

Fabrizio Borin

1 + 1 = 1.

LA PORTA-PAESAGGIO DI NOSTALGHIA IN ALCUNI OGGETTI TARKOVSKIANI

ABSTRACT. *The analysis about a shot especially significant of the cinema by russian director Andrej Tarkovskij, contributes to make clear the principle of his sophisticated cinematographic technique along with the very personal representation of style and themes. It's the image proposed at 45'07" of italian version of Nostalghia, the so-called «italian film» of 1983 - filmed in Tuscany (Monterchi, Bagno Vignoni, the uncapped abbey of San Galgano) and Rome (Campidoglio and equestrian statue of emperor Marco Aurelio) - based on the poignant feeling of melancholy restlessness for far home. Definitely geared in the sense of author cinema and spiritual art, autobiographical and chromatically lyrical in developments of the narrative on the visual mode of Time, of Memory and of the claim of an «anti-reason» feeding Poetry in radical opposition to an inadequate Reason obtusely too materialistic of western society, the film is the penultimate tarkovskian masterpiece before the testamentary «crazy» Sacrifice (1986) and subsequent the apologue-invocation of Stalker (1979), against censorship, gulag and the anguish post Chernobyl: the dramatic sign of the abandonment of the loved russian heimat.*

Considerare una sola inquadratura all'interno di un film del regista russo Andrej Tarkovskij, come si farà in queste note di scrittura, potrebbe sembrare una forte, incomponibile contraddizione. Infatti, l'autore (1932-1986) è un artista secondo il quale la singola inquadratura conta assai meno della sequenza, la quale conta molto meno di una macrosequenza che a sua volta è di sicuro meno rilevante dell'intera pellicola. Il creatore di film decisivi come *Andrej Rublëv*, *Stalker* o *Sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) concepisce infatti la narrazione cinematografica - e il tempo dentro al quale questa si può sviluppare - nei termini di un'unità assolutamente non frantumabile, non divisibile, non soggetta a fratture secche, a stacchi sorprendenti o a fermoimmagini di qualsiasi tipo; insomma è un vivace e convinto assertore della religione del piano sequenza in opposizione radicale alla religione, ejzenštejniana, del montaggio.

Il suo, per un verso, è un cinema nel quale il tempo si qualifica come *tempo liquido* che, infatti, deve sempre scorrere come fa l'acqua e, come noto, le sue immagini senza questo elemento primordiale non avrebbero praticamente senso. Ma è anche, per altro verso, costruzione in *ralenti*, come si trattasse di una scultura in lento quando non apparente movimento *del Tempo nel tempo-spazio filmico*. Che, a certe condizioni, può rasentare l'immobilismo.¹

Già negli anni Sessanta, quelli della realizzazione di *Andrej Rublëv* - pronto nel 1966 il film uscì solo alla fine del decennio per ottuse ragioni censorie - il regista così si esprime relativamente al tempo e al cinema del suo indiretto maestro Sergej Ejzenštejn:

Rispetto profondamente Ejzenštejn, ma credo che la sua estetica mi sia estranea e francamente controindicata. Ne *La corazzata Potëmkin* e nelle sue prime opere, ciò che mi è vicino è il suo attaccamento al

dettaglio e il «patetico realista» dei suoi piani, ma non i suoi principi di montaggio, il suo «patetico del montaggio». Nei suoi ultimi film come *Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile* che sono filmati in studio, egli non fa che fissare sulla pellicola gli schizzi disegnati in precedenza e questo non è adatto a me perché io ho tutt'altra concezione del montaggio.

Considero il cinema l'arte più realista nel senso che i suoi principi poggiano sull'identità con la realtà, sulla fissazione della realtà in ogni inquadratura presa separatamente, cosa che c'era nell'Ejzenštejn dei primi film.

[...] Per ciò che riguarda i due principi del realismo dell'immagine da un lato e del montaggio dall'altro, mi sembra che Ejzenštejn e io siamo divisi.²

Esiste in Tarkovskij quindi una chiara concezione dell'idea di *realtà* e di *realtà dell'immagine* rispetto alle cui differenze prende chiara posizione, non esitando a poggiare sopra ad esse più d'una sua futura considerazione teorica. E, soprattutto, è davvero persuaso che la realtà che metterà in immagini sarà effettivamente qualcosa di provenienza diretta dal mondo reale, mentre invece la dimensione onirico-simbolica ne trasformerà poeticamente, e in profondità, i canoni realistici di base.

I pieni del vuoto

Peraltro, la sua idea di scolpire il cinema all'interno di un tempo avvolgente e dominante, in quanto anche *tempo tecnico* raffigurabile in non amorfi «pezzi» giustapposti, si rispecchia nel carattere d'un «irrazionalismo» assolutamente innovatore nella personale parabola artistica.

