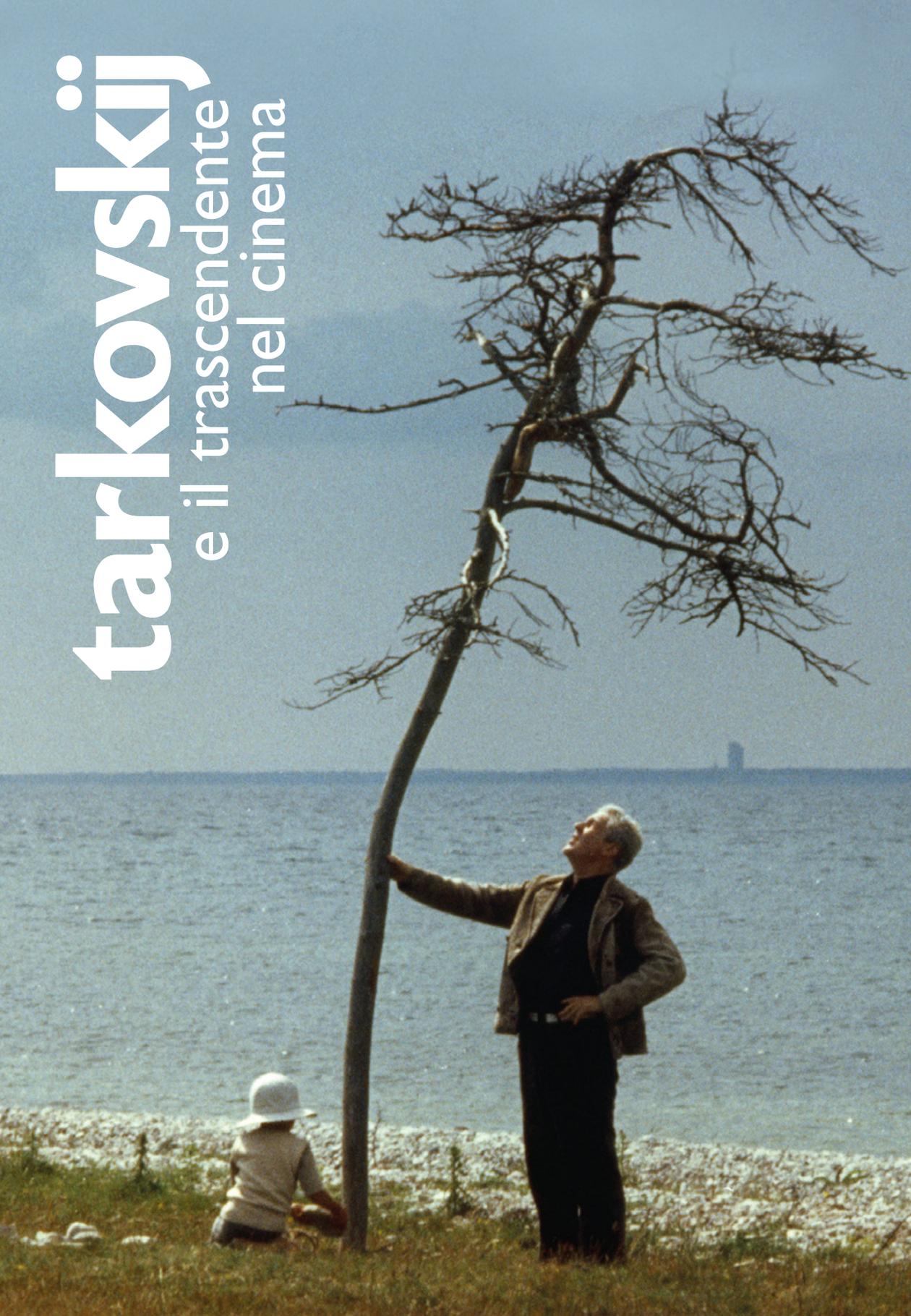


tarkovskij

e il trascendente
nel cinema



tarkovskij

e il trascendente
nel cinema

Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema - Roma
28 ottobre > 19 dicembre 2021

catalogo a cura di

Quinlan.it e La Farfalla sul Mirino

testi di

Quinlan.it (Alessandro Anibaldi, Enrico Azzano, Andrea Fontana,
Raffaele Meale, Daria Pomponio, Giampiero Raganelli,
Marco Romagna, Massimiliano Schiavoni)

grafica e impaginazione

Tereza Jerhotová

TARKOVSKIJ - e il trascendente nel cinema

Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema - Roma

28 ottobre > 19 dicembre 2021

un progetto a cura di

Azienda Speciale Palaexpo

Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

La Farfalla sul Mirino

con il sostegno di

Istituto Polacco di Roma, Goethe-Institut Rom

si ringraziano

Mosfil'm, Swedish Film Institute, Fondazione Cineteca di Bologna,

Lab80 Film, Gaumont, Park Circus, Belva Film, Mk2,

The Festival Agency, Marco Tealdi

con la collaborazione di

Quinlan.it

crediti fotografici

Mosfil'm, Swedish Film Institute, Lab80



Regista leggendario, capace di lasciare con pochi titoli un segno indelebile nell'immaginario del pubblico, Andrej Tarkovskij è stato forse l'autore che con maggiore coerenza ha saputo trasformare il cinema in mezzo di esplorazione interiore, di ricerca dell'assoluto. Impresa che appare ancora più incredibile se si considera il contesto in cui è stata realizzata, quello dell'ostracismo del regime sovietico che lo spinse infine a un esilio doloroso. Nell'anniversario dei 35 anni della morte, la rassegna ne ripercorre la carriera a partire dai titoli giovanili, come L'infanzia di Ivan o il raro Il rullo compressore e il violino, saggio di diploma alla VGIK, fino ai capolavori della maturità: Andrej Rublëv, Solaris, Lo specchio, Stalker, e, girati fuori dalla Russia, Nostalghia e Sacrificio. Alla straordinaria filmografia di Tarkovskij si è inoltre voluta affiancare una riflessione sul trascendente nel cinema, da intendersi non tanto (o non solo) come un percorso attraverso un'idea di spiritualità, ma

piuttosto come l'indagine non ortodossa su un'arte che in varie epoche e paesi si è confrontata con il "totalmente Altro" (per dirla con Rudolf Otto), provando a tradurre in immagini qualcosa di irriducibile alla comprensione razionale. Da Bergman a Dreyer, da Bresson a Pasolini, passando per Herzog, Godard, Kieslowski, Kubrick e molti altri, il programma della rassegna tiene insieme i nomi di alcuni dei grandi maestri del Novecento, autori spesso profondamente diversi tra loro il cui talento visionario ha avuto il merito di spingere il cinema verso nuove frontiere della rappresentazione.

La Farfalla sul Mirino

non cadranno foglie stasera

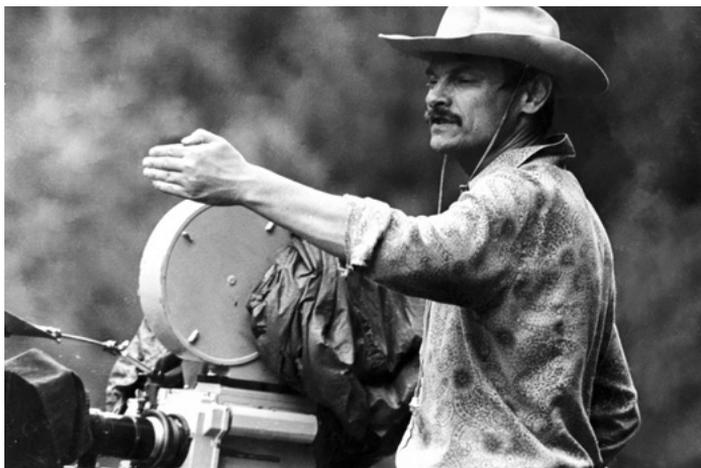
Chissà se qualcuno si reca in pellegrinaggio a Zavraž'e, cittadina distante circa 400 chilometri da Mosca che nulla ha da segnalare nel corso della sua secolare esistenza se non il fatto di essere stato il luogo natale per Andrej Arsen'evič Tarkovskij. Ben più vicina a Zavraž'e è Jur'evac, una delle più antiche città della Russia, che venne annessa al principato di Suzdal' pochi anni dopo la morte di Andrej Rublëv, il più grande pittore di icone sacre la cui vita rappresenta non solo uno degli apici della carriera di Tarkovskij ma anche e soprattutto un punto di svolta fondamentale nel rapporto tra il regista e il mondo sovietico. La biografia, la Storia, l'umano, il sovraumano. In una delle sue liriche più celebrate Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij, il padre del cineasta, scrive:

«È fuggita l'estate, / più nulla rimane.
/ Si sta bene al sole / Eppur questo non basta. / Quel che poteva essere / una foglia delle cinque punte / mi si è posata sulla mano. / Eppur questo non basta. / Né il bene né il male / Sono passati invano, / tutto era chiaro e luminoso. / Eppur questo non basta. / La vita mi prendeva / sotto l'ala mi proteggeva, / mi salvava, ero davvero fortunato. / Eppur questo non basta.

