup>5</sup>. La vecchia “Abbazia di Chiusdino”, rovina anch’essa di un passato medievale che in Occidente appare estinto, contiene il piccolo mondo russo preservato nella memoria, come in uno “scritto” proustiano.

C’è un luogo estremo di possibile guarigione per quella *nostalgia* “mortale”, quella “compassione profonda che lega non tanto alla propria privazione, mancanza o separazione, quanto alla sofferenza degli altri cui ci si accosta come per un legame passionale”<sup>6</sup>. Perché la *nostalgia* è sì un fatto privato, ma, ad Oriente, è un sintomo più profondo di percezione di sofferenza, di una sofferenza collettiva, di una sofferenza del mondo.

Tarkovskij non a caso ha inteso il proprio cinema come “nostalgia dell’armonia”<sup>7</sup> ed effettivamente un tale sentimento, compreso secondo questo significato, appare intridere profondamente la tela del suo immaginario. La nostalgia è infatti un fatto privato, un fatto *vissuto*, pagato, attraversato, ma è anche un senso cosmico, un allarme per la salvezza delle cose, dell’uomo nel mondo. E questa nostalgia, “malattia del paese”<sup>8</sup>, del ritorno, della dimora, cerca casa.

Dove c’è acquietamento per la nostalgia di un mondo composto, di un’integrità e di una fedeltà alla terra, la terra natale come terra originaria, come terra-fondo e fondamento, come dimora? Tarkovskij indica uno spazio religioso esploso, il perimetro *salvato* di una rovina della fede, che forse proprio in virtù di questa slabbratura e di questa tenace persistenza –Tarkovskij era molto attento all’atmosfera *religiosa* dei luoghi e dei tempi-- può accogliere e offrire riparo.

In un certo senso si consuma qui una inedita forma di congiunzione fra Oriente e Occidente, fra la “quadratura” familiare di Tarkovskij, dacia, acqua, famiglia, cane, natura densa di significati personali, ma anche satura della densità materiale della terra russa, e quello di un grande edificio religioso cristiano, della cristianità d’Occidente, ora consunto e spezzato, ma tanto più

<sup>3</sup> cfr. F. Di Giammatteo, *Una conclusione*, in P. Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l’acqua, l’ombra, Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, La casa Usher, Firenze 1989, p.117

<sup>4</sup> A. Tarkovskij, *Racconti cinematografici*(1992), tr.it. Garzanti, Milano 1994, p. 268

<sup>5</sup> E’ forse utile a questo proposito una citazione dal testo fondamentale di A. Tarkovskij (*Scolpire il tempo*(1986), tr.it. Ubulibri, Milano 1988): “nella Fontana della vergine (di Bergman) mi ha sempre colpito un piano della protagonista morente, una fanciulla mostruosamente violentata. Il sole primaverile penetra attraverso i rami e attraverso di essi noi vediamo il suo volto: essa sta morendo, oppure è già morta ma, evidentemente, ormai non sente più dolore...il nostro presentimento rimane sospeso nell’aria come un suono...sembrerebbe tutto comprensibile, ma c’è una lacuna, manca qualcosa...comincia a nevicare, una miracolosa nevicata primaverile...è appunto quel penetrante ‘qualcosa’ che ancora ci mancava perché i nostri sentimenti raggiunghessero una sorta di perfezione che ci fa rimanere sinza fiato, sbalorditi! ... (pp.188-9)

<sup>6</sup> A. Tarkovskij. cit. in T. Masoni-P. Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano 1997, p. 93

<sup>7</sup> cit. in F. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma 1989, p.113, n.3. Va anche sottolineato che, per Tarkovskij, il cinema è “*nostalgico* per sua propria natura” (*Scolpire...*, op.cit., p. 131)

<sup>8</sup> Cfr. A. Prete ( a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano 1992

impressionante, in questo suo esilio dal centro, in questa dismissione, tanto più compassionevole.

Ognuno ritrova il proprio nucleo in questa lontananza dal centro, in questo punto di non-ritorno. Qui il cielo si può allora congiungere pietosamente alla terra, non in un'acqua tumultuosa, ma nel contagio lento della neve, nella danza sognante e sospesa che fa di acqua e cielo un unico piano vibrante. Il tempo è finalmente esorcizzato, o meglio, domato: “nevica dolcemente, anche se è primavera. I tempi e gli spazi si avvicinano. Il cane fedele li custodisce. Il tempo non li distrugge, ma si trasforma in eternità: eterno ricordo, *večnaja pamjat*”<sup>9</sup>.

Tarkovskij riesce qui effettivamente a fare della *nostalghia* un'*anamnesis*, unendo ciò che fu lacerato, ricomponendolo, a costo di forzare i luoghi e i tempi. E l'immagine. Straordinaria *imago eufemistica*, questa del duplice incastro, motivo ricorrente della poetica *immaginale* dell'autore, e già presente precedentemente nello stesso *Nostalghia*, quando un'altra ripresa *congiungente* ritrovava nella casa di Domenico, a salire da un'immagine del fiume e delle colline lontane della Russia impressa nel pavimento, il bordo di una finestra e oltre, le colline toscane. Anche qui a sigillare la mozione a ri-unire, a radunare e non solo a sigillare la distanza e l'esilio. La lontananza che “fabbrica miniature”, come sostiene Bachelard, parafrasando Bousquet: “la lontananza non disperde nulla, al contrario, raduna in una miniatura un paese in cui piacerebbe vivere. Nelle miniature della lontananza, le cose disperse giungono a ‘comporsi’ e si offrono allora al nostro ‘possesso’, negando la lontananza che le ha create”<sup>10</sup>.

E' qui all'opera in maniera originalissima un procedimento contemporaneo di “miniaturizzazione” e di “incastro”: “lo schema del raddoppiamento per incastri successivi ci conduce direttamente ai procedimenti di ‘gulliverizzazione’, procedimenti dove [si opera] il capovolgimento dei valori solari simboleggiati dalla virilità e dal gigantismo”<sup>11</sup>. La miniaturizzazione e l'incastro, tipiche procedure di “eufemizzazione”, secondo Durand, assolvono certo anche in Tarkovskij la funzione di combattere la morte, la “lotta contro la putrefazione (...) e la decomposizione temporale”<sup>12</sup>, ma anche quella, profondamente radicata nel regista, di recuperare il potenziale armonizzatore e di legame di un regime notturno in quanto femminile, contro le scissioni e le ferite al mondo prodotte dalla ragione maschile, dal suo eroismo gigantista e schematizzatore.

La carica nostalgica di un femminile *dai mille volti* presente nel cinema dell'autore è qui esemplificata in forte misura *anche* dalla dedica alla madre, che tuttavia appare soprattutto un risvolto biografico reale, data la sua recente scomparsa, ma soprattutto dalla struttura delle immagini, che assumono la funzione di legare e tessere insieme lo scomposto e, in certo qual modo, di preservare l'istanza di una fedeltà all'origine. La grande navata di San Galgano tuttavia non è un utero che soffoca, la dacia non è soltanto un ritorno come regressione, la Madonna del Parto non è, come l'apparizione della moglie incinta nel corso del film, un simbolo di reinfetamento impossibile, che infatti Gorčakov si vieta di vedere, non può più vedere<sup>13</sup>: quello che T. ci prova a donare è il lusso di una ricomposizione impossibile, di un attimo onirico di rivelazione dove casa natale, stagno, uomo, cane, donna, natura, stanno *nell'*abbraccio di una cattedrale sfondata, dove la casa è dentro una cattedrale, in un gioco di incastri che assume un irriducibile sapore mistico piuttosto che narcisistico, un senso pubblico, piuttosto che privato. Interno ed esterno, alto e basso appaiono ricomposti, natura, cultura e fede sembrano potere convivere in questo luogo unico, che acquista tanto più il sapore di un *nondove*.

Non c'è estetismo o lirismo gratuito, anzi, Gorčakov è “stanco di vedere queste bellezze eccessive”, come recita all'inizio del film, proprio in procinto di *non* andare a vedere la Madonna del pittore italiano. Preferisce piuttosto volgersi alla trama enigmatica di una percezione interna del

<sup>9</sup> T. Špidlik, *Lo sfondo religioso del cinema di Tarkovskij*, in P. Zamperini ( a cura di), op.cit., p. 20

<sup>10</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, op.cit., p.195

<sup>11</sup> G. Durand, *Le Strutture...*, op.cit., p. 212

<sup>12</sup> *ivi*, p.414

<sup>13</sup> Le interpretazioni di un ritorno al ventre materno nel cinema di Tarkovskij – persino la Zona di *Stalker* diventa un “utero” per L. Pompeo, *I due Tarkovskij*, in “Controluce”, n.11, novembre 99 ( www.controluce.it)- pullulano, secondo un tipico *arco riflesso* della vulgata psicoanalitica freudo-kleiniana

visibile, ritornare, in un lento percorso a ritroso, mediato dall'alter-ego Domenico, nelle sovrapposizioni e nei passaggi, fra volti, madre-moglie-amante, fra luoghi che sconfinano tra sonno e veglia, fra vicino e lontano --le stanze di Domenico che sfociano in quelle della dacia lontana, le colline e le acque che traghettano nel tempo più che nello spazio--, meditando le parole del padre, che commentano, a guisa di basso continuo, tutta la vicenda: “nella festa candela mi sono consumato/ All'alba raccogliete la mia disciolta cera/ E li leggete chi piangere, di cosa andare superbi/ Come donando l'ultima porzione di letizia/ Morire di levità e al riparo di un tetto di fortuna/ Accendersi postumi come un parola”<sup>14</sup>.