E questo è presente soprattutto nella concezione del quadro filmico e nella dialettica teoria-pratica del montaggio. Per poter dunque entrare nell'inquadratura interessata - un'in-



quadratura nella quale convivono appunto, e paradossalmente, dinamismo e inerzia, energia e immobilità – e coglierne appieno il senso dell'immagine tarkovskiana del tempo e del reale, occorre riprendere le seguenti riflessioni:

La specificità del cinema consiste nel fissare il tempo e il cinema opera con questo tempo catturato come con una unità di misura estetica che si può ripetere indefinitamente. Più l'immagine è realista, più è vicina alla vita, più il tempo diventa autentico, cioè non fabbricato, non ricreato... È chiaro che è ricreato e costruito, ma si avvicina a tal punto alla realtà che si confonde con essa.

Per il montaggio il mio principio è il seguente: il film è come un fiume, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura, e ciò che mi obbliga a passare da un'inquadratura ad un'altra attraverso il montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di forzare lo spettatore introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, e vuol dire che per vedere più da vicino non sia indispensabile avere piani più ravvicinati. Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte, perché il movimento stesso dell'avvenimento si può accelerare e creare una nuova sorta di ritmo, allo stesso modo in cui un piano generale può dare l'impressione di essere un dettaglio: questo dipende dal modo di comporlo.

[...] Non credo che l'essenza del cinema sia il confronto-scontro tra due inquadrature che deve far nascere un terzo concetto, come diceva Ejzenštejn. Al contrario, un'ennesima inquadratura mi appare come la somma della prima, della seconda, della terza... della quinta, della decima... più «n-1» inquadrature, vale a dire come la somma di tutte le inquadrature che precedono l'«n-1» inquadrature. E così si forma il senso di un'inquadratura in relazione a tutte quelle che l'hanno preceduta. Questo è il principio del mio montaggio.³

C'è anche da tenere presente che laddove Tarkovskij parla di *ritmo* in riferimento al quadro cinematografico e alla definizione concettuale della pratica del montaggio, sta fornendo anticipazioni su quanto si trova più ampiamente argomentato nel suo saggio *La figura cinematografica* – di cui si dirà più avanti – indispensabile per collocare adeguatamente la sfera creativa complessiva dell'autore russo.

E tuttavia, assumendo come parametri le problematiche dell'inquadratura rispetto al *montaggio interno*, cioè quello architettato e «fabbricato» nel quadro, il regista teorizza la necessità di concentrare tutto nel tempo-spazio delle riprese, assecondando contestualmente sia la *gabbia centripeta dell'inquadratura*, sia lo sviluppo di *linee di forza centrifughe* oltre i suoi stessi limiti: appunto, un montaggio interno, ottenuto con l'utilizzazione di persone e non di rado di «cose» materiche, di oggetti necessari a svelare progressivamente porzioni di un tempo-spazio *altro* all'interno del medesimo quadro filmico: tende, veli, porte, angoli, davanzali, alberi, muri, pareti divisorie, pannelli, grate, recinzioni mobili e, soprattutto, finestre, oblò, spiragli, specchi, vetri riflettenti ecc. Vale a dire qualsiasi tempo-spazio riquadrato che sia in grado di essere metodicamente ricompreso *dentro* i limiti dell'inquadratura principale. Il tutto senza rinunciare in nessun caso alla dimensione esaltante del fuori campo. Sicché, se si volesse riassumere la riflessione del nostro regista in una concezione autonoma del tempo filmico, se con Ejzenštejn si può parlare di *religione del montaggio*, per Tarkovskij possiamo senz'altro parlare di *religione del tempo ininterrotto* il cui respiro vitale abita con energia e coraggio ogni singola inquadratura.

Pochi secondi interminabili

Ecco che allora la scelta di commentare l'inquadratura a 45'07" di *Nostalgia*, il suo film «italiano» del 1983⁴ diventa

una scommessa critica ma anche la necessità di poter confermare l'apparente antinomia di cui si diceva in apertura, ovvero che con Tarkovskij si abbia forzatamente la necessità di leggere situazioni e tempi lunghi, quando non esasperatamente lunghi come, per esempio, il prefinale dello stesso film, costituito da un unico piano sequenza di oltre otto minuti.

L'immagine in questione è *e non è* una «soggettiva» in quanto si riferisce a ciò che il regista ha pre-visto e che intende far vedere allo spettatore per il tramite del protagonista del film, Andrej Gorčakov, un intellettuale russo in Italia sulle tracce del poeta e musicista settecentesco Pavel Sosnovskij di cui intende scrivere una biografia. La sequenza in verità inizia qualche minuto prima quando Eugenia, l'interprete di Gorčakov, cerca, invano, di convincere Domenico – un personaggio piuttosto eccentrico che al paese di Bagno Vignoni definiscono «matto» perché ha tenuta sequestrata la famiglia in casa per sette anni per paura di un non meglio identificato apocalittico disastro – a scambiare qualche parola con lo studioso moscovita.⁵ Ma Domenico, tutto intento a pedalare su una bicicletta sollevata da terra e dunque immobile, non le presta molta attenzione; anzi si dimostra chiaramente infastidito e lo è in ragione del fin troppo pragmatico e professionale comportamento della giovane che nulla lascia alla partecipazione umana, la sola alla quale l'infelice Domenico potrebbe essere sensibile.