/ Non sono bruciate le foglie, / non sono spezzati i rami... / Il giorno è terso come cristallo. / Eppur questo non basta».

Per quanto si corra il rischio di attribuire significati eccessivi agli accadimenti della vita degli artisti, non è mai insensato studiarne la formazione dell'indole, e quindi dell'emozione, destinate entrambe a confluire nella poetica. Le poesie del padre accompagnano il cinema del figlio, spesso persino in citazioni palesi – si veda il distico ripreso in *Stalker*, ad esempio –, ma in qualche modo vi gravano sopra. È

un gravame, il peso paterno, così come l'ossequiosa fede religiosa della madre (Marija Ivanovna Višnjakova Tarkovskaja): entrambe le tensioni all'infinito – poetico o fideistico che sia – si muovono insieme allo sguardo di Tarkovskij, che cerca di rintracciarne i filamenti nel paesaggio che di volta in volta si trova a osservare. È difficile non trovarsi annichiliti di fronte ai paesaggi di Tarkovskij, così eterei e brutali a un tempo: ci si ritrova piccoli, microscopici, e quindi finalmente e indubitabilmente umani. La biografia, la Storia, l'umano, il sovraumano. Non c'è altro, forse, nell'eredità di immagini che il regista sovietico



co ha regalato agli spettatori. Si sta bene al sole, nel cinema di Tarkovskij, eppur questo non basta. L'irrisolutezza che è propria dell'uomo, e della sua capacità di (soprav)vivere nonostante la barbarie, la violenza, la guerra, l'inumano che è parte costante dell'umano stesso, trova una sua dialettica aperta con l'immagine perfetta, assoluta, in qualche modo inequivocabile. Se è vero che nel suo cinema il regista sovietico rintraccia l'elemento della fede più spesso e con più forza nell'irrequieta avventatezza dell'infanzia, come accade

ad esempio in *Nostalghia* (e ben lo sottolinea Daria Pomponio riprendendo le riflessioni di Slavoj Žižek), ma anche in *Andrej Rublëv* (il caparbio Boris, l'unico degno di parola per l'oramai anziano pittore), e a ben vedere nel protagonista dello struggente esordio *L'infanzia di Ivan*, è l'immagine a fungere essa stessa da elemento sacrale. Non è dopotutto l'immagine l'icona della modernità? E quell'immagine non può che essere naturale, anche quando il cinema di Tarkovskij si muove in direzione dell'artificio più evidente, il superamento del tempo e della tecnologia, la preveggenza della fantascienza: *Solaris* e *Stalker* fluttuano apparentemente fuori dagli schemi del concreto – e l'Unione Sovietica non li vedrà, non a caso, di buon occhio –, ma permettono al regista nel superamento del "reale" di ritrovare la purezza pur tragica,



pur inquietante (la telecinesi di cui è dotata la bambina), del naturale e della sua forma estrema: il super-naturale. Tra le astronavi di *Solaris* e lo spazio chiuso, "balladiano" e "onirico", come suggerisce nel suo saggio breve Giampiero Raganelli, Tarkovskij si interroga una volta di più sulle derive dell'umano. Può l'uomo, che è artefice della decadenza industriale, ritrovare la scintilla di verità che gli si agita dentro? Può ritrovare la parola, quella parola così pesante da non poter essere pronunciata per tre lustri da Andrej Rublëv ma che poi sa sgorgare senza automatismi, senza premeditazioni. In un cinema che è, come dopotutto quello a lui coevo di Ingmar Bergman, alla ricerca di una risposta al silenzio rumorosissimo di Dio, l'umano può ritrovare se stesso, può

esistere in una forma non coatta solo se riesce a entrare in contatto con il territorio che attraversa, con l'orizzonte che è sempre un passo avanti: è così nell'unico vero romanzo di formazione tarkovskijano, *L'infanzia di Ivan*, come suggerisce Alessandro Anibaldi: «Quel bosco incantato rappresenta ancora e sempre la possibilità di aggrapparsi a un residuo di bellezza, in cui poter ritrovare – anche solo per un attimo – il senso dell'esistere, al di là di ogni guerra». La natura come luogo eterno di ringiovanimento, forse perché stagionale e dunque in rivoluzione perpetua – laddove la rivoluzione umana aveva mostrato la sua impasse. Gli alberi, il sole, la neve, la pioggia, l'acqua. Il riflesso, come ne *Lo specchio*, che è il primo passo per riconoscersi e attribuirsi un senso grazie a un'oggettività esterna da sé. La biografia, la Storia, l'u-

mano, il sovraumano. Queste sono le quattro verità che trovano compiutezza nella poetica di Tarkovskij, e che nella loro fusione – a volte selvaggia, altre volte quasi sussurrata – donano vita all'Arte, eterea e impalpabile creazione, meccanica celeste eppur così terrena, materiale, emulsionata. Tornando all'interrogativo iniziale, chissà se qualcuno si reca in pellegrinaggio a Zavraž'e, che fu la città natale di Andrej Arsen'evič Tarkovskij. Ma se qualcuno lo facesse non perdesse tempo a cercare icone sacre, o a scandagliare le soffitte nella

speranza di rintracciare pezzi di pellicola magari non sviluppata. Non è lì che troverà Tarkovskij, ma nei lungofiume, nelle foreste, nei prati dove pascolano liberi i cavalli, nei rigagnoli e nei corsi d'acqua dove lavarsi/bere/specchiarsi: non per disincanto verso l'umano, ma anzi proprio perché l'umano ha bisogno di un canto per risvegliarsi dall'incubo del proprio potere. Sembra difficile, forse impossibile, eppure come sottolinea in guisa di conclusione Marco Romagna «Basta sapersi arrampicare su un albero».

Raffaele Meale



il rullo compressore e il violino

Tra le prime realizzazioni cinematografiche di Andrej Tarkovskij, *Il rullo compressore e il violino* è un mediometraggio apparentemente allineato alle istanze dell'arte di regime, ma contiene già evidenti tracce di uno sguardo che imbocca con forza la strada del lirismo intimo, del soggettivo e del simbolico.

Bambino solitario e deriso dai ragazzi del quartiere, Saša esce di casa per andare a un esame di violino. L'esame va male, ma la giornata di Saša è rischiarata dall'incontro con Sergej, un operaio intento a lavori in strada nel quartiere. I due fanno presto amicizia e la sera decidono di andare insieme al cinema a vedere «Čapaev», ma la madre di Saša non è d'accordo...

Se Andrej Tarkovskij prende fin dall'inizio le distanze dai dettami del Realismo Socialista, ciò avviene innanzitutto attraverso l'emersione del soggetto nell'espressione creativa. Risulta ben evidente fin da *Il rullo compressore e il violino*, mediometraggio per ragazzi sceneggiato insieme ad Andrej Končalovskij. Il soggetto si sente, si avverte. Emerge con forza uno sguardo cinematografico personale, che rifugge dalla convenzione di regime pur dando l'illusione di allinearsi a temi consueti per il cinema ufficiale. Nell'incontro tra il bambino Saša e il manovale Sergej è agevole infatti rintracciare motivi fortemente impastati con una consolidatissima e indiscutibile retorica nazionale: il fascino dell'operaio tutto d'un pezzo, il bambino ben educato, timido e impacciato che lo assume a modello, la fascinazione della città

Il rullo compressore e il violino (Katok i Skripka)
URSS, 1961
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Andrej Končalovskij
fotografia: Vadim Jusov
musica: Vyacheslav Ovčinnikov
montaggio: Lyubov Butuzova
interpreti: Igor Fomchenko (Sasha), Vladimir Zamansky (Sergej), Marina Adzhubei (madre)
produttore: Soviet Agoyan
produzione: Mosfil'm Children's Film Unit
durata: 46'

e le magnifiche sorti e progressive garantite dallo sviluppo tecnologico. Eppure, nell'accenno di un'amicizia interclassista in cui si confondono ruoli paterni, filiali e fraterni, si annidano anche tenui dubbi e ombre. Da un lato Tarkovskij ricorre a distorsioni grottesche appena percepibili, perseguite attraverso l'uso dello spazio scenico e il gran lavoro sul colore, sempre restituito in tinte forti e al contempo opalescenti e chiaroscurate; dall'altro, si susseguono dettagli di gusto espressionista su oggetti e brani di realtà spesso riverberati da superfici d'acqua in morbido movimento – l'acqua ritornerà spesso nel cinema di Tarkovskij. Gli oggetti si caricano di forza simbolica e al contempo alludono a emozioni intime, a uno spazio in qualche modo rubato alle regole dell'arte ufficiale. Se dunque l'immagine cinematografica acquista vividi valori soggettivi, succede altrettanto nella frequente adozione dello sguardo del bambino Saša, che sembra filtrare tutto il reale a lui circostante attraverso il suo occhio colmo di stupori e malinconie. D'altra parte, il finale dai toni fantastici allude a quanto di più intimo e di meno collettivo possa esistere in natura: la dimensione del sogno e della fantasia. Ancora, il maglio che spaventosamente si abbatte contro vecchi palazzi fa sbattere a Saša gli occhi per l'emozione, ma da esso non traspira una spavalda lode alla modernità. Il maglio devasta e annienta, collocandosi in un territorio ambiguo dove dietro l'entusiasmo per il progresso si cela la tenebrosa ombra della tradizione disintegrata – «Sono persuaso che nulla di serio possa nascere senza fondarsi sulla tradizione», avrà a dire lo stesso Tarkovskij. D'altro canto, all'esame di violino Saša si esibisce in una prova che la sua insegnante si affretterà a definire fin troppo fantasiosa; l'arte di Saša è dunque troppo effusiva e lontana dal canone convenzionale, un arguto cenno da parte di Tarkovskij alle proprie medesime predilezioni creative e al ruolo dell'artista nella società.