Un'azione semplice come quella di traghettare una candela, simbolo forse della fede e della vita eterna<sup>15</sup>, ma anche segno ricorrente della poetica di Tarkovskij, da un bordo all'altro di un involucro d'acqua calda, di una piscina ora vuota, fredda. Questo gesto estremo di *guarigione*, al quale Domenico affida la sorte dell'intera umanità, estremo in ogni senso, perché ha la caparbieta infantile di un gioco, ma anche la severità e il rigore di un rito mortale, richiama per una certa assonanza quell'"azione" da compiere ogni giorno alla stessa ora, cui Alexander in *Sacrificio*<sup>16</sup> sembra riporre molta fiducia, affinché qualcosa cambi: azione rituale anche in quest'ultimo caso, per quanto di un rituale basso, quasi scatologico<sup>17</sup>, che tuttavia è fortemente connessa ad un'escatologia.

Questo gesto, che risuona insieme alla morte “russa” di Domenico, (dato che solo all'Est si conosce il significato profondo del “darsi fuoco”, come l'autore ci ha fatto sapere in precedenza nel film), questo abbraccio mortale fra due estreme eresie accomunate dalla radicale simbolicità (nel senso della dimensione *insatura* del simbolo) del loro gesto, questa terribile coincidenza sacrificale, sembra il prezzo necessario per restituire alla Terra il suo luogo, in una Abbazia sconsecrata, ultimo “tetto” scoperchiato di una fede nell'infinito.

Lezione straordinaria questa, che dice quanto sofferto sia il “parto” immaginale, la *mitopoesia*, di cui certo questa sequenza di *Nostalghia* è fortemente esemplificativa, quanto segreto e sinuoso è il percorso per produrre un simbolo che sia davvero riassuntivo di un'Opera, quale quella tenace, ritrosa, intransigente, di un autore come Tarkovskij, poeta delle immagini e alchimista di un loro tempo sottratto, acquietato, vero, in cui finalmente poter aprire un “occhio senza palpebre”.

---

<sup>14</sup> cit. nel film e in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.92

<sup>15</sup> In realtà Tarkovskij era avverso alle simbologie rigide, cui preferiva le “metafore-immagini”: “un simbolo contiene dentro di sé un significato definito, una certa formula intellettuale, mentre la metafora è immagine. Un'immagine possiede le stesse caratteristiche particolari del mondo che rappresenta. Un'immagine –intesa come opposta ad un simbolo- è indefinita nel significato” (cit. in *Le noir coloris de la nostalgie* (intervista con H Guilbert), in “Le Monde”, 12.05.83). L'idea più autentica del simbolo gli sembra espressa nelle parole del poeta russo V. Ivànov: “il simbolo è veramente tale soltanto quando esso è inesauribile e sconfinato, quando esso esprime nel proprio linguaggio arcano (ieratico e magico) dell'allusione e della suggestione qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto a cui la parola esteriore è inadeguata. Esso possiede una molteplicità di volti e di pensieri ed è sempre oscuro nella sua remota profondità...esso è una formazione organica, come un cristallo (...) i simboli sono indicibili e inspiegabili, e noi siamo impotenti davanti al loro significato integrale e misterioso” (cit. in *Scolpire...* op.cit. pp.46-7)

<sup>16</sup> Nel film (tit.orig. *Offret 1986*) si tratta della vicenda di Alexander, ex-attore e oggi intellettuale riconosciuto che, nella sua casa di campagna con la moglie, il figlio Ometto colpito da una passeggera impossibilità di parlare per una piccola operazione, e alcuni amici, vive un' improvvisa emergenza atomica. All termine di un percorso dai risvolti riflessivi, rammemorativi e iniziatici, Alexander riuscirà a scongiurare la tragedia grazie ad una preghiera, ad un voto sacrificale e all'incontro sessuale con la domestica Maria che vive in una chiesa sconsecrata. Dopo l'incontro, che interrompe la minaccia e restituisce la parola a Ometto, Alexander, approfittando della momentanea assenza degli altri, darà fuoco alla casa, assecondando il voto di totale rinuncia espresso durante il momento del pericolo, e sarà condotto via da un'ambulanza. Ometto nel frattempo si darà da fare ad annaffiare l'albero secco che il padre ha piantato all'inizio del film, invitandolo a bagnarlo ogni giorno fino a che miracolosamente non fiorisca come accadde ad un monaco giapponese di cui Alexander aveva narrato in un monologo iniziale la storia.

<sup>17</sup> L'azione in gioco, suggerita dal padre Alexander al figlio Ometto, è quella di versare ogni giorno un bicchiere d'acqua nella tazza del bagno, (quasi a voler far lentamente germogliare il fondo oscuro e magmatico dell'acqua, un'acqua-letame che il mondo ha rimosso, si limita appunto ad evacuare). Per altro anche S.Galgano in qualche misura sembra evocare per associazione il carattere miracoloso dell'incontro di Alexander con la serva Maria nella chiesa sconsecrata.

## Il chiasmo

Tarkovskij è il poeta che più frequentemente, in un ricorsivo e quasi percussivo ritorno delle medesime figure, quasi fosse un reticolo immaginale che aiuti a filtrare il tempo e le sue trame, fa uso della figura retorica del *chiasmo*<sup>18</sup>. Chiasmo ribadito in ogni film, a cucire quasi in un involucro impermeabile, o forse permeabile ad un discorso ininterrotto, quello dell'*Opus* d'autore, ogni singolo tassello, a dargli forma, entro un disegno circolare e simbolico.

Così il sogno di immersione nella natura di Ivan presso la madre dell'inizio del film<sup>19</sup> si conclude simmetricamente con il ritorno di Ivan ai luoghi dell'infanzia felice, seppure incisa da alcune alterazioni indelebili (l'albero secco e bruciato). Kris Kelvin, protagonista di *Solaris*<sup>20</sup> esordisce stagliandosi contro l'acqua di uno stagno nella campagna opulenta intorno alla casa di famiglia, e vi ritorna nell'ultima sequenza, sebbene in un paesaggio più torturato e enigmatico, ormai inghiottito nell'esperienza vissuta, e recando tutti i segni di una trasmutazione interiore.

Oltre il prologo della balbuzie d'infanzia, su questa problematicità del dire, che appare una sorta di introduzione *metodologica*, i prati e i boschi dell'infanzia ritornano all'inizio e alla fine del periplo autobiografico "dai mille piani" de *Lo specchio*<sup>21</sup>. Le immagini iniziali della casa dello *Stalker*, con la moglie e la bambina addormentate, si congiungono, intorno al viaggio verso il Centro della Zona dello *Stalker* con i suoi due clienti, con la sezione del ritorno a casa e della scena finale in cui la bambina *mutante* fa muovere enigmaticamente i bicchieri sul tavolo in *Stalker*<sup>22</sup>.

E ancora le immagini d'infanzia, della natura e della casa, seppure proiettate in un percorso che le modifica e riposiziona, apre e chiude *Nostalghia*. In *Sacrificio* l'albero, albero della vita

---

<sup>18</sup> Il chiasmo è figura retorica "per la quale si dispongono in ordine inverso i membri corrispondenti di una frase" (Cortellazzo-Zoli, Dizionario etimologico, Zanichelli ed.2000). Qui nel senso di una corrispondenza biunivoca tra il primo e l'ultimo membro di una sequenza che assume così una forma circolare. Esso "imprime al testo un movimento circolare che si raccomanda in retorica per la virtù che esso ha di inaugurare un nuovo livello semantico, un nuovo universo di discorso, di nuove attribuzioni di significato, di nuove configurazioni simboliche" (A.Franza, *Doppio tunnel: il chiasmo*, in R.Massa-A.Cerioli, *Sottobanco. Le dimensioni nascoste della vita scolastica*, Angeli, Milano 1999, p.124)

<sup>19</sup> Il film è *L'infanzia di Ivan* (tit.orig. *Ivanovo Detstvo*) (1962), in cui il dodicenne Ivan, reso orfano dalla guerra vi partecipa attivamente e ne conosce gli orrori, diventando un abile partigiano e un esperto nelle missioni rischiose. Seguito e parzialmente protetto da un capitano e da un tenente (Cholin e Galcev) finirà comunque catturato e impiccato. La peripezia bellica è intervallata da quattro dense sequenze oniriche in cui il ragazzo ritorna alla sua infanzia di pace e di intimità con la madre.

<sup>20</sup> Film del 1972, in cui Kris Kelvin, uno psicologo, è incaricato di indagare su fenomeni misteriosi accaduti su una stazione orbitante intorno al pianeta Solaris, dove è stato trovato un *mare* che produce strani effetti. Kelvin, dopo essersi congedato dal padre e dalla sua casa, vivrà un'esperienza complessa di incontro con gli altri membri della stazione, e con le creature che l'*oceano pensante*, bombardato con raggi x, sembra estrarre dalle profondità della psiche e della memoria dei vari personaggi. Kelvin reincontrerà così la moglie morta suicida, con cui vivrà una nuova e straziante relazione, che lo segnerà. Ritornato sulla terra tornerà dal padre dove gli si inginocchierà davanti, mentre una lunga inquadratura finale ci mostrerà la casa paterna, e la zona intorno ad essa come una piccola isola dentro all'*oceano* di Solaris.

<sup>21</sup> Nel film, (tit.orig. *Zerkalo*) (1974), dalla tessitura molto intricata, si incrocia la storia dell'autore adolescente e adulto, che vive appunto come in uno specchio gli eventi della sua famiglia d'origine e quelli della sua famiglia attuale, segnati dal ritiro della figura paterna e di se stesso dal primo matrimonio, e dalla centralità del rapporto con la madre, sullo sfondo degli avvenimenti inquietanti della storia bellica e politica del periodo. La vicenda è labirintica e contrassegnata da un'elaborazione intensissima delle immagini, attraversamento amoroso e approfondito di un inestricabile e ricorsivo percorso personale.