In questa direzione, risultano assolutamente funzionali anche le pagine di sospensione lirica di cui il film è punteggiato, laddove la poesia è perlopiù affidata alla musica come strumento di comunicazione intima. Il bambino suona il violino per l'operaio. Tarkovskij restituisce all'arte il suo ruolo di elevazione dell'io, che può e deve tradursi in strumento di relazione tra soggetti, ma tramite la dimensione dell'emozione complice e non necessariamente dell'impegno collettivo. C'è spazio anche per un'embrionale indagine autoriflessiva. *Il rullo compressore e il violino* si apre e si chiude infatti con due immagini allo specchio del piccolo Saša. All'esordio il bambino frantuma la propria percezione del reale attraverso una serie di riverberi iterativi. Sul finale, invece, Saša si guarda in uno specchio di casa che presto diventa liquido e fluido come l'acqua, un soggetto che precocemente scruta in sé, cercandosi, avviando una perlustrazione inevitabilmente frammentaria. Nel contesto di Saša e Sergej non c'è dunque nulla di particolarmente esaltante; il vuoto e la mestizia delle loro esistenze, appena rischiarate dalla novità del loro incontro, è ben sottolineato dal tappeto sonoro modernista del commento musicale di Ovchinnikov e dall'enfasi sui passi dei personaggi, collocati in un orizzonte in cui domina un astratto silenzio d'ambiente. L'entusiasmo di regime è un lontano e malinconico riflesso.

Massimiliano Schiavoni

Primo lungometraggio di Andrej Tarkovskij, *L'infanzia di Ivan* è testimonianza, non solo di una potente opera antimilitarista, ma anche della già raggiunta maturità espressiva del regista che, subito, si sganciava dai cliché cinematografici dell'epoca e si faceva guidare da una concezione poetica della messa in scena.

Russia, Seconda Guerra Mondiale. Il dodicenne Ivan è abile ad attraversare le linee nemiche e questa sua caratteristica è preziosa per i militari sovietici. Pur consapevole degli orrori della guerra, Ivan non vuole finire nelle retrovie e intende sconfiggere i nazisti con tutte le sue forze.

Tra i film antimilitaristi più famosi della storia del cinema, *L'infanzia di Ivan* segnò l'esordio al lungometraggio per Tarkovskij e anche una sorta di test personale per verificare, così come racconta nel volume *Scolpire il tempo*, se potesse occuparsi o meno di regia cinematografica. Questo «esame per ottenere il diritto alla creazione», affrontato con la decisione di non "trattenersi" dal punto di vista espressivo, venne brillantemente superato, come ben sappiamo e come dimostra la sua successiva carriera. E venne superato approfondendo e portando subito a maturità la sua personalissima poetica, già posta in nuce nel precedente mediometraggio *Il rullo compressore e il violino*, dove un bambino appariva come protagonista e dove si costruiva un rapporto padre-figlio, che è tema fondante del suo cinema come testimonia anche il suo ultimo film, *Sacrificio*.

L'infanzia di Ivan
(*Ivanovo detstvo*)
URSS, 1962
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura:
Vladimir Bogomolov,
Mihail Papava
fotografia: Vadim Jusov
musica:
Vyacheslav Ovcinnikov
montaggio:
Lyudmila Feyginova
interpreti: Nikolaj
Burljaev (Ivan),
Valentin Zubkov
(capitano Kholin),
Evgeniy Zharikov
(tenente Galcev),
Stepan Krylov (caporale
Katsonov),
Mykola Hrin'ko (tenente
colonnello Gryaznov),
Valentina Malyavina
(Masha), Irma Rauš
(madre di Ivan),
Dmitri Milyutenko
(vecchio)
produzione: Mosfil'm
Children's Film Unit
durata: 95'

l'infanzia di Ivan



Ne *L'infanzia di Ivan*, infatti, il dodicenne protagonista – i cui genitori non si sa che fine abbiano fatto – ha scelto ed è stato scelto da un ristretto gruppo di ufficiali come figlio putativo, come forse l'unica speranza per non perdere l'umanità e quella gioia di vivere che risiede nell'infanzia. Sul fronte in cui, separate da un fiume, le truppe sovietiche fronteggiano quelle naziste si crea infatti una sorta di famiglia in cui Ivan è il catalizzatore, il "rifugio" degli adulti, oltre ad avere anche le idee più chiare di tutti, dato che ad un certo punto dà una lezione di vita al giovane tenente Galcev (che, invece di un ruolo paterno, assolve la funzione di fratello maggiore), quando – per giustificare il suo impegno furente al fianco dei militari russi – gli dice che solo i codardi e gli invalidi possono essere esentati da una guerra e che, visto quanto accadeva a Treblinka e nei campi di sterminio, non ci si può non schierare contro i nazisti.

Ivan porta con sé un dolore che gli altri – già troppo cresciuti o troppo impauriti dal processo di crescita e, insieme, di devastazione – non possono capire; ed è per l'appunto il dolore per l'infanzia perduta e per la perdita della bellezza. Tarkovskij mette in scena questo trauma con i flashback-sogni di Ivan, a partire dal primo con cui inizia il film: Ivan corre alla scoperta del mondo, della vita naturale e animale, beve l'acqua da un catino e parla con la madre; dunque si abbevera a una condizione panica del mondo, tanto che ad un certo punto si ritrova addirittura a volare, come poi accadrà all'inizio di *Andrej Rublëv*, anche se lì con una motivazione narrativa. Qui invece il volo di Ivan è totalmente immaginario ma allo stesso tempo precisamente realistico e motivato dal suo assoluto desiderio di libertà, di esserci-nel-mondo; e per tornare al discorso dell' "esame" tarkovskijano, questo incipit rappresenta anche l'immediato superamento del test, visto che il cineasta – come il suo protagonista – si lancia subito a briglia sciolta e senza paure alla scoperta delle infinite possibilità espressive che offre il cinema.

Come sappiamo, questo osare tarkovskijano non veniva molto apprezzato dalle autorità sovietiche, che anche qui ebbero a ridire su diverse scelte del regista, anche se alla fine – almeno in questa occasione – decisero di lasciarlo fare. E infatti, come sempre, Tarkovskij anche ne *L'infanzia di Ivan* si tiene a distanza da qualsivoglia cliché narrativo e, ad esempio, abbandona il suo protagonista proprio nel mezzo del racconto, per poi farcelo ritrovare più avanti. Ma tale spiazzamento è dettato – e, anzi, in qualche modo, imposto – dalle necessità poetiche, dalle associazioni visive e dall'ampliamento del discorso simbolico-figurativo, che va ben al di là delle logiche ragionieristiche di una narrazione conclusa, e perciò stesso troppo limitata. Si spiega così l'apertura verso il magnifico bosco di betulle, dove ha luogo la sottostoria della giovane Masha, altro alter-ego leggermente più adulto di Ivan, accanto a quello di Galcev, altra possibile sorella maggiore. Masha è un medico che non sa gestire la situazione di guerra perché, come Galcev, è cresciuta troppo in fretta e, come Galcev e come Ivan, anche lei viene trattata dagli adulti come una bambina. Il punto però è proprio il bosco di betulle in cui sono ambientate le scene con lei, i cui alberi vediamo poi che sono stati usati per costruire un fortino. Quel bosco incantato rappresenta ancora e sempre la possibilità di aggrapparsi a un residuo di bellezza, in cui poter ritrovare – anche solo per un attimo – il senso dell'esistere, al di là di ogni guerra.

Alessandro Anibaldi



Andrej Rublëv

Nel racconto della vita di Andrej Rublëv, considerato il più importante pittore di icone e venerato come santo dalla chiesa ortodossa orientale, Andrej Tarkovskij tocca forse i vertici della sua poetica, in un'opera ascetica e violenta, potentissima.

La vita e le opere di Andrej Rublëv, maestro delle icone sacre nella Russia del XV secolo...

Cos'è il tempo? Quanto durano quindici anni di silenzio, quelli che *Andrej Rublëv* trascorre senza proferire verbo, dalla scorreria dei tartari fino alla fonditura di una nuova campana? Quando Andrej Tarkovskij inizia a lavorare ad *Andrej Rublëv* insieme ad Andrej Končalovskij è il 1964. Mentre il film, dopo una laboriosa lavorazione portata a termine dopo anni di riprese e di trattative con la censura di Mosca che pretendeva un buon numero di tagli, partecipava a Cannes nel 1969, Tarkovskij era già al lavoro su *Solaris*. La maledizione del film, se di tale si vuol parlare, si riverberò nelle varie uscite in sala in occidente, dove venne arbitrariamente mutilato. L'opera d'arte nelle mani della burocrazia non esce mai indenne dopotutto, e forse era inevitabile che un film che si interrogava con tanta struggente sincerità e allo stesso tempo con sforzo titanico nella messa in scena dell'umano e dei doveri dell'artista soffrisse i patemi sopracitati.

Inizia in bianco e nero con un disastroso volo libero, anarchico e destinato alla sconfitta, *Andrej Rublëv*, e termina a colori sull'immagine di quattro cavalli sotto la pioggia battente in riva a un fiume. Un'immagine

Andrej Rublëv
(Andrej Rublëv)
URSS, 1966
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura:
Andrej Končalovskij,
Andrej Tarkovskij
fotografia: Vadim Jusov
musica:
Vjaceslav Oščinnikov
montaggio:
Andrej Tarkovskij,
Ljudmila Fejginova
interpreti:
Anatolij Solonicyn
(Andrej Rublëv),
Ivan Lapikov (Kirill),
Mykola Hrin'ko
(Daniil Cernyi),
Nikolaj Sergeev
(Teofane il Greco),
Irma Raus Tarkovskaja
(Durochka),
Nikolaj Burljaev (Boris),
Roland Bykov
(il saltimbanco),
Michail Kononov (Foma)
produttrice:
Tamara Ogorodnikova
produzione: Mosfil'm
durata: 205'
(primo montaggio),
183' (final cut)

lievemente sfocata. La natura, a distanza e fuori dalla possibilità di messa a fuoco, vive nell'elemento primigenio, l'acqua. Nasce dall'aria e finisce nell'acqua *Andrej Rublëv*, e nel mezzo affronta il fango, il sangue, il fuoco, la distruzione di ogni cosa. Quell'arte che rimane, e che viene lungamente ripresa nel prefinale, anch'esso a colori, quelle straordinarie icone di cui fu maestro indiscusso il protagonista indagato da Tarkovskij, sono materia immota, ma cosa nascondono al loro interno? Cosa vive in quei tratti superficialmente considerati semplici, in quei ritratti divini, in quel mondo solo in apparenza soprannaturale? Vive lì in mezzo la capacità barbarica dell'umano, la sua tensione alla sopraffazione, alla violenza come unico atto possibile per contenere l'uomo e le sue millenarie sfaccettature. Il silenzio scelto da Rublëv e confidato verbalmente solo a un fantasma, quello del maestro Teofane il Greco, non è poi così dissimile da quello del quasimodiano *Alle fronde dei salici*: come può l'uomo parlare, e produrre arte, in un mondo in cui si è perso qualsiasi valore etico e filosofico "umano"? La rappresentazione della Russia del XV secolo, con i Tartari a fare il bello e il cattivo tempo, è quella di una nazione allo sbando, eppure pronta a trasformarsi in un impero.

Di fronte alle gesta di un pittore Tarkovskij risponde con idee profondamente pittoriche. Il bianco e il nero, che pure ammantano il film di una mantella visiva perfetta, non sono lì per sollazzare lo sguardo cinefilo. Sono lì per indicare una dicotomia, la possibilità di suddividere il mondo in parti distinte, anche se non uguali – e in nulla dotate della medesima forza. Il nero della notte si risveglia della luce forse infida forse no di un rito pagano. Perché è il dionisiaco l'unico elemento in grado di sfuggire alla burocrazia dominante dell'apollineo. E in una società religiosa solo chi non si pone dubbi può permettersi di vivere in una parvenza di pace.

La ricerca del divino, come sarà anche in seguito nella filmografia di Tarkovskij, passa per gli aspetti naturali del mondo e dell'esistenza umana in senso più vasto. La ricerca del pittore di icone non è artistica, o almeno non strettamente artistica. È la ricerca dell'uomo, e di quel popolo di cui nessuno si preoccupa. Bisogna contenere il popolo, tutti coloro che agiscono in difesa della Grande Madre Russia non possono esimersi da questo compito: vale per le guardie, che infatti portano via il buffone che si è preso gioco del potere, vale per coloro che operano sanguinarie scorribande, e che uccidono e depredano senza alcun segno di pietà, e vale anche per gli artisti. Ma non per Andrej Rublëv, convinto che l'arte debba servire per mostrare al popolo la bellezza del divino, e delle sue creature. Quanto risiede di Tarkovskij in questa raffigurazione dell'artista? E quanto peso acquista l'ultimo segmento narrativo, e tra i più celebrati del film, quello che vede il giovane Boris al lavoro nel fondere una campana nuova di zecca? È lì, in quel contorcersi appassionato, in quel fulgore del lavoro che è poi proprio dell'ideale leninista, in quella fatica che si fa arte, arte per il popolo perché la campana servirà a rintoccare le ore e a chiamare alla preghiera i fedeli, che si nasconde il senso ultimo, e più fragile e doloroso e dolcissimo, di *Andrej Rublëv*. L'apollineo e il dionisiaco possono trovare un luogo eletto comune, nell'anima di ogni essere umano, se si condivide il dolore del vivere. Il sacro e il profano hanno la possibilità di compenetrarsi, e di diventare finalmente vita, come nell'abbraccio che fonde Andrej e il piangente Boris, ora che la campana ha risuonato.

Raffaele Meale

Pellicola inscindibile dal successivo *Stalker*, *Solaris* non è evidentemente la "risposta sovietica" al monolite kubrickiano e non è, nelle reali intenzioni del cineasta russo, nemmeno un film di fantascienza. Lo è giusto un po', quel tanto che basta per placare lo sdegno di Stanisław Lem. Opera ipnotica, di fruizione non immediata, *Solaris* è un viaggio verso l'infinito interiore, tra i meandri indistricabili della mente umana. Più fede che scienza, più fantacoscienza che fantascienza.

Lo psicologo Kris Kelvin raggiunge la stazione spaziale del pianeta Solaris, sospesa sopra un misterioso oceano. La missione è chiara: entrare in contatto coi tre scienziati Snaut, Sartorius e Gibarian, ultimi componenti di un equipaggio decimato, e cercare di venire a capo dei loro inspiegabili comportamenti. Appena arrivato, Kelvin apprende del suicidio di Gibarian, del quale era stato allievo e collaboratore. L'oceano di Solaris è un'entità pensante in grado di materializzare l'inconscio degli umani, di far comparire persone che vivono nella loro mente: lo stesso Kelvin si troverà di fronte la moglie Hari, morta suicida dieci anni prima...

A quasi cinquant'anni di distanza, *Solaris* resta uno straordinario e (quasi) irripetibile esempio di fantascienza antispettacolare e, per molti ma non per tutti, antispettatoriale. Anche antiautoriale, se la si guarda dal punto di vista di Stanisław Lem, dettosi a più riprese assai deluso dall'approccio di Tarkovskij, dal depotenziamento dell'apparato fantascientifico, dai tagli e dalle aggiunte, dalle varie riscritture: «come ho detto a Tarkovskij durante uno dei nostri litigi, non ha fatto affatto *Solaris*, ha fatto *Delitto e castigo*». L'elevazione

Solaris (Soljaris)
URSS, 1972
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Fridrich Gorenštejn
fotografia: Vadim Jusov
musica: Édouard Nikolaevič Artem'ev
montaggio: Ljudmila Fejginova
interpreti: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natal'ja Bondarčuk (Hari), Jüri Järvet (Snaut), Anatolij Solonicyň (Sartorius), Sos Sarkisjan (Gibarian), Vladislav Dvoržeckij (Henri Berton), Mykola Hrin'ko (padre di Kris), Ol'ga Barnet (madre di Kris)
produttore: Viačeslav Tarasov
produzione: Mosfil'm, Chetyvyortoe Tvorčeskoe Obedinenie
durata: 160'

Solaris



spirituale e la redenzione tarkovskijana, nonché il lungo prologo terrestre e il fluttuante vagare sulla celebre tela di Bruegel *Cacciatori nella neve*, decretano infatti una sorta di vittoria della realtà sul concetto di fantascienza. Una scelta controcorrente, diversa anche dal pur monumentale e impegnativo *2001: Odissea nello spazio*, che lo stesso Tarkovskij spiega in poche ma significative parole: «non mi piace la fantascienza».

«Quello che conta qui è l'uomo, la sua personalità, i suoi legami molto persistenti con il pianeta Terra, la responsabilità dei tempi in cui vive». Al di là delle possibili e mutevoli interpretazioni della pellicola, che ha un senso compiuto solo nella sua versione originale e non nell'edizione martoriata da Dacia Maraini e dalla distribuzione italiana, è la fede nell'umanità e nei suoi sentimenti a risaltare ancora oggi, più della solaristica come allegoria del comunismo sovietico, dell'ispirazione freudiana delle apparizioni, della critica a una scienza che si isola dalla realtà. Tarkovskij rigetta gli elementi tipici della fantascienza, sfronda gli inutili orpelli spettacolari e compie con gli stivali delle sette leghe l'ultimo passo del percorso politico-filosofico della fantascienza d'oltrecortina, iniziato negli anni Sessanta con titoli validissimi e spesso dimenticati come la *space opera* cecoslovacca *Ikarie XB 1* di Jindřich Polák, tratta dal romanzo *La nube di Magellano* del solito Lem, e il post-apocalittico *Fine agosto all'hotel Ozón* di Jan Schmidt, altra perla della *sci-fi* ceca.