<sup>22</sup> Il film, del 1979, narra il viaggio di un trio di personaggi, lo *Stalker* (la Guida), lo scrittore, lo scienziato, figure dai forti connotati simbolici, all'interno di uno spazio cintato e interdetto denominato la *Zona*, una sorta di struttura degradata invasa dalla natura e dall'acqua, dove si ritiene sia caduto un meteorite o si sia verificato un fenomeno alieno che lo rende impraticabile e dove si trova una *Stanza dei desideri*, cui solo gli *Stalker*, clandestinamente, sanno condurre. Nella prima e nell'ultima parte, fuori dalla Zona, sono presentati, all'avvio e al ritorno dal viaggio, la casa e la famiglia dello *Stalker*, la cui figlia, Scimmietta, è considerata una figlia della Zona, una "mutante", colpita da una paralisi agli arti.

dell'Adorazione dei Magi di Leonardo, e subito dopo, l'albero secco eretto simbolicamente da Alexander, ritorna in assoluta simmetria alla fine della pellicola.

Fa parzialmente eccezione *Andrej Rublëv*<sup>23</sup>, film dalla struttura particolarmente singolare e ricalcata sullo schema a episodi del romanzo dello stesso Tarkovskij<sup>24</sup>: la scena finale tuttavia, l'inquadratura dell'isola in mezzo al fiume sotto la pioggia sulla quale sostano quattro cavalli --la presenza del cavallo è un tema ricorrente dell'immaginario tarkovskiano, dalle forti valenze simboliche<sup>25</sup>-- evoca una prima folgorante apparizione già nel prologo, al momento della caduta dell'aerostato: un cavallo nero si rotola nella terra e infine si erge potente, un attimo prima dell'inquadratura in cui si vede l'aerostato a terra, sgonfio, scosso dal gas che fuoriesce, quasi una bestia ferita (forse un'allusione alla tracotanza di ogni *automa*), e vicino ad esso il cadavere del temerario uomo volante. Forse un'allusione all'impotenza dell'uomo e alla sua *ubris* nel volersene emancipare, alla sua smania di allontanarsi dalla terra, in cui invece si immerge con piacere il cavallo.

Ma certamente colpisce, e già è stato variamente sottolineato<sup>26</sup> l'alfa-omega, l'*Azoth* che sigla l'opera del regista russo, (lasciando da parte il primo lungometraggio, l'accademico ma non meno anticipatore *Il rullo compressore e il violino*<sup>27</sup>): il raccordo chiastico tra la prima scena de *L'infanzia di Ivan* e l'ultima de *Il sacrificio*. In entrambe compare l'albero<sup>28</sup>, in entrambe il bambino, in entrambe una condizione di orfanità e di attesa, di fedeltà ostinata e patita.

Albero e *Puer*, simboli entrambi di vita e di rinnovamento, ma ostacolati, torturati, offesi. I bambini sono ambedue orfani, seppure in diverso modo. Il bambino Ivan, all'inizio del film, viene ripreso attraverso la tela di un ragno, forse ad evocare il suo destino di preda, di vittima, prima che la telecamera salga a percorrere il fusto dell'albero, così come alla fine di *Sacrificio* la macchina da presa salirà dall'immagine del bambino sdraiato fino a percorrere ancora il fusto di un albero, un albero secco che il "padre gli aveva detto che un giorno sarebbe fiorito"<sup>29</sup>. Albero e bambino sono certo due cifre ricorrenti nel cinema di Tarkovskij, eppure raramente questi alberi portano la macchina da presa al cielo. Archetipi sospesi di una tensione tra uomo e mondo, uomo e natura, materia e spirito che resta invocata, esercitata, ma fundamentalmente insoddisfatta. Anche alla fine di *Sacrificio*, nell'ultima inquadratura, la macchina produrrà in realtà un'inquadratura orizzontale, fedele ad acqua e terra, gli elementi fondamentali del mondo immaginale del regista, un piano-terreno che sembra l'orizzonte possibile, forse quello più sentito, ma anche dolorosamente, da Tarkovskij.

---

<sup>23</sup> Il film è del 1966 ed è la narrazione, scandita in 9 episodi e un epilogo, del travaglio artistico, nell'epoca delle sanguinose guerre fratricide nel 1400 in Russia, del pittore di icone Andrej Rublëv, caparbio seguace di armonia, che si snoda fra eventi dal forte significato personale e storico-simbolico. Gli episodi disegnano un percorso complesso che intreccia la riflessione sulla storia, sulla violenza e sull'operatività artistica a temi più personali e religiosi. Essi sfociano infine nella visione a colori (dopo un protratto bianco e nero), delle icone di Rublëv.

<sup>24</sup> A.Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, tr.it. Garzanti, Milano 1992

<sup>25</sup> cfr. A.Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p.38 sgg

<sup>26</sup> Per esempio da F.Borin, op.cit., p.49 e da T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.33

<sup>27</sup> Il film, del 60 (tit. orig. *Katok i skripka*), narra la storia di un ragazzino, Saša, che, sbeffeggiato dai compagni, si reca a sostenere un esame di violino che, anche per la vergogna, avrà esito negativo. Rientrando a casa il bambino incontra il guidatore di un rullo compressore, Sergej, che lo riaccompagna sulla sua macchina, suscitando l'invidia degli amici. Il bambino e l'autista del mezzo hanno un colloquio intenso, dopo il quale Saša suona in modo straordinario di fronte al nuovo amico. La sera i due dovrebbero rivedersi per recarsi al cinema insieme, ma la madre vieta al bambino di andare all'appuntamento. Mentre l'uomo entra al cinema con un amico, Saša si addormenta sognando di salire di nuovo sul rullo compressore con Sergej.

<sup>28</sup> L'albero inaridito che viene innaffiato "rappresenta il simbolo della Fede" (*Scolpire...*, op.cit., p.207)

<sup>29</sup> A.Tarkovskij, *Racconti...*, op.cit., p.321. Il motivo dell'albero che fiorisce rinvia alla novella che Alexander narra a Ometto all'inizio di *Sacrificio* e con la quale Tarkovskij sigilla il senso del suo lavoro e del suo impegno artistico: "un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senza ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore e perciò assistette al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprirono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? E' soltanto la verità" (A.Tarkovskij, *Scolpire...*, op.cit., p.212; è l'ultimo paragrafo del libro.)

Alla fine de *L'infanzia di Ivan*, dopo che la tragedia del bambino si è consumata nella storia, un ultimo inserto onirico proietta un frammento di utopia scheggiata e ferita, Ivan che gioca nell'acqua con una bambina, ma la sequenza sarà contrappuntata insistentemente dall'immagine inquietante di un mozzicone d'albero combusto e secco, "oscuro emblema bruciato della ferocia"<sup>30</sup>.

Un albero dipinto campeggia all'inizio di *Sacrificio*, da un'opera di Leonardo<sup>31</sup>, un'Adorazione del Bambino piuttosto inquietante, della quale Tarkovskij mostra i volti dei Magi, ritratti come vecchioni paurosi. La ripresa percorre il fusto senza lasciar vedere il piccolo Gesù e giunge alla chioma folta per poi passare bruscamente alla sequenza dell'albero secco piantato nella sabbia da Alexander. Forse qui l'autore ci parla di una aspirazione, di un'urgenza di equilibrare, di composizione fra cielo e terra, e fra arte e vita, che tuttavia appare sempre più problematico -- l'immagine è ambigua, l'albero è secco--, e che in un certo senso si configura come un compito impossibile, ma non per questo da disertare.

Questo compito è certo insidiato o addirittura revocato in dubbio proprio dalle ceneri della cultura del Rinascimento che ha in Leonardo un suo significativo rappresentante, e con la quale il regista ha intrattenuto un rapporto difficile proprio in ragione dell'antropocentrismo che una tale cultura ha contribuito a promuovere nel mondo Occidentale e ai suoi effetti nefasti. Effetti che si prolungano fino alla minaccia di catastrofe imminente sull'uomo, minaccia atomica di cui egli stesso avvertiva la presenza concreta, dopo Hiroshima, dopo le esplosioni sotterranee, dopo le centrali nucleari, dopo Chernobil, evento che si verificherà proprio nel periodo delle prime proiezioni del film.

*Sacrificio* affronta questo grumo, e cerca di scioglierlo, attraverso una radicale torsione ad una s-ragione di tipo religioso, ad un sofferto abbassamento, ad una deposizione di ogni possesso, di ogni dominio: Alexander sceglierà il sacrificio di sé, la totale dismissione dal mondo nella speranza che questo potesse favorire una riconciliazione, una sopravvivenza<sup>32</sup>. Sceglierà la via di un congiungimento, con la serva Maria, dai tratti magici e al tempo stesso mistici e sensuali, ripercorrendo forse le tappe non sciolte della lotta interiore fra fede e terribilità che già Rublëv aveva attraversato, ricomponendole in una memore armonia d'opera.

E tuttavia in quest'ultima opera non sembra esservi più spazio per una mitopoiesi, per una traduzione espressiva che non sia davvero il totale sacrificio, disposizione di cui Tarkovskij era stato da sempre efficace interprete, e che sosteneva apertamente, come quando, nello spiegare la scena iniziale del Rublëv, aveva detto che "la creazione esige da un uomo il dono integrale del suo essere"<sup>33</sup>.