Interessato più all'interiorità che al cosmo, qui declinato come proiezione dell'inconscio, Tarkovskij nega allo spettatore l'*outer space* hollywoodiano e si ci immerge nell'*inner space*, lo spazio interiore ballardiano. È da questa traiettoria minimalista ma infinita che emerge l'umanità negata di Hari, personaggio che anticipa le suggestioni dickiane de *Il cacciatore di androidi* e *Blade Runner* e le varie diramazioni cyberpunk. A suo modo circolare, il percorso riscritto da

Tarkovskij ci riporta apparentemente al punto iniziale, eppure distantissimo: strappato ai meravigliosi e rassicuranti paesaggi terrestri dell'incipit, brutalmente tagliato nella versione breve e apocrifia, ritroviamo Kelvin nell'abbacinante *mise en abyme* finale che sembra ricondurlo come un figliol prodigo rembrandtiano alla salvifica dacia paterna, per poi immergerlo in una dimensione coerentemente *altra*, infinita e aperta a una fiumana di irrisolte domande. Oltre la vita, oltre la morte, oltre lo Spazio, Kelvin e la moglie Hari, che non è più un illusorio simulacro o un'inerte replica e che finisce per sovrapporsi all'immagine della madre, sono la manifestazione di una tormentata ma profonda fede nell'umanità, sono il frutto della personale rilettura tarkovskijana del romanzo di Lem («Il mio Solaris non è dopotutto vera fantascienza. Né lo è il suo predecessore letterario»), sono l'Adamo ed Eva di una poetica che si nutre di eterni ritorni, di sacrifici, di nostalgia. L'odissea c'è, ma è interiore, come ci sono alcuni sorprendenti strappi immaginifici, su tutti la lunga e ipnotica sequenza tra le strade e i tunnel cittadini. Perché, come ripetuto dallo stesso Tarkovskij, «la vita stessa è un fenomeno fantastico». Come avrebbe detto Callisto Cosulich, *Solaris* è un'opera di *fantascienza*.

Enrico Azzano



lo specchio

L'opera più autobiografica di Tarkovskij è anche l'occasione per riflettere in una forma sublime, onirica, scostante sul ruolo dell'uomo nella Storia e sul significato dell'arte, qui vissuto come strumento salvifico di fronte agli orrori del XX secolo: *Lo specchio* è il risultato di un complesso percorso di riflessione da parte dell'autore, una messa in dubbio del tutto conosciuto, un atto di fede affidato alla memoria.

Aleksej è un uomo in fin di vita. Ripercorre la sua vita attraverso ricordi sulla sua infanzia, il forte rapporto con la madre e con la nonna, il vuoto di un padre assente, fino alla separazione dalla sua compagna e il rapporto con il figlio, nel quale, come in uno specchio, si riflettono i suoi dubbi e le sue sofferenze.

Lo specchio è un atto d'amore al ricordo, alla memoria, al sogno intesi come elementi di protezione dal male della Storia. Si apre con due momenti: un bambino che accende una televisione e, subito dopo, un ragazzo balzubiente a cui si cerca di restituire la fluidità della parola attraverso l'ipnosi. In queste due sequenze, Tarkovskij denuncia la centralità dell'immagine filmica come atto di distorsione e sublimazione del reale, ma anche l'utopia di una digressione narrativa lineare e comprensibile. *Lo specchio*, infatti, è l'opera con cui il regista si confronta con se stesso, con il suo passato, con i suoi demoni. È l'occasione con cui poter riflettere anche sul suo ruolo nel mondo, sul significato della sua arte, sul modo in cui essa si relaziona con la Storia.

Lo specchio (Zerkalo)
URSS, 1975
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura:
Andrej Tarkovskij,
Aleksandr Misarin
fotografia:
Georgij Rerberg
musica:
Eduard Artemyev
montaggio:
Ljudmila Fejginova
interpreti:
Margarita Terechova
(la madre e Natal'ja),
Filipp Jankovskij
(Aleksej a cinque anni),
Oleg Jankovskij
(il padre),
Ignat Danil'cev
(Ignat e Aleksej a dodici anni),
Anatolij Solonicyn
(lo sconosciuto),
Mykola Hrin'ko
(il capoparto in tipografia),
Larissa Tarkovskaja
(la madre),
Alla Demidova (Lisa)
produttore:
Erik Waisberg
produzione: Mosfil'm
durata: 108'

Perché la Storia, ne *Lo specchio*, emerge in maniera prepotente come mai era successo nella filmografia tarkovskijana. Sebbene altrove le opere fossero immerse nella Storia, qui le immagini di repertorio della Bomba atomica, della presa di Berlino da parte dell'esercito sovietico, della guerra civile spagnola, dell'avvento del maoismo, sono posizionate sullo stesso piano delle immagini filmiche, entrambe hanno la stessa valenza, lo stesso portato significante.

Lo specchio è un film che vive, come dal titolo, di riflessi. I personaggi si specchiano frequentemente e, talvolta, ciò che è riflesso si dimostra rivelatorio, come nella sequenza in cui la madre di Aleksej si vede anziana. Lo specchio e il riflesso sono, al pari dell'immagine filmica, strumenti di distorsione. Ma anche potenti sintesi di verità celate. Nello specchio si svelano paure, dubbi e sentimenti troppo spesso repressi: il rapporto forte e cruciale con la madre, quello più complicato con il padre, il famoso poeta Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij, le cui poesie attraversano il film come a dargli il giusto ritmo. Se è vero che la figura materna è centrale, tanto che la stessa attrice Margarita Terechova interpreta sia la madre che la moglie del protagonista alter ego del regista, è altrettanto vero che il peso del vuoto paterno è cruciale nel definire il percorso mentale di Aleksej e dello stesso Tarkovskij. Il padre dell'autore ha avuto un'influenza enorme sul figlio e il fatto che era stato via di casa per anni a causa della guerra ha portato il figlio a idolatrarlo nella veste di eroe e, successivamente, soffrirlo per la separazione con la madre. La sequenza in cui il padre torna dalla guerra e abbraccia i figli piangenti è, presumibilmente, tanto vera quanto tra le più emozionanti dell'opera tarkovskijana.

Nonostante le sue specificità, *Lo specchio* rientra perfettamente all'interno di un percorso autoriale stratificato e mai facilmente inquadrabile, eppure tra i più affascinanti della storia del cinema. Più volte, nel corso del film, torna l'elemento del fuoco, che diverrà assoluto nella sua ultima opera, *Sacrificio*. Come già in

Stalker, è altresì presente l'acqua in svariate forme, visive e sonore, essa domina *Lo specchio* e si fa portavoce della fluidità onirica di questa pellicola. C'è, inoltre, tutto il potere intellettuale e premonitore del cinema: nell'affrontare il distacco dal padre, Tarkovskij prefigura il proprio allontanamento dalla sua famiglia, da suo figlio Andrej Andreevič. Con *Lo specchio* si acuiscono infatti le discrepanze fra l'autore e il Goskino (il Comitato Statale per la Cinematografia) e, in generale, con la repressione culturale sovietica. *Stalker* sarà l'ultima opera girata in URSS, prima dell'esilio forzato e del sofferto allontanamento della sua amata famiglia.

Se l'occasione è biografica (l'idea di un film così intimo nasce dopo che Tarkovskij aveva compiuto quarant'anni e che l'idea di invecchiare e morire aveva stimolato riflessioni mnemoniche e filosofiche), *Lo specchio* è in realtà molto di più: è una ricerca della verità, un tentativo di comprendere il ruolo dell'uomo e dell'arte all'interno del flusso della Storia, fra echi dell'infanzia fra i più dolci e vividi mai realizzati nella Settima Arte.

Andrea Fontana

In *Stalker*, Andrej Tarkovskij mette in scena un pianeta impregnato di umidità, dove l'inaccessibile Zona incarna una speranza aleatoria. Un film meditativo e metafisico, in cui personaggi e paesaggi sono accarezzati da una mdp fluida che li segue, e precede, nella loro odissea.

Colpita dalla caduta di un presunto meteorite, la Zona è interdetta dalle autorità, ma ci sono gli stalker, guide abusive che riescono a infiltrarsi e condurre visitatori. Uno di loro, padre di una bambina disabile, si trova in una stamberga con uno scrittore e un professore prima di portarli nel cuore della Zona, una stanza in cui si realizza ogni desiderio.