### *Nostalgia del centro*

Il chiasmo è figura circolare, che raccorda e collega, che racchiude e sospende. Tutta l'opera di Tarkovskij è chiasmatica, da un film all'altro, da una sequenza all'altra, lente sequenze che assecondano il tempo fino a ritrovarne la trama naturale, fino a restituire il mondo al mondo<sup>34</sup>. Pochi piani, molto meno di quelli di Eisenstein – amava sottolineare-, pochi piani abitati da simboli

---

<sup>30</sup> F. Borin, op.cit., p.64

<sup>31</sup> Le opere di questo autore sono viste da Tarkovskij come espressione del bello e del terribile commisto, "qualcosa che è al di là del bene e del male" (*Scolpire...*, op.cit., p.100) come per esempio nella Ginevra de' Benci presente ne *Lo specchio* che egli paragona all'ambiguità del personaggio della madre-moglie.

<sup>32</sup> Del resto, come osserva Durand, sulla scorta degli studi di mitologia e antropologia comparata "la filosofia del sacrificio è la filosofia del dominio del tempo e del chiarimento della storia" (in *Le strutture...*, op.cit., p.312). Il sacrificio è un patto ermesiano fra la creatura e il creatore la cui posta è l'esorcismo della fine.

<sup>33</sup> Cit. in A. Frezzato, op.cit., p.5. E ancora una volta – e forse più che mai-- non si può non sottolineare, come già per Bousquet e anche per Bonnard, la realizzazione del prisma filosofale "integrità-generosità-globalità" (cfr. *supra*, *I segreti della creazione*).

<sup>34</sup> Sulla "scultura" del tempo e sulla sua crucialità nella poetica cinematografica di Tarkovskij, cfr. anzitutto, A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, op.cit., specialmente pp.55-76 e 106-116.

fissi e insistenti, lungo una peregrinazione labirintica, che mira tuttavia ad un Centro, Centro invisibile e inaccessibile, che tuttavia funge da irresistibile magnete. E' questo ad esempio il senso della "Zona" in *Stalker*. Spazio labirintico, come labirintico e circolare ad un tempo è la struttura della stazione di *Solaris*, le circonvoluzioni ciclistiche di Otto, in *Sacrificio*, e ancora la struttura stessa del film *Lo specchio*, che rimanda gli ingorghi della nostra mente, come osserva Bogani, ci ritorna i "nostri meccanismi di associazione"<sup>35</sup>.

Ma certo il labirinto formidabile attorno ad un luogo *ou-topico* è proprio il viaggio compiuto dallo *Stalker* e dai suoi clienti, associato da taluni al "rizoma" di Deleuze e Guattari<sup>36</sup>, in quanto luogo dove tutto si disfa e si ricompone, dischiudendo continuamente nuovi accessi, nuove "trappole". Un tessuto imprevedibile, imponderabile, che tuttavia appare percorribile, forse nel segno dell'enigma, ma anche in quello interminabile della ricerca di un Centro<sup>37</sup>, secondo una tipica ricorrenza antropologica.

Luogo sottratto, cui sembra che nessuno possa avvicinarsi, forse perché interdetto ad ogni letteralità dell'appropriarsi? Luogo poetico e sacro al tempo stesso, il Centro della Zona, la leggendaria "Stanza dei desideri", cui ci si avvicina per un percorso torto, che richiede sbandamento e erranza, non direzione e impeto, che richiede di avvicinarsi *di soppiatto*, seguendo la traccia di "vaghe comete materiche"<sup>38</sup>, dadi metallici appesi ad un nastro di stoffa, che lo *Stalker* lancia dinanzi a sé secondo una sorta di *rivelazione* artigianale. Un percorso dove non è dato di retrocedere, poiché non c'è reversione nei percorsi simbolici, nè in quelli iniziatici.

"Zona" "sprovveduta o saggia che non lascia guardiani davanti alla porta del tesoro e che affida i suoi eroi ad una guida che non sa la strada, ad un "codardo" che li manda avanti per primi e lascia che gli sparino addosso, ad uno che non decide niente da solo per paura di sbagliare, ad uno che bara con le pagliuzze - fiammiferi. Non ad un saggio e colto Virgilio che approfitta dei momenti di pausa e di riposo per spiegare, insegnare, ammaestrare, ma ad un "verme" che si sdraia in umile e devoto ascolto nel ventre della terra, che non risponde alle domande, uno che "non sa" e lascia che i discepoli interrogino da soli i propri oracoli e ne interpretino i responsi"<sup>39</sup>.

Un luogo finalmente sgombro dall'Uomo, la "Zona", e per questo *sacro*, in quanto "riservato al Dio"<sup>40</sup>. In essa la natura, dopo questa sorta di *Dissipatio Humani Generis*, riprende corso, infiltrando, abbracciando e macerando le testimonianze "addormentate" lasciate dal percorso dell'uomo. Solo nel luogo disertato dall'uomo può ora albergare il desiderio, il disvelamento. E' questo forse il cuore della poetica di Tarkovskij, la sua cifra *apofatica* se così si può dire, e se lo si può dire con Sandro Bernardi, testimonianza di una vera e propria "teologia negativa", che è consapevole che ogni ricerca della Verità impegna lo spazio del non raffigurabile e dell'ambiguità del visibile<sup>41</sup>.

La "Zona" come spazio che resta inaccessibile, minaccioso, indecifrabile e infinitamente prossimo, come appare dalle inquadrature centrali del film. Ma inaccessibile in quanto "salvato", proprio nella sua incongruità, rovina, distante vicinanza. Per avvicinarsi ad esso occorre l'abbandono di ogni velleità di dominio, l'abbandono di ogni "arma" (la pistola dello Scrittore, l'esplosivo dello Scienziato). Ad esso si può solo tributare un rispettoso silenzio, inondato di pioggia, l'abbandono di ogni certezza, come capita a tutti i personaggi del terzetto in viaggio, allo Scrittore, che rinuncia infine anche alla Parola, al suo grande retorica arma spuntata, allo Scienziato, che depone le sue velleità bonificatorie e *rischiaranti*, ma in fondo anche allo *Stalker*, che non può

<sup>35</sup> G.Bogani, *Labirinti: Tarkovskij, Kubrick e altri percorsi*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.89

<sup>36</sup> *ivi*, p.85

<sup>37</sup> "ovvero un luogo sacro per eccellenza", (M.Eliade, *Immagini e simboli*(1952), trad.it. Jaca Book, Milano 1980, p.39).

<sup>38</sup> F.Borin, op.cit., p.115

<sup>39</sup> Il brano, inedito, è di M.Barioglio, *Di soppiatto in casa d'Altri*, 2002, (dattiloscritto), particolarmente in sintonia con una comprensione dello *Stalker* come *mèntore immaginale*, di cui qualche testimonianza e presentimento era già in nuce in P.Mottana (a cura di), *Il mèntore come antimastro*, CLUEB, Bologna 1996, pp 159-163 e in P.Mottana-A.Franza, *Dissolvenze*, CLUEB, Bologna 1997, pp.144-5

<sup>40</sup> cfr. Cortellazzo-Zolli, *Dizionario etimologico*, Zanichelli, Milano 2000.

<sup>41</sup> S. Bernardi, *Fra poesia e verità*, in P.Zamperini (a cura di), op.cit., p.97



entrare, per il quale, nonostante lo straordinario indebolimento, la sua *discesa*, il Luogo è solo la meta dell'Altro.

Spazio forse accessibile alla “mutante”, figura poetante e misteriosa, e dolente, che sa intonare la passione con le parole del poeta<sup>42</sup>, mentre sposta gli oggetti in uno spazio ulteriore, forse quello spazio sottile che i “figli della Zona” conoscono, se si vuole intendere, fra le sue molte significazioni possibili, la Zona anche e soprattutto come lo spazio di un Mondo Immaginale, come il luogo della realizzazione necessaria dei corpi sottili, come il luogo della Trasmutazione possibile e infinitamente interdotta ad ogni speranza di realizzazione letterale.

### *Cosmo d'acqua*

La ricerca del sacro e la raffigurazione dell'albero sono, seppure in maniera differente, poli magnetici nel lavoro di Tarkovskij<sup>43</sup>. Ma la sua sacralità e i suoi alberi sono sempre chiamati verso il basso, un 'sotto' che sfuma ogni ortodossia in eterodossia, ogni tentativo di prendere il volo in maggior radicamento alla Terra e alla sua *pâte*. Ai suoi elementi.

Nello spessore immaginale del cinema di Tarkovskij, nella rima incatenata e ricorsiva dei suoi motivi, che sembra quasi aumentare e accumularsi, pellicola dopo pellicola, arricchiarsi, pur in un comune codice simbolico, fino a indurre una sorta di sintassi obbligata, una eco di suoni e colori, di figure dall'inconfondibile dettato, domina il codice degli elementi e, al centro di questo, l'aggregato insistito, ostinato, necessario di terra e acqua. Terra e acqua, acqua e terra mescolati, impastati, corpo e anima di un ambiente bruno, ocre, fuliggine e antrace. Ma anzitutto acqua.

Dal violento acquazzone che colpisce Saša e Sergej, dalle pozzanghere con i riflessi capovolti del *Rullo compressore e il violino* al mare dell'ultima inquadratura di *Sacrificio*<sup>44</sup>, tutto il cinema di Tarkovskij è intriso d'acqua, acqua dei fiumi, acqua delle pozze e degli stagni, acqua che cade improvvisamente, pioggia interminabile, violenta, diffusa, displuvio, acqua immobile, acqua sporca, calda, gelida, acqua che penetra negli interni, che piove nelle stanze chiuse, acqua che erode e permea, che fluisce a cadenzare il tempo e a corrompere gli oggetti.

Vi è davvero in Tarkovskij la presenza permanente e determinante di uno “psichismo idrante” che, come dice Bachelard costituisce un “tipo di destino”, un “destino essenziale che *metamorfosa* infinitamente la sostanza dell'essere”<sup>45</sup>. E che fa dello stesso Tarkovskij un “essere votato all'acqua” e dunque un “essere in vertigine” che “muore ad ogni istante”, poiché “la morte quotidiana è la morte dell'acqua”<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> sono le parole del poeta russo dell'800 Fedor I. Tjutcev: “amo i tuoi occhi, amica mia/ e il loro gioco d'incanto e di fiamma / quando, d'un tratto, li sollevi/ e come un lampo del cielo/ rapida intorno guardi.../ Ma c'è un incanto ancor più intenso: / Gli occhi tuoi rivolti al basso, / nel momento del bacio appassionato,/ tra le ciglia semichiuse/ arde il cupo, fosco fuoco del desiderio” (cit. in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.89)

<sup>43</sup> Albero e sacro sono così cari a Tarkovskij da ispirargli questo sogno emblematico, a pochi giorni dalla sua fine: “ho sognato il tranquillo chiostro di un monastero con un'enorme quercia secolare. Improvvisamente mi accorgo di una fiamma che si alza in un punto tra le radici, capisco che si tratta della fiamma di una gran quantità di candele che bruciano nelle segrete sotterranee del monastero. Arrivano correndo due monache spaurite. Poi la fiamma si sprigiona in alto e vedo che ormai è tardi per spengere l'incendio: quasi tutte le radici si sono ormai trasformate in brace ardente. Ne sono terribilmente amareggiato e cerco di immaginare come sarà il chiostro senza la quercia: sarà inutile, senza senso, misero” (A.Tarkovskij, *Diari. Martirologio(1970-86)*, tr.it. Ed.della Meridiana, Firenze 2002, p. 683).

<sup>44</sup> Il mare tuttavia, a connotare una peculiarità molto terrestre e attenta al *particolare*, non è la forma in cui l'acqua compare più di frequente nel cinema di Tarkovskij: “il mare(...)lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppo monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate” (cit. in F.Borin, , op.cit., pp.33-4)

<sup>45</sup> G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.8

<sup>46</sup> *ivi*, p. 9

Acqua che trasforma e che produce nella materia una profondità di morte, una melanconia della materia, che la fa più silenziosa, intensa, sommersa, scura. Ma questa morte d'acqua non va certo intesa in senso letterale, poiché si tratta piuttosto di una dissoluzione *in anima*, come spiega efficacemente Hillman, rifacendosi a Eraclito, dell'inizio dell'*opus*: “se colleghiamo le affermazioni di Eraclito a proposito di acqua e morte con il familiare motto alchemico – ‘non eseguire alcuna operazione fino a che tutto non sia diventato acqua’- allora l'*opus* inizia con la morte. Quando l'immagine di un sogno è umida vuol dire che essa sta iniziando la *dissolutio* e diventando più psicizzata, nel senso di Bachelard, si sta trasformando in anima, perché l'acqua è l'elemento specifico del fantasticare, l'elemento delle immagini riflessive e del loro incessante e inafferrabile fluire. L'inumidirsi nei sogni si riferisce al piacere che l'anima ha per la sua morte, al piacere di lasciarsi sprofondare via dalle fissazioni e dagli interessi letteralizzati”<sup>47</sup>.

L'acqua onnipresente nei film di Tarkovskij si discosta allora da una ristretta decodificazione in senso materno, e sembra maggiormente rinviare ad un percorso ciclico del materiale visivo dell'autore, che necessita, per il suo approfondimento *in anima*, di fluire attraverso l'elemento liquido, di trapassare continuamente, come del resto accade nelle continue associazioni e *dissolvenze* dei suoi film, in un andirivieni che evoca sensibilmente un esercizio continuato di soluzione e coagulazione, fra sogno e veglia, fra *reverie* e storia. La materia della memoria, come quella dei fatti, è sottoposta ad un'elaborazione alchemica, che la trasforma e la diluisce, per poi reimpararla nell'elemento solido, e poi ancora inumidirla, e così via, fino a renderla materia immaginale.

Acqua dai mille riflessi, tuttavia, che trasfigura il mondo in una “solennità platonica”, secondo l'espressione di Bachelard<sup>48</sup>, commentando Poe. Poiché l'acqua, nel riflesso, idealizza il mondo, ne fa cadere “sbavature e miserie”, sostituisce al dato il “miraggio”, restituisce finalmente la “mia visione”. L'acqua, come superficie e profondità insieme, consente di operare quella misteriosa trasmutazione che fa del letterale una visione, che dispone un mondo intermedio, capace di tenere insieme l'interno e l'esterno, il vicino e il lontano, il personale e l'impersonale, ma soprattutto il materiale e lo spirituale in un'intimità senza luogo. In un certo senso, ha ragione Borin di affermare che “le acque di Tarkovskij rispecchiano una potente aspirazione all'Assoluto a partire dai mutevoli riflessi emanati dai compositi mondi della Terra”<sup>49</sup>, così come ha ragione ad identificarne la funzione di metaforizzazione del flusso temporale.

Ma l'acqua è anche molto di più, è davvero l'ambiente, il *milieu* immaginale del cinema di Tarkovskij, che non permette mai a nulla di poter essere interpretato in senso rigido. Tutto si dissolve nei suoi film, corpi, vestiti, case, muri, libri, oggetti. L'acqua fonde e disgrega, allinea e corrode i corpi “addormentati” degli oggetti sott'acqua, lungo un fondale melmoso, secondo una sorta di *ermeneutica liquida* consapevole che ogni cosa è destinata a trasfondersi, a essere licenziata, erosa, perduta, che la storia dell'uomo è solo un dato transitorio. Tutto è orientato alla deletteralizzazione, tutto è ricondotto alla profondità, all'ambivalenza, ad un carattere simbolico interminabile che fa del suo cinema uno straordinario accesso all'esperienza interiore delle cose, all'*anima del mondo*.

Lo stesso *oceano pensante*, figura quante altre mai enigmatica del film *Solaris*, è certamente una “variazione del motivo dell'acqua”<sup>50</sup>, ma la sua densità ne fa qualcosa di ulteriore, una materialità impersonale, il simbolo di “un profondo inconoscibile”, che tuttavia ha doti trasformative, contenitive, capaci di dare forma ai grumi più nascosti, di produrre autentici corpi spirituali, fantasmi, visioni. Si ha la sensazione che con questa figura, e nelle vicissitudini che la

---

<sup>47</sup> J.Hillman, *Il sogno e il mondo infero*(1979), tr.it. Edizioni di Comunità, Milano 1984, p.144. In effetti per Eraclito l'anima infatti non è che “esalazione di corpi umidi” (L.Parinetto, in Eraclito, *Fuoco non fuoco*, op.cit.,p.65). Ecco il testo del frammento 12 di Eraclito: “a chi scende in fiumi medesimi altre e altre acque affluiscono da umori anime esalano”, (*ibidem*).

<sup>48</sup> G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.69

<sup>49</sup> F.Borin, op.cit., p.24

<sup>50</sup> *ivi*, p. 28

concernono, Tarkovskij abbia toccato un punto nodale, un nucleo della sua stessa poetica, dove si incrociano e entrano in attrito proprio le intenzioni di dare spazio ad una profondità interiore sottomessa e emarginata e quella di una razionalità conoscitiva che punta a violentare e annichilire, a far sparire – “un lampo di luce e un soffio d’aria” è la fine di Harey nelle parole di Snaut alla fine della permanenza di Kelvin sulla stazione-- ogni testimonianza di un mondo altro, a metà memoria e a metà rivelazione inconscia, la pasta cioè di ogni alterità che non sia solo simulacro.

Un nucleo *psicotico* – ma quanto rivelatore-- forse, di fronte al quale Kelvin, che è sensibile al suo messaggio, che ne è *toccato*, che si rende disponibile all’ascolto e anche alla cura amorosa delle sue espressioni senza futuro, alla fine si piegherà, in un attimo di intensa accettazione, cosciente che non è nel suo potere padroneggiare qualcosa che molto più ampiamente lo supera. E’ forse questo nucleo che lo straordinario movimento di macchina finale si impegna a esprimere progressivamente arretrando, lasciando rimpicciolire l’abbraccio inginocchiato del figlio al padre, la casa, lo stagno, il bosco, l’isola di terra deposta ormai dentro l’*oceano pensante* di Solaris.

L’*oceano* di Solaris dice molto della concezione cosmologica del regista, della sua consapevolezza della minorità dell’uomo, quanto più lanciato in imprese eroico-prometeiche tanto più votato al fallimento e alla distruzione. Dice molto della necessità di rispettare l’inconoscibile e di accoglierne la densità simbolica nella sua indecifrabilità e al contempo nella sua necessità di cura e attenzione. Anche qui l’acqua, che acquista la densità e vischiosità di un magma in rotazione, non più in scorrimento, non rappresenta qualcosa di alieno, è semmai la sostanza plastica e incatturabile che impregna ogni viaggio verso il *centro*, per quanto esoterico esso possa essere considerato, e posto che il viaggio impegni la raffigurazione di un trasferimento spaziale *concreto*.

Lo sguardo di Tarkovskij è, dentro questo ambiente umido, capace di dissolvere ogni concrezione rigida e di lasciar fluire la materia sottile dell’immaginario, è uno sguardo che interseca costantemente la quadruplici natura degli elementi, terra, fuoco, aria, che li costella e che ne è sostenuto, quasi come imbastito. E’ uno sguardo soprattutto abbassato, che raramente si volge al cielo<sup>51</sup>, quest’ultimo forse troppo lontano perché disertato dagli uomini o perché forse il mondo è disertato da Dio; uno sguardo che punta la Terra, anche nel volo iniziale del Rublëv, che non ha mai la tintura del firmamento, piuttosto perlustra la crosta argillosa, la setaccia, ne segue il movimento, dall’alto, da lontano, da vicino, a coglierne l’intrico, i viluppi vegetali, il fermento, il coito perpetuo con l’acqua, come a ribadire continuamente una dinamica necessaria e misteriosa.