In *Stalker*, tratto da un romanzo dei fratelli Strugackij uscito nel 1971 con il titolo *Picnic sul ciglio della strada*, Tarkovskij ha distillato l'opera di base, scritta nella forma di dispacci dei servizi segreti e ispirata all'evento di Tunguska del 1908, ovvero il probabile impatto in Siberia di un meteorite. Una collisione che negli anni Settanta generò ipotesi pseudoscientifiche, basate sulla suggestione che l'oggetto fosse un'astronave. Come il triangolo delle Bermude, Tunguska rientrava in una mappa di luoghi misteriosi che non potevano non avere un'eco al cinema. *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, di due anni precedente a *Stalker*, si nutre avidamente di quelle teorie facendo tornare i presunti dispersi del triangolo maledetto, rapiti dagli alieni. In *Stalker* il Professore non crede al triangolo delle Bermude: è uno scienziato e classifica i triangoli come pure

Stalker (id.)
URSS, 1979
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura: Arkadij e Boris Strugackij,
Andrej Tarkovskij
fotografia:
Aleksandr Kniažinskij
musica:Éduard Nikolaevič Artem'ev
montaggio:
Ljudmila Fejginova
interpreti:
Aleksandr Kajdanovskij (Stalker),
Anatolij Solonicyn (Scrittore),
Mykola Hrin'ko (Professore),
Alisa Frejndlich (moglie dello Stalker),
Nataša Abramova (Martyška, figlia dello Stalker)
produttore:
Aleksandra Demidova
produzione: Mosfil'm,
Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie
durata: 161'

stalker



espressioni geometriche. Secondo lui, l'universo è regolato solo da leggi di causa ed effetto.

Le teorie dell'epoca servono a Tarkovskij per creare una zona grigia in cui si scontrano le due coordinate fondanti del pensiero umano, scientifica e umanistica. Il conflitto, cruciale nel film, tra il Professore e lo Scrittore è quello tra fisica e metafisica, scienza e arte, razionalismo ed empirismo. Letterato dalle molte ambizioni e frustrazioni, lo Scrittore rappresenta quella branca dell'arte che Tarkovskij considera mediata dalla parola scritta, a differenza dell'arte priva di mediazioni, come la musica e il cinema. E il vero artista non può che essere lo Stalker, che si eleva rispetto agli altri. I suoi lineamenti ricordano Van Gogh, considerato da Tarkovskij modello di un'arte che persegue la verità senza orpelli, ma anche oltre il naturalismo. E il suo è uno stato di crisi, di angoscia di matrice dostoevskijana. Ed è portatore di una fede perduta, che manca ai due intellettuali.

Solaris fu lanciato come la risposta sovietica a *2001: Odissea nello spazio*. Ma forse la risposta vera è *Stalker*, che è una risposta alla fantascienza tutta, *Solaris* incluso. *Stalker* termina con l'irrazionalità inspiegabile, nell'esibizione dei poteri telecinetici della bambina. Come interpretarli? Lei, secondo la fantascienza classica, è una mutante, dotata di superpoteri dovuti alla radioattività della Zona, probabilmente trasmessa dal padre. Ma Tarkovskij, come Kubrick, evita il didascalismo. L'astronauta di *2001* giunge nella stanza rococò dove le leggi della fisica funzionano: il bicchiere cade e si frantuma. Non così in quel mondo popolato da derelitti, dove i bicchieri non cadono e si muovono con la forza di un pensiero infantile. Il percorso di *Stalker* vorrebbe simulare quello di *Solaris*: ritrovare i sogni e gli affetti della vita, la dacia nell'isola affiorante di un pianeta fluido. Ma il movimento dei personaggi di *Stalker* è a vuoto. La stanza finale, cuore della Zona, è la meta di un percorso dove ossessivamente si inqua-

drano porte e stanze, e i tre personaggi preferiranno non affrontarla, ma nemmeno distruggerla, e tornare daccapo. Il moto è circolare, fatto di stanze, porte e cunicoli, condotto da una mdp fluida che segue o precede i personaggi, tanto che il regista voleva dare l'idea che tutto il film fosse una sola inquadratura. Poi Tarkovskij, a differenza di *Solaris*, evita navicelle e basi spaziali, per una science fiction dello spazio interno, ballardiano, onirico. Il mondo del film è contaminato dalla spazzatura di un Dio maleducato e incivile, che ha gettato i rifiuti dopo avervi banchettato in un picnic. Ed è così anche dentro la Zona, che illusoriamente ambiva a essere un'isola vergine, anche nel brusco stacco al colore, dal bianco e nero seppia del resto del film. Un mondo pieno di pozzanghere, ma non quasi del tutto liquido come il pianeta *Solaris*. Un mondo postindustriale, degradato, ritmato dal "dodeskaden", il rumore dei treni. L'Unione Sovietica decadente in cui sognare la fuga nel colorato capitalismo oltrecortina? L'URSS che in effetti avrebbe poi avuto una zona interdetta e radioattiva, quella del disastro di Černobyl'? Tarkovskij è stato profetico anche nel delineare quel paesaggio con i reattori di una centrale nucleare sullo sfondo. E il regista vi sarebbe fuggito. Ma è riduttivo leggere il film in questa chiave. *Stalker* è un film sulla condizione umana, sul valore dei suoi sentimenti rappresentati dall'affetto della famiglia dello Stalker, ritratto in quel quadretto a letto, nella cui camera la mdp fa fatica a entrare per poi accarezzare dolcemente con un carrello madre, padre e figlia.

Giampiero Raganelli



nostalghia

Primo film di Andrej Tarkovskij lontano dall'URSS, *Nostalghia* è un testo complesso, ricchissimo, fino all'ossessione, che con stile rigoroso e ieratico restituisce ogni sfumatura del tormento di un artista.

Accompagnato dall'interprete Eugenia, il poeta russo Andrej Gorčakov è in Italia per fare ricerche su un compositore - compatriota ed esule - del XVIII secolo. L'incontro con un poeta locale lo spingerà a farsi carico di nuovi tormenti e di una missione da portare a termine.

È un film di domande senza risposta *Nostalghia*, una complessa, disperata interpellazione sulla fede, la follia, sull'arte e il ruolo dell'artista. La traccia narrativa è esile nel suo dipanarsi quanto ponderosa nei temi che trasporta con sé. Il percorso è quello di una ricerca impossibile che avviene quando già tutto è stato trovato, altrove, nel passato, nella patria, nella casa materna.

Nostalghia: dal greco νόστος "ritorno" e ἄλγος "dolore", indica uno stato d'animo relativo a un altro tempo e un altro luogo. Quello del nostos è un concetto che implica un ritorno, doloroso, al luogo d'origine e in ultima istanza al ventre materno, un concetto che in Occidente è assimilato alla morte, ultimo ritorno possibile. Come d'altronde ben stigmatizzava Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*, una similitudine che appare calzante anche in virtù del legame di Tarkovskij con la fantascienza, che trova compimento in *Solaris* e *Stalker*.

Primo film di Tarkovskij fuori dall'URSS, nell'esilio, in questo caso italiano, dettato da necessità di libertà creativa, *Nostalghia* ci restituisce, attraverso il personaggio di Andrej Gorčakov un'autodiagnosi del regista, quasi un chirurgico atto autoptico,

***Nostalghia* (id.)
Italia/URSS, 1983
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura:
Andrej Tarkovskij,
Tonino Guerra
fotografia:
Giuseppe Lanci
musica: Debussy, Verdi,
Wagner, Beethoven
montaggio:
Erminia Marani,
Amedeo Salfa
interpreti:
Oleg Jankovskij
(Andrej Gorčakov),
Domiziana Giordano
(Eugenia),
Delia Boccardo
(Moglie di Domenico),
Erland Josephson
(Domenico),
Laura De Marchi
(cameriera),
Milena Vukotic (pazza)
produttore:
Renzo Rossellini,
Manolo Bolognini
produzione: Rai2,
Sovinfilm, Mosfilm
durata: 125'**

melanconico e crudele. Con i suoi piani sequenza ieratici, mirabilmente orchestrati dal regista e dal direttore della fotografia Giuseppe Lanci, *Nostalghia* ritrae infatti la profonda crisi di un artista, un poeta, che rifiuta persino il conforto della bellezza, anzi, è "stanco della bellezza". Così come è poco interessato all'amor carnale, che pure avrebbe a disposizione sotto le sembianze rinascimentali del personaggio di Eugenia. Ma non è nella relazione tra uomo e donna, tra Andrej ed Eugenia, personaggio giustamente messo da parte dopo un monologo rivelatore della sua isteria sessuale, che *Nostalghia* trova il suo centro, quanto piuttosto nell'incontro con il poeta italiano Domenico (l'attore bergmaniano Erland Josephson, protagonista del successivo e ultimo film di Tarkovskij, *Sacrificio*). Un incontro che avviene sotto il segno di un riconoscersi e di un appropriarsi del reciproco passato, e che conduce verso il comune destino di sacrificio. Bisogna avere fede, ci grida sommessamente Tarkovskij, e questa appartiene in maniera più naturale agli infanti e ai folli. E per esteso ai poeti. Ogni rituale sacrificale appare alla ragione ridicolo e non a caso il personaggio di Eugenia rifiuta di inginocchiarsi quando è al cospetto della *Madonna del parto* di Piero della Francesca. Per Domenico invece il sacrificio è atto performativo, frutto di una lunga, bramosa programmazione. E il fatto che questa performance, di fronte a una schiera di spettatori deliranti e al suono distorto dell'*Inno alla gioia*, avvenga a cavallo della statua di Marco Aurelio al Campidoglio suggerisce per Tarkovskij un'adesione allo stoicismo dell'imperatore filosofo e alle sue *Meditazioni*.