Dove un vento incognito talvolta giunge a soffiare i suoi messaggi enigmatici, a indurre timore e dubbio, come nella “Zona”, quando lo scrittore tenta di avvicinarsi alla Stanza per la via più breve, o come nello *Specchio* quando il dottore abbandona la casa ed è richiamato a voltarsi verso la madre di Andrej, o quando, nello stesso film, giunge a rovesciare gli oggetti sul tavolo e a strappare la tovaglia, improvviso e inaudito, sempre proveniente da un altrove remoto.

Dove solo il fuoco, a tratti, avvampa a scavare il visibile, indizio spirituale forse, fuoco dalle mille apparizioni, fugaci e violente, o pacate e assortite, piccoli fuochi e violenti incendi, la piccola candela impugnata da Gorkakov e la catasta di ceri nella processione alla Madonna di Monterchi in *Nostalghia*, l’incendio del fienile attraverso la pioggia nello *Specchio*, l’incendio impressionante della casa di Alexander, alla fine di *Sacrificio*, le braci appena fumiganti nel finale dell’episodio della campana del *Rublëv*, che prepareranno la grande visione a colori delle icone.

## *Terramadre*

---

<sup>51</sup> “secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere che sono importanti e mi interessano” (cit. in F.Borin, op.cit., p.39). Ad avvalorare, se ce ne fosse ancora bisogno, l’immaginario “speculare”, moltiplicativo e ambiguità di Tarkovskij cfr. J. Wunenburger, *L’imaginal philosophique...*, op.cit., p.16): “questo dispositivo speculare, materializzato o semplicemente immaginato, dispone di una fecondità cognitiva eccezionale poiché permette di pensare l’ambivalenza stessa della differenza”.

Ma poi la terra, la Terra Russia, la materia scura del corpo terrestre che invade lo schermo, che fa del cosmo un cosmo terracqueo, basso, brumoso, torbido. Terra-e-acqua, terra contesa all'acqua, liminare ad essa, che la rende quasi sempre una terra intrisa, bagnata, terra creatrice, formatrice. Terra in cui si rotola il cavallo nero<sup>52</sup> di Rublëv, all'inizio, subito dopo la caduta dell'aerostato, di questo innalzamento mancato, in cui il regista –in un'altra possibile interpretazione di questa scena- ha trasfuso la sua idea di una dimensione sacrificale dell'Opera, del “dono di sè” che chi crea è costretto a rischiare ogni volta per realizzare il suo sogno<sup>53</sup>.

Caduta che è forse anche lo scacco che ogni elevazione prematura, ogni distacco da terra comporta quando non sia preparato da una *discesa*, da un ascolto del mondo comparabile a quello che compirà Boriska nell'episodio della campana alla fine del film. Boriska che saprà, nonostante *non conosca*, nonostante la mancanza dell'istruzione paterna, della testimonianza affettiva del padre –di cui forse in certa misura ha sofferto anche il regista nella sua storia personale--, saprà costruire la sua campana, perché amministrerà con amore il sapere della terra e dei luoghi. Egli saprà scavare la terra giusta, dopo averne rifiutata molta, e la troverà per caso, come una “pietra” scartata, cadendo, scivolando, ancora nel magma tellurico del fango, fino in fondo ad una scarpata, laggiù in basso: li incontrerà l'impasto necessario: la *pâte*.

Quella “*pâte*” di cui Bachelard aveva già rammentato essere “lo schema fondamentale della materialità” in quanto “la nozione medesima di materia è (...) strettamente solidale con la nozione di *pâte*”<sup>54</sup>. Termine che forse si potrebbe tradurre con *limo*: “quello che mi ha sempre interessato è, innanzitutto e giustamente, la terra. Sono affascinato dal processo di crescita di quanto viene dalla terra, di ciò che spunta dalla profondità, gli alberi, l'erba...e tutto tende verso il cielo che, per me, non ha alcun valore simbolico. Secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere (...) In genere amo la terra, non vedo il fango, vedo la terra mescolata all'acqua, il limo da cui nascono le cose”<sup>55</sup>.

E' infatti questa argilla ben amalgamata con l'acqua il nucleo di quella materia che potrà risuonare (*retentissement*) nella forma felice della campana, simbolo di congiunzione fra terra e cielo. Ma Boriska non comprenderà solo la natura dell'impasto, ma anche il luogo, la cavità che deve essere creata, il peso che la struttura in legno può sostenere, il tempo del raffreddamento. Tutto questo gli accadrà come in sogno, come nell'effusione di un sapere non saputo, ma sentito o presentito, come un *talento*, un lascito inconsapevole.

*Andrej Rublëv* è un vero e proprio Canto della Terra, la terra vi sgorga da ogni dove, è la presenza centrale, come lo sarà alla fine anche nel *Sacrificio*, e prima ne *Lo specchio*, in cui giustamente Frezzato coglie la specificità del paesaggio russo: “la violenta chiarezza solare, i boschi fitti, le oscure vallate, il sibilo del vento, le radure aperte e misteriose, la schiuma grigia dell'acqua, lo scorrere maestoso e ordinato dei fiumi dove la morte non è un ritorno improvviso, ma naturale, alla ‘madre umida terra’.”<sup>56</sup>

Sembra tuttavia davvero riduttivo, in questa polarità acqua-terra rinvenire soltanto una dominanza materna e una “nostalgia per l'unione prenatale con la madre”, come fa Simona Argentieri<sup>57</sup> in un saggio suggestivo ma straordinariamente dominato da un unico paradigma interpretativo, nel cercare di rendere conto della “nostalgia” tarkovskiana. C'è indubbiamente la presenza del femminile nel cinema e nell'immaginario di Tarkovskij, di un femminile spesso connotato in senso materno, e in cui i personaggi, che trapassano facilmente l'uno nell'altro, appaiono quasi sempre attinti al mondo familiare, e spesso anche interpretati da donne realmente appartenenti alla famiglia del regista, la prima moglie Irma nell' *Infanzia di Ivan* e in *Rublëv*,

<sup>52</sup> sui cui caratteri simbolico-antropologici di tipo rigenerativo e sensuale si è già espresso con finezza A.Frezzato, accordando la presenza di questo animale alla tradizione russa e al cavallo pegaseo come presenza che risveglia la primavera e fa sgorgare l'acqua dal suolo (cfr. A.Frezzato, op.cit., pp.29-30)

<sup>53</sup> cit. in F.Borin, op.cit., pp.69-70

<sup>54</sup> G.Bachelard, *L'eau...*, op.cit., p.19

<sup>55</sup> cit. in T.Masoni-P.Vecchi, op.cit., p.15

<sup>56</sup> A.Frezzato, op.cit., p.90

<sup>57</sup> Cfr. S.Argentieri, *Il senso della nostalgia: da Nostalghia a Sacrificio*, in P.Zamperini ( a cura di), op.cit.

Larisa, la seconda moglie, in apparizioni secondarie degli ultimi film, la madre presente ne *Lo specchio*. Il suo diario del resto testimonia ampiamente la volontà di proporre tali parti ai suoi famigliari. E tuttavia il femminile presente nella sua opera appare fortemente trasfigurato in senso simbolico, addirittura forse come il luogo simbolico e *operativo* dell'operatività artistica di Tarkovskij.

Si tratta anzitutto di un luogo rigenerativo, secondo la lezione alchimistica, in cui il viaggio a ritroso assume il rilievo uroborico di un significativo *regressus ad uterum*, che modifica la valutazione patologizzante della psicoanalisi e semmai la riconduce ad un mitologema molto diffuso nelle grandi tradizioni spirituali e dall'evidente dimensione archetipica: "il ritorno alla vita intrauterina, nella tradizione alchemica orientale e occidentale, è una metafora della padronanza del Tempo e della conoscenza, quindi è un prerequisito essenziale per la conquista dell'immortalità. Questo ritorno sembra esserne la *via regia* grazie al conseguimento della conoscenza perfetta: l'*aurea apprehensio* nei termini dell'alchimia occidentale, lo *jñāna* nei termini induisti e buddisti, il *sama rasa*, e cioè il superamento della dualità sessuale nella non dualità dell'adepto nei termini del tantrismo e dell'alchimia indiana"<sup>58</sup>.

Ora, se questo genere di significazioni non sono esplicitate nel cinema di Tarkovskij, se ne può tuttavia dedurre la presenza proprio dalla pervasività di una dimensione femminile che non interdice o inghiotte la creazione, ma al contrario si fa *crogiolo* immaginale e colora la materia dell'opera stessa. Il femminile tarkovskiano procede dalla materialità della Terra per approdare alla raffigurazione di un femminile talvolta ieratico (la Madonna di Piero), ma molto più spesso carnale e religioso al tempo stesso (si pensi agli accoppiamenti che si traducono in *levitazioni*, come se l'unica guarigione spirituale –elevazione e trasformazione in corpo mistico- dovesse passare proprio attraverso la sessualità e l'abbandono al femminile).

In tal senso il coito di Alexander con Maria in *Sacrificio*, che appare una lenta discesa in un territorio liminare per Alexander, territorio misterico-orfico di cui Maria è la sacerdotessa, si conclude con un'immagine che effettivamente evoca la Pietà di Michelangelo, come sostiene Argentieri<sup>59</sup>, ma non si tratta di un simbolo riducibile ad una morte regressiva, ad un reinfetamento dai tratti meramente narcisistici. Piuttosto di un gesto sacrificale di *coniunzione* e *guarigione*.

Il rito consumato tra Alexander e Maria "salva il mondo" nel senso che reintroduce l'affidamento e il dono di sé (reciproco in questo caso), l'abbassamento e la sessualità come fattori di trasformazione del mondo (immaginale, ma anche reale: il bambino Ometto torna a parlare). Nel senso che vede nell'appoggiarsi ad un femminile profondo, magico, misterico la soluzione al problema di una civiltà essa si avviata sul sentiero apparentemente irreversibile della distruzione e della ragione maschile.

La poetica di Tarkovskij è profondamente antimaschile e schierata contro la struttura schizomorfa e schizogena della cultura, della civiltà e dell'immaginario maschile<sup>60</sup>. Nel cinema dell'autore non c'è geometria, non ci sono tagli bruschi, il ritmo è "fluviale", come ha efficacemente suggerito Borin<sup>61</sup>, le immagini si dissolvono le une nelle altre, i toni sono scuri, l'immaginario come già detto è legato all'incastro e alla miniaturizzazione, al ciclo e allo specchio, ai temi del regime notturno e al paradigma eufemistico-sintetico dell'immaginario.

Siamo in un'orbita femminile, ma, verrebbe da dire, secondo una declinazione *sofianica*, che è quello dell'oriente cristiano, su cui insiste felicemente Thomas Špidlik. La presenza del materno nella spiritualità russa è legata ad una concezione tesa alla conciliazione degli opposti e alla forza della contemplazione. Questa tradizione mistica, cui Tarkovskij è legato, ha molto in comune con

---

<sup>58</sup> A.Schwartz, op.cit., p. 24

<sup>59</sup> S.Argentieri, op.cit., p.32

<sup>60</sup> Non è vero che il cinema di Tarkovskij è privo di riferimenti al maschile per via della vicenda familiare dell'autore, come talvolta si è scritto (i *Diari* testimoniano semmai di un amore profondo di Andrej per il padre). E' vero invece che il maschile, ben presente nei suoi film, è fatto oggetto di una re-visione intransigente, in favore di una *conversione* al femminile

<sup>61</sup> F.Borin, op.cit., p.19

quella islamica sciita di cui parla Corbin: anche qui si invoca una “terza visione”, oltre quella carnale e quella spirituale: essa consiste in una specifica sensibilità (il “materialismo spirituale” che tante volte è stato chiamato in causa per denominare la filosofia di Tarkovskij): “la tradizione ‘sofianica’ russa chiama questo senso primordiale di tutte le creature *sofia*, sapienza del mondo e lo rappresenta come un angelo divino di forme femminee, *das ewig Weibliche*”<sup>62</sup>.

Forse che allora gli amplessi levitanti e la magia misteriosa delle trasfigurazioni dei vari personaggi femminili, fino al mistero della stessa Harey, possono, assumere un diverso senso, e forse che il mondo minacciato dal prometeismo, anzi dal delirio faustiano di un codice maschile non più contenuto può trovare un sua compensazione straordinaria nella traduzione in immagine di questa *sofia* ritrovata? E restituire dunque il senso di una *gino-sofia*, di una *sapienza* del femminile, che fa il paio con un’altra “sofia” emarginata, quella del *Puer*, di cui lo stesso Tarkovskij appare un fervido restauratore? Sembra che la speranza del regista sia affidata proprio a questi due codici rimossi, come ad una sorta di Filosofia della Natura ritrovata e che li ricomprendeva originariamente, oggi travalicata dai dispositivi del razionalismo e del pragmatismo.

### *Bambini mutanti*

Non a caso è il bambino o l’adolescente al centro della maggior parte dei film di Tarkovskij: un bambino spesso mutilato (la “mutante” di *Stalker*), o in-fante, perché balbuziente o muto (Ometto in *Sacrificio*, Andrej ragazzo nel prologo de *Lo specchio*, la giovane muta in *Rublëv*), un bambino triturato dalle antitesi dell’espressione più drammatica del codice maschile -la guerra- (Ivan), un giovane sopravvissuto e alla ricerca di un riscatto paterno (Boriska), un emarginato, un “prigioniero”, ma quanto ricco di sensibilità e di salvifica *debolezza*, lo *Stalker* stesso, che è un personaggio dai straordinari tratti *puer*<sup>63</sup>.

Il *Puer* ferito, come vuole il suo archetipo<sup>64</sup>, ma come non può non essere, in un mondo dominato da una razionalità eroica dissolutrice, impegnato a interpretare, in vece del suo autore, la difficoltà a prendere parola, se non per vie traverse, metaforiche, *immaginali*. Assimilabile ai “beati e ai folli” di cui parla lo stesso Tarkovskij in *Scolpire il tempo* a proposito di Otto e Maria di *Sacrificio*, ma anche certo di Domenico e dello stesso Rublëv: per loro “questo mondo è pieno di prodigi incomprensibili, essi si muovono in un mondo immaginario, non in quello reale. Essi non assomigliano né agli empirici né ai pragmatici e non credono a ciò che possono toccare, ma è vero ciò che vedono nella loro immaginazione”<sup>65</sup>.

E’ d’altro canto forse il *puer* Boriska che meglio di altri traduce il senso di affidamento tarkovskiano ai significati implicati in questa età della vita e la crucialità della creatività del *Puer* ai fini di una rigenerazione dell’uomo e del mondo. Sarà il lavoro *innocente* (perché fondato su un non-sapere) e *orfano* (perché articolato con una mancanza, quella paterna in particolare), di *creazione* della campana, a propiziare il ritorno all’Opera (e alla voce) di Andrej Rublëv, al termine della sua *rinuncia* ai poteri, forse giudicati anche luciferini, della parola<sup>66</sup>.

La campana, come ricorda Frezzato, è davvero l’oggetto della Grande Opera che è *Andrej Rublëv*, come simbolo di ogni immaginario creatore, e alla sua fusione contribuiscono acqua e terra: “da una parte la pioggia che cade direttamente sulla zona che Boriska trova coperta da quella argilla da lui ritenuta più adatta per una fusione coronata da successo; dall’altra la materia immota e

<sup>62</sup> T.Špidlik, op.cit., p.17

<sup>63</sup> E dai straordinari tratti *ermesiani*. Non solo, come Hermes, guida i discepoli in un viaggio infero e quindi manifesta il carattere di “Psicopompo”, ma, come Mercurio interpretato da Antoine Faivre, “il suo percorso non coincide con la distanza più breve fra due punti: è un mondo in sé stesso, fatto di cammini tortuosi in cui si possono presentare il caso e l’imprevisto” (A.Faivre, *I volti di...*, op.cit., p.18)

<sup>64</sup> cfr. J.Hillman, *Saggi sul Puer...*, op.cit., p.21 e sgg.

<sup>65</sup> A.Tarkovskij, *Scolpire...*, op.cit., p.210

<sup>66</sup> rispetto alla quale, o al quale, Ometto, alla fine di *Sacrificio*, potrà ancora chiedere :”All’inizio era il Verbo, papà?”

inerte che, scossa dal fluire dell'elemento di origine celeste – una raffigurazione delle nozze sacre del cielo e della terra- si presterà, rispondendo alla determinazione di una foga acerba e giovanile, alla materializzazione dell'*opus*, alla perfetta fusione della campana che, per la sua posizione sospesa fra il cielo e la terra e per la sua forma che la pone in relazione con la volta celeste, è simbolo di armonia universale<sup>67</sup>.

Ma certo la campana è anche grembo e suono, unione di materia e voce, corpo e soffio, ventre che genera il canto, organo poetico ma anche sigillo di accomunamento, di fondazione collettiva, consacrata. E ancora una volta, come a benedirli, e secondo una propensione già apprezzata al femminile, al momento del primo suono, la macchina da presa inquadrerà prima una giovane e poi una donna biancovestita accanto ad essa.

Frezzato coglie un dettaglio non ovvio, e cioè una successione cromatica nella sequenza finale dell'episodio della campana, che pare procedere dal nero al rosso, transitando per il bianco, anche se non la riferisce esplicitamente all'opera alchemica. L'osservazione è molto interessante, anche perché è certo che il cavallo nero, la donna bianca e le braci rosse (solo nella dissolvenza finale, perché la scena è ancora in bianco e nero), che rapidamente si avvicinano, mentre Boriska è consolato da Andrej, sono gli estremi segmenti che aprono la via alla contemplazione delle icone di Rublëv, cioè che mediano l'accesso all'*opus compiuto*. In qualche modo in *Andrej Rublëv*, più che in altri film, la sensazione di un compimento è raggiunta, e a farsi mediatore-Erme di questa, pare proprio lo sforzo di un giovane *Puer*.

Tarkovskij trova nel ragazzo, giovane *dio* della fucina, capace di trarre dal profondo della terra l'oro della realizzazione filosofale, l'autentico compagno, l'autentico artefice, e a lui lo affratella il senso di un'orfanità e di una *manca* profonda, quella di un mondo travolto dalla ferocia e dalla distruzione. In questo punto del suo cinema forse l'autore coglie il massimo della convergenza dei motivi e l'oro delle icone è davvero il suggello di uno sguardo che ha accostato per un momento la "bellezza" di una profonda rinascita creatrice. L'icona è infatti "bellezza riconduttrice al divino che simbolizza. Essa si offre a un atto d'anamnesi del sacro per la via della contemplazione estetica e spirituale"<sup>68</sup>.