Come sottolinea Slavoj Žižek nel suo saggio dedicato al cineasta russo, il sacrificio in *Nostalghia* è governato da un'insensatezza infantile, per cui ecco che il rituale richiesto ad Andrej, ovvero percorrere la vasca di Bagno Vignoni con una candela accesa, è certo gesto meno pirotecnico di quello di Domenico, ma parimenti alimentato dall'adesione a quel gioco ossessivo per il quale il bambino può postulare che "se non salterò su quella precisa pietra

della pavimentazione il mondo finirà". Ci vuole fede per crederlo. E dunque in Domenico riconosciamo anche il ruolo dello *jurodstvo* russo, lo "stolto in Cristo" della religione ortodossa che, come l'idiota dostoevskiano e il fool shakespeariano, rifugge l'omologazione con atti orgogliosamente insensati, atti di pura fede. E dunque, aggiungerebbe Tarkovskij, di poesia. Ma, in realtà, quanti artisti e "folli" contiene il protagonista di *Nostalghia*? Oltre a se stesso, c'è l'oggetto della sua ricerca, il compositore Pavel Sosnovskij, poi c'è Domenico, più volte inoltre le sue parole diventano quelle di Anatoly Tarkovskij, padre del regista. Infine, fuori e dentro il film, ci sono Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra, che firmano la sceneggiatura.

Ma l'intera struttura del film nega questa molteplicità e, con i suoi passaggi dal presente al passato, dal qui all'altrove, esprime il concetto che la poesia è unica, si colloca in un sincretismo temporale e in un non-luogo attingibile a tratti, dove il poeta si può solo immergere. Come nel tepore della vasca di Bagno Vignoni, sulle orme di Santa Caterina.

E in tal senso, pensando all'incontro tra Tarkovskij e Tonino Guerra, *Nostalghia* si può leggere anche, in filigrana, come il risultato di una grande amicizia, un'amicizia di quelle dove, riprendendo le elucubrazioni del personaggio di Domenico, 1+1 non fa 2, ma 1.

Daria Pomponio

Ultimo lavoro di Tarkovskij, girato in Svezia, *Sacrificio* dialoga con il cinema di Bergman innestandolo nel sogno e nell'apocalisse. Un film di Fede e redenzione, di tradizioni occulte e intimi stravolgimenti, di minacce nucleari e riferimenti pittorici, di monologhi teatrali e articolati piani sequenza che riempiono il tempo e lo spazio. Il principio e la fine, uniti dalla Parola.
O forse dalle fronde di un albero.

Per evitare la Terza Guerra Mondiale e poter donare un futuro al figlio, l'artista Alexander è disposto a rinunciare a tutto ciò che ha: la casa, i quadri, i libri, la salute, la dignità...

L'inizio e la fine, l'alfa e l'omega, la perfetta simmetria da cui ripartire per tendere all'infinito. Un'armonia totale che non è solo interna a *Sacrificio*, ma che si espande dal primo all'ultimo fotogramma fino a incorniciare l'opera di una vita. Un po' come se i film di Andrej Tarkovskij fossero tasselli di un unico sconfinato mosaico, curve della stessa striscia di moebius sulla quale ogni volta ricominciare dal principio. Eppure è stata una beffa del destino a far sì che la breve e luminosissima filmografia di Tarkovskij partisse nel primo lungometraggio e si concludesse nell'ultimo con la stessa inquadratura e con il medesimo movimento di macchina, a salire in verticale lungo il tronco di un albero fino all'espandersi del reticolo di rami. Dalle fronde contorte sotto cui sorrideva il giovane protagonista de *L'infanzia di Ivan*, ancora innocente prima della guerra, a quelle dell'arbusto spoglio che apre e chiude *Sacrificio*, piantato il giorno prima dall'artista Alexander per quel Piccolo Uomo a cui invece, almeno per ora e grazie all'immolarsi del padre, l'orrore bellico sarà risparmiato. Un albero che sarebbe

Sacrificio (Offret)
**Svezia/Regno Unito/
Francia, 1986**
regia: Andrej Tarkovskij
sceneggiatura:
Andrej Tarkovskij
fotografia: Sven Nykvist
musica: Bach, Watazumi
Doso
montaggio:
Andrej Tarkovskij
interpreti:
Erland Josephson
(Alexander),
Tommy Kjellqvist
(il bambino),
Gudrun Gisladottir
(Maria),
Susan Fleetwood
(Adelaide),
Sven Wollter (Victor),
Valérie Mairesse (Julia),
Allan Edwall (Otto)
produttore:
Anna-Lena Wibom
produzione: Svensk
Filmindustri, Argos
Films, Film Four
International
durata: 149'

sacrificio



voluto essere idealmente "solo" lo stesso de *L'adorazione dei Magi* lasciata incompiuta da Leonardo Da Vinci e su cui, con il medesimo dolly, già scorrevano i titoli di testa come una invocazione a Dio nelle sue infinite braccia di legno aperte e tese verso il cielo, e che invece è diventato il finale ultimo e definitivo, il lascito estremo.

Sarebbe dovuta essere un ritorno, quella salita verso i rami. Un'autocitazione non per chiudere il discorso e la filmografia, ma per ribatterlo e confutarlo, e idealmente per poterci ancora tornare. Durante le riprese di *Sacrificio*, anzi, Tarkovskij ancora non sapeva di quel cancro ai polmoni che lo avrebbe divorato di lì a poco, e dichiarava di sentirsi immortale. Solo a fine anno, a postproduzione pressoché completata, avrebbe scoperto che il monito antibellico di quel film sarebbe stato anche il suo testamento artistico e umano, e quel nodoso finale il finale della carriera. Giusto in tempo perché le sue gravi condizioni di salute riuscissero a far espatriare dall'URSS il figlio a cui il film è dedicato, per poi mandarlo al suo posto a ritirare i numerosi premi ottenuti a Cannes – ma non la Palma d'Oro, che andò fra vibranti proteste a *Mission*. Non sono però i premi vinti o non vinti, il punto. Semmai è ancora una volta il fato. Come se la malattia e la morte di Tarkovskij, in parallelo con le fiamme che avvolgeranno la casa di Alexander portato via dagli infermieri, fossero state per lui lo stesso fatale *Sacrificio* del suo protagonista per amore del figlio, il medesimo dimostrarsi disposti a soffrire pur di permettere il suo bene. L'unico modo per cambiare il destino di chi si ama, facendolo tornare per magia indietro di un giorno senza più guerre, oppure strappandolo agli anni Ottanta sovietici.

Semmai è la Cannes di due anni prima, un punto fondamentale di *Sacrificio*. Quell'edizione '84 in cui Tarkovskij venne invitato a girare in Svezia, non sulla bergmaniana Fårö ma sulla vicina isola di Gotland. Tanto che sarebbe sbagliato parlare di "echi" per un film che, senza discostarsi dalla poetica di Tarkovskij, fra

la centralità dell'arte pittorica già di *Andrej Rublëv* e i volteggi amorosi già di *Solaris*, fra la televisione già di *Lo specchio* e i desideri già di *Stalker*, cerca e trova il cinema di Bergman a un livello molto più intimo e profondo, come una corrispondenza di sensi, come una dialettica che spinge la Fede (e la sua mancanza) verso il sogno, la paura e l'occultismo delle streghe, come una dissertazione filosofico-cinematografica fra i due autori che riempie il tempo e lo spazio con i suoi monologhi apertamente teatrali e i suoi elaborati piani sequenza. Ben oltre la scelta del volto di Erland Josephson, ben oltre la fotografia di Sven Nykvist e la scenografia di Anna Asp, frequenti collaboratori del regista svedese, e perfino ben oltre la presenza del figlio Daniel Bergman come assistente. A creare il parallelo è semmai la stessa muta disperazione di *Sussurri e Grida*, lo stesso dubbio di *Luci d'Inverno*, lo stesso inconscio di *Persona*. Le stesse donne. Un po' come quando Alexander racconta di essersi seduto sulla poltrona della madre, per «vedere con i suoi occhi». Fino al Verbo, prima parola proferita dal figlio finalmente pronto ad abbandonare il suo mutismo. Forse l'unica possibile risposta al *Silenzio di Dio*. Di certo un nuovo «principio», dal quale ricominciare ancora. Basta sapersi arrampicare su un albero.

Marco Romagna

programma

giovedì 28 ottobre, ore 20.00

SOLARIS

di Andrej Tarkovskij. *Soljaris*,
Unione Sovietica, 1972, 167', DCP v.o. sott. it.

Versione integrale restaurata proveniente da Mosfil'm (Mosca). Proiezione speciale in collaborazione con Istituto Polacco di Roma per il centenario di Stanistaw Lem.

venerdì 29 ottobre, ore 20.00

LO SPECCHIO

di Andrej Tarkovskij. *Zerkalo*,
Unione Sovietica, 1975, 107', 35mm v.o. sott. it.

sabato 30 ottobre, ore 20.00

IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO

di Andrej Tarkovskij. *Katok i skripka*,
Unione Sovietica, 1961, 46', 35mm v.o. sott. it.

a seguire L'INFANZIA DI IVAN

di Andrej Tarkovskij. *Ivanovo detstvo*,
Unione Sovietica, 1962, 95', 35mm v.o. sott. it.

domenica 31 ottobre, ore 20.00

UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO

di Robert Bresson. *Un condamné à mort s'est échappé*, Francia, 1956, 101', 35mm v.o. sott. it.

martedì 2 novembre, ore 20.00

VIAGGIO IN ITALIA

di Roberto Rossellini. Italia, Francia, 1954,
85', 35mm versione italiana

mercoledì 3 novembre, ore 20.00

ORDET - LA PAROLA

di Carl Theodor Dreyer. *Ordet*, Danimarca,
1955, 122', 35mm v.o. sott. it.

giovedì 4 novembre, ore 20.00

IL TEMPO DEI MIRACOLI

di Goran Paskaljevic. *Vreme cuda*, Jugoslavia,
Regno Unito, 1989, 93', 35mm v.o. sott. it.

venerdì 5 novembre, ore 20.00

ANDREJ RUBLEV

di Andrej Tarkovskij. *Andrej Rublëv*,
Unione Sovietica, 1966, 185', 35mm v.o. sott. it.

sabato 6 novembre, ore 20.00

LE ONDE DEL DESTINO

di Lars von Trier. *Breaking the Waves*, Danimarca,
1996, 159', 35mm versione italiana

domenica 7 novembre, ore 20.00

IL PROFONDO DESIDERIO DEGLI DEI

di Shohei Imamura. *Kamigami no fukaki yokubô*,
Giappone, 1968, 173', 35mm v.o. sott. it.

martedì 9 novembre, ore 20.00

TEOREMA

di Pier Paolo Pasolini
Italia, 1968, 98', 35mm

mercoledì 10 novembre, ore 20.00

NOSTALGHIA

di Andrej Tarkovskij. Italia, Unione Sovietica,
1983, 125', 35mm versione italiana

giovedì 11 novembre, ore 20.00

AL DI LÀ DELLA VITA

di Martin Scorsese. *Bringing Out the Dead*,
Stati Uniti, 1999, 121', 35mm versione italiana

martedì 16 novembre, ore 20.00

MOSÈ E ARONNE

di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.
Moses und Aron, Germania Ovest, Austria,
Francia, Italia, 1975, 107', DCP v.o. sott. it.

mercoledì 17 novembre, ore 20.00

IL VANGELO SECONDO MATTEO

di Pier Paolo Pasolini. Italia, Francia, 1964,
137', 35mm

giovedì 18 novembre, ore 20.00 [replica]

UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO

di Robert Bresson. *Un condamné à mort s'est échappé*, Francia, 1956, 101', 35mm v.o. sott. it.

venerdì 19 novembre, ore 20.00

STALKER

di Andrej Tarkovskij. Unione Sovietica, 1979,
162', 35mm v.o. sott. it.

sabato 20 novembre, ore 20.00 [replica]

LO SPECCHIO

di Andrej Tarkovskij. *Zerkalo*,
Unione Sovietica, 1975, 107', 35mm v.o. sott. it.

domenica 21 novembre, ore 20.00 [replica]

VIAGGIO IN ITALIA

di Roberto Rossellini. Italia, Francia, 1954,
85', 35mm versione italiana

martedì 23 novembre, ore 20.00

L'INVENZIONE DI MOREL

di Emidio Greco. Italia, 1974, 110', 35mm

mercoledì 24 novembre, ore 20.00

LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO

di Carl Theodor Dreyer. *La passion de Jeanne d'Arc*, Francia, 1928, 97' a 20fps,
35mm muto didascalie italiane

giovedì 25 novembre, ore 20.00 [replica]
ORDET - LA PAROLA
di Carl Theodor Dreyer. *Ordet*, Danimarca,
1955, 122', 35mm v.o. sott. it.

venerdì 26 novembre, ore 20.00 [replica]
SOLARIS
di Andrej Tarkovskij. *Soljaris*,
Unione Sovietica, 1972, 167', DCP v.o. sott. it.

Versione integrale restaurata proveniente da Mosfilm (Mosca). Proiezione speciale in collaborazione con Istituto Polacco di Roma per il centenario di Stanislaw Lem.

sabato 27 novembre, ore 20.00
2001: ODISSEA NELLO SPAZIO
di Stanley Kubrick. *2001: A Space Odyssey*,
Regno Unito, Stati Uniti, 1968, 149', 35mm
v.o. sott. it.

domenica 28 novembre, ore 20.00
JE VOUS SALUE, MARIE
di Jean-Luc Godard. Francia, Svizzera,
Regno Unito, 1985, 78', 35mm v.o. sott. it.

martedì 30 novembre, ore 20.00
IL PIANETA AZZURRO
di Franco Piavoli. Italia, 1982, 83', 35mm

mercoledì 1 dicembre, ore 20.00
SACRIFICIO
di Andrej Tarkovskij. *Offret*,
Unione Sovietica, 1986, 149', DCP v.o. sott. it.

giovedì 2 dicembre, ore 20.00
FATA MORGANA
di Werner Herzog. Germania Ovest, 1970,
76', documentario, DCP v.o. sott. it.

venerdì 3 dicembre, ore 20.00
IL SETTIMO SIGILLO
di Ingmar Bergman. *Det sjunde inseglet*,
Svezia, 1957, 96', 35mm v.o. sott. it.

sabato 4 dicembre, ore 20.00 [replica]
ANDREJ RUBLËV
di Andrej Tarkovskij. *Andrej Rublëv*,
Unione Sovietica, 1966, 185', 35mm v.o. sott. it.

domenica 5 dicembre, ore 20.00
COME IN UNO SPECCHIO
di Ingmar Bergman. *Såsom i en spegel*,
Svezia, 1961, 90', 35mm v.o. sott. it.

martedì 7 dicembre, ore 20.00
IL CIELO SOPRA BERLINO
di Wim Wenders. *Der Himmel über Berlin*,
Germania Ovest, Francia, 1987, 35mm v.o. sott. it.

mercoledì 8 dicembre, ore 20.00 [replica]
STALKER
di Andrej Tarkovskij. Unione Sovietica, 1979,
162', 35mm v.o. sott. it.

giovedì 9 dicembre, ore 20.00 [replica]
TEOREMA
di Pier Paolo Pasolini
Italia, 1968, 98', 35mm

venerdì 10 dicembre, ore 20.00
PICNIC AD HANGING ROCK
di Peter Weir. *Picnic at Hanging Rock*,
Australia, 1975, 115', DCP v.o. sott. it.

sabato 11 dicembre, ore 20.00 [replica]
NOSTALGHIA
di Andrej Tarkovskij. Italia, Unione Sovietica,
1983, 125', 35mm versione italiana

domenica 12 dicembre, ore 20.00
LA DOPPIA VITA DI VERONICA
di Krzysztof Kieslowski
La double vie de Véronique, Francia,
Polonia, 1991, 125', 35mm versione italiana

martedì 14 dicembre, ore 20.00 [replica]
IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO
di Andrej Tarkovskij. *Katok i skripka*,
Unione Sovietica, 1961, 46', 35mm v.o. sott. it.
a seguire **L'INFANZIA DI IVAN**
di Andrej Tarkovskij. *Ivanovo detstvo*,
Unione Sovietica, 1962, 95', 35mm v.o. sott. it.

mercoledì 15 dicembre, ore 20.00 [replica]
IL SETTIMO SIGILLO
di Ingmar Bergman. *Det sjunde inseglet*,
Svezia, 1957, 96', 35mm v.o. sott. it.

giovedì 16 dicembre, ore 20.00 [replica]
JE VOUS SALUE, MARIE
di Jean-Luc Godard. Francia, Svizzera,
Regno Unito, 1985, 78', 35mm v.o. sott. it.

venerdì 17 dicembre, ore 20.00 [replica]
COME IN UNO SPECCHIO
di Ingmar Bergman. *Såsom i en spegel*,
Svezia, 1961, 90', 35mm v.o. sott. it.

sabato 18 dicembre, ore 20.00 [replica]
SACRIFICIO
di Andrej Tarkovskij. *Offret*,
Unione Sovietica, 1986, 149', DCP v.o. sott. it.

domenica 19 dicembre, ore 20.00
ANDREJ TARKOVSKIJ.
IL CINEMA COME PREGHIERA
di Andrej A. Tarkovskij
Andrej Tarkovskij. A Cinema Prayer, Italia,
Russia, Svizzera, 2019, 97', documentario,
DCP v.o. sott. it.

evento promosso da

ROMA  CULTURE

un progetto a cura di

azienda speciale
PALAEXPO

CSC... Cineteca
Nazionale

la farfalla
sul mirino 

con il sostegno di

 ISTITUTO
POLACCO
ROMA

 GOETHE
INSTITUT

con la collaborazione di

QUINLAN
HOUSE OF EUROPE
CINEMATOGRAFICA