L'icona è il punto di fusione di un'estetica e di un'etica dell'immagine che sa raffigurare conservando un limite di inaccessibilità, che si pone sul crinale fra visibile e invisibile. Se il suo fondo veniva denominato "luce" secondo i trattati slavi d'iconografia, è perché l'oro "simbolizza la luce come muro di luce, vale a dire ad un tempo come irraggiamento, ruscellamento di luce e come limite insuperabile al di là del quale risiede il Tutto altro nella sua 'luce inaccessibile'<sup>69</sup>.

Le icone di Rublëv che Tarkovskij ci mostra alla fine del suo film, percorrendole dettagliatamente, avvicinandole e poi dilatandole, fra dissolvenza e *zoom*, sono forse la cifra di un'operatività che assume l'immagine come mistero e come luogo estremo, in cui contemplare il bordo dell'umano, il suo rinviare ad un *nessundove* di cui tuttavia la mediazione immaginale è resa possibile dall'intercessione dell'Angelo-Imago<sup>70</sup>. L'icona come frutto di un'operatività distillata, prodotta dall'attraversamento del silenzio e della morte, che ha ri-conosciuto il femminile e la follia, che ha meditato il dogmatismo religioso dissolvendolo, e che si è abbassata fino a poter *sentire* il canto preciso e profondo dell'impasto di terra.

E' forse questo il punto più luminoso di gravitazione di una poetica che si può definire antiumanistica, femminile, terrestre, ma anche *puerile* e "semplice"<sup>71</sup>, come di lui ha avuto modo di

---

<sup>67</sup> A.Frezzato, op.cit., p.43

<sup>68</sup> B.Duborgel, *L'icône. Art et pensée de l'invisible*, CIEREC, Saint Etienne 1991, p.89

<sup>69</sup> *ibidem*

<sup>70</sup> per effetto di una sorta di proprietà transitiva, Tarkovskij diventerà angelo per un altro autore legato a simili frontiere, Wim Wenders, che lo citerà esplicitamente tra gli angeli "caduti" – *compañeros* - alla fine del *Cielo sopra Berlino*.

<sup>71</sup> La semplicità di Tarkovskij è certamente ben esemplificata dalla predilezione che egli aveva per l'*haiku* giapponese, che non a caso egli cita per parlare dell'immagine nei suoi film: "lo *haiku* coltiva le proprie immagini in maniera tale che esse non significano nulla, all'infuori di se stesse, esprimendo tuttavia nello stesso tempo così tanto, che è impossibile coglierne il significato complessivo. Cioè, l'immagine in esso corrisponde tanto più esattamente alla propria destinazione, quanto più impossibile risulta farla entrare in qualunque forma concettuale e intellettuale. Chi legge la

dire Di Giammatteo<sup>72</sup>, credo con giusta ragione. I suoi film visti nell'insieme appaiono infatti molto coesi, persino embricati gli uni negli altri e la sua poesia chiara, limpida come quella del padre, che forse egli ha sempre rincorso per tutto il suo breve tragitto, come *Boriska*. E' quindi ad un breve frammento tratto da una sua conversazione dal contenuto emblematico e alla poesia di Arsenij che sembra giusto lasciare luogo, con un'ultima immagine. Congedando così seppur momentaneamente questo *compagno d'ombra*, questo Maestro immaginale, di cui è necessario e inevitabile lasciare inevasa l'interminabile e polimorfa ricchezza di motivi, e che ci lascia un'infinità di fotogrammi, di scintille luminose in cui ci viene restituito il mondo, un mondo immenso, ma anche intimo, di cui restano scolpiti profili di donna, improvvisi lumi, distese d'acqua scura, argille, l'onnipresenza del cane<sup>73</sup>.

“Lui dice: ‘sai, una volta ero nella dacia, con la finestra aperta. L’aria e l’acqua entravano sul pavimento di legno, e io ho permesso che entrasse perché si stava formando una pozzanghera dentro casa, ma che sembrava uno specchio e che rispecchiava le cose dentro e fuori. Mi piaceva la nascita di questo fatto. Senonchè passa il cane (Dark...)e naturalmente, non sapendo che c’era l’acqua, si bagna le zampe. Si ferma subito per scrollarsi le gocce che aveva sulle zampe posteriori’. Dopodichè il cane va in un’altra stanza, Andrej resta a guardare la pozzanghera. Viene il sole, e in pochi momenti la pozzanghera scompare. Riappare il cane, si ferma, perché sospetta che ancora ci sia l’acqua. Restano lì tutti e due, a guardare questo punto, per chiedersi come sia bello il mondo che vede nascere le cose e queste cose scompaiono anche se sono meravigliose”<sup>74</sup>.

Una lunga carrellata sorveglia madre e figlio mentre camminano, tornando a casa, sulla riva del fiume. Il ragazzo è a piedi nudi. Il carrello li accompagna orizzontalmente, sul fondo l’acqua scorre tra alghe verdecupo, rapido. La macchina inquadra per un momento la madre, i capelli chiari in una crocchia, un atteggiamento come sospeso, poi il folto scuro del bosco, un uccello passa veloce nel fogliame, la macchina arretra, un soffio lungo del vento, si vede la tavola, con il lume, il pezzo di pane, la brocca, il piatto, il cucchiaino, la tovaglia, il vento rovescia il lume, solleva le foglie, gli oggetti scivolano sul ripiano. Il bambino è ora nel vano della porta di casa, vi entra: tendaggi, drappi traforati e panni stesi, in una fioritura di vele, che si gonfiano per il vento che entra, sul fondo uno specchio riflette la luce violenta all’esterno, poi la camera mette a fuoco, nello specchio il volto in chiaroscuro del bambino, che si appresta lentamente e come incerto a bere del latte. Per tutto il lento fluire della scena, in sottofondo, le parole di una poesia di Arsenij Tarkovskij, “Euridice”:

“L’uomo ha un corpo solo,  
solo come la solitudine.  
L’anima è stanca  
di questo involucro senza connessioni,

---

poesia *haiku* deve dissolversi in essa come ci si dissolve nella natura, sprofondarsi in essa, perdersi nelle sue profondità come nel cosmo dove non esistono nè basso nè alto” (*Scolpire...*, op.cit., p.98)

<sup>72</sup> cfr.F.Di Giammatteo, *Premessa*, in P.Zamperini ( a cura di), op.cit., p.11

<sup>73</sup> sul potere trasmutativo dell’opera di Tarkovskij val la pena di citare un altro episodio riportato in *Scolpire il tempo*. Per la lavorazione de *Lo specchio* il regista volle ricostruire la vecchia casa di famiglia così come era estamente nella sua infanzia, ma non solo: all’epoca della sua infanzia in quella zona cresceva il grano saraceno, poi sostituito da erba medica e avena. Nonostante la disapprovazione e la sfiducia dei contadini della zona, Tarkovskij volle che si riseminasse il grano saraceno, che crebbe rigogliosamente: “si trattava di una dimostrazione delle speciali caratteristiche emotive della nostra memoria, della sua facoltà di penetrare oltre i veli stesi dal tempo, cioè proprio ciò che doveva raccontare il nostro film. Tale era infatti la sua idea originaria. Non so cosa ne sarebbe stato del film se il campo di grano saraceno non fosse fiorito!...Com’era inspiegabilmente importante questo per me allora. E il campo fiori!” (*Scolpire...*, op.cit., p.124). Non si tratta di letteralizzazione, ma proprio dell’operatività miracolosa della memoria e della creazione, che nulla lascia immutato. Con le parole citate da Dostoevskij: “l’arte, dicono, deve rispecchiare la vita eccetera. Sono tutte sciocchezze: lo scrittore (il poeta) crea lui stesso la vita, e una vita tale, per di più, che prima di lui neppure esisteva in tutta la sua pienezza” (cit. in *Scolpire...*, op.cit., p.171)

<sup>74</sup> T.Guerra, *Frammenti di memoria*, in P.Zamperini (a cura di ), op.cit., p.65



fatta d'orecchi e d'occhi,  
quattro soldi di grandezza,  
e di pelle –cicatrice su cicatrice,  
tirata sulle ossa.  
Dalla cornea vola dunque via  
Nel pozzo spalancato del cielo,  
sulla rotta di ghiaccio,  
sulle ali di un uccello,  
e sente delle inferriate  
della sua vivente prigionia  
il sussurrar dei boschi e dei campi,  
il rombo dei sette mari.  
Senza corpo l'anima si vergogna,  
come un corpo svestito,  
nè pensiero, nè azione,  
nè progetti, nè scritti.  
Un'enigma senza soluzione:  
che ritorna sui suoi passi,  
dopo aver ballato sul palco,  
dove nessuno balla?  
E sogno io un'anima  
diversa, in una nuova veste:  
che arde, passando  
dal timore alla speranza.  
Come fiamma che si alimenta nell'alcool,  
priva d'ombra che vaghi per la terra,  
lasciando a suo ricordo sul tavolo  
un tralcio di lillà.  
Corri, bambino, non piangere  
Sulla misera Euridice  
E con la tua piccola asta per le vie del mondo  
Sospingi ancora il tuo cerchio di rame;  
anche se udibile solo per un piccolo quarto,  
in risposta ad ogni tuo passo,  
allegra ed asciutta,  
la terra ti mormora negli orecchi<sup>75</sup>

Questa anima infiammata, questo corpo materico ma sottile, “in una nuova veste”, che affida al bambino la speranza di una connessione al mondo, al mormorante mondo terrestre, è forse il “mercurio filosofico”, l'estremo esito di un percorso che renda capaci di abitare il mondo? E' anche questo il messaggio che le sue immagini di fuoco e di sale fissano per sempre all'indirizzo di una riflessione governata dal *Puer* e da *Sofia* ?

---

<sup>75</sup> cit. in F.Borin, op.cit., pp.109-110