Dopo che anche il secondo tentativo non ottiene successo, al punto che la giovane si inquieta e se ne torna in albergo, Gorčakov riesce a stabilire un contatto empatico con l'uomo accennando al fatto di comprendere perché l'uomo si comporti in quel modo. L'elemento comune è il motivo della *fede*, da intendere certo non soltanto secondo un alto senso del sacro, ma in osservanza all'idea del *credere*. Dove credere per Tarkovskij è, almeno fino a *Stalker* compreso, confidare nell'essere umano, nell'Uomo e nelle sue capacità di creatività disinteressata e poetica, nella vita come nell'arte.

La porta che dunque Gorčakov apre è uno spalancamento di trattenuti sentimenti tumultuosi – volendo parafrasarli con il titolo di un film si potrebbe parlare di *caos calmo* – e di macrovisionarietà senza pari giacché il pavimento anfibio della stanza della casa-rudere di Domenico diventa la concrezione di un microcosmo naturale, *falso*, che si confonde, attraverso l'impercettibile soglia della porta – al quale non è d'aiuto l'anta di destra d'una porta di legno, dato che questa si ripiega all'indietro per appiattirsi mimetizzandosi contro il muro – con il paesaggio collinare esterno (*vero?*).

Per quanto riguarda l'oggetto-porta nel cinema tarkovskiano, si indicano brevemente qui di seguito alcune tra le situazioni più rilevanti. Innanzitutto, la porta di metallo in *Solaris* (*Soljaris*, 1972) che la Hari n. 2 – cioè la copia della prima moglie dello psicologo Kelvin – letteralmente squarcia a mani nude (da 87'50" a 88'03") per varcarla perché non può non stare sempre insieme a lui, vederlo in continuazione, come un cane fedele fa con il suo padrone. Una dissolvenza d'apertura di *Stalker* dopo i titoli di testa – a 4'15" – mentre un *travelling* avanza in un colore decolorato dal buio della notte – rivela, un po' alla volta, una porta a due battenti socchiusa che lascia intravedere un vecchio letto di ferro battuto. La macchina da presa, lentamente, ci passa attraverso – con un effetto vagamente simile al lungo piano-sequenza del prefinale di *Professione: reporter* di Michelangelo Antonioni – fino a 4'43" aprendo l'inquadratura all'intera stanza. Nella quale sono visibili alcuni oggetti: due stampelle poggiate alla parete di fronte e, in asse, vicino ai piedi del letto, un catino con un asciugamani e, a destra sul davanza-

le interno di una finestra, un vaso. Porta che lo Stalker richiude accostando i due battenti quando, dopo essersi alzato e vestito, esce dalla camera. Anche la porta a vetri del bar, sporca e un po' malandata - a 15'06" - svolge bene il suo ruolo di marcatore del «dentro» e del «fuori» dello spazio del film giacché si apre e chiude sull'entrata dello Scrittore e dello Stalker (il terzo personaggio, il Professore, è quello con lo zaino, già entrato). Dietro a una pesante porta di metallo arrugginita e piena di polvere si nasconde lo Stalker - a 90'12" - dopo aver lanciato la pietra che in questo caso fa le veci dell'ultimo dado-cometa lanciato per segnare la via da seguire. All'apertura della seconda massiccia porta metallica alla fine del tunnel a 98'04" lo Scrittore si trova davanti ad una scala di ferro, scende e si immerge nell'acqua fino al petto, poi risale una scala uguale alla precedente; il Professore lo segue, ammettendo di avere con sé un'ampolla di veleno per ogni evenienza: infatti tiene ben asciutto il suo zainetto tenendolo al di sopra della testa; e, per terzo, lo Stalker, fa la stessa cosa. Non prima tuttavia che la guida abbia spinto lievemente con la mano la pistola dello Scrittore nell'acqua (a 99'55") a conferma che gli oggetti sepolti nella mucillagine - ad esempio quelli da 81'42" a 83'52" - sono l'accumulo, dal passato, di altre presenze umane di vario tipo. Ancora una porta cigolante che si sente sbattere e non si vede ma, aprendosi e chiudendosi più volte tra 116'10" e 117', fa alternativamente entrare o impedire la luce, è quella che consente al Professore di rimanere per qualche istante a osservare uno scheletro semimummificato, quasi un'informe materia fossile davanti alla quale sembrano fare la guardia un cane lupo nero e una bottiglia di vetro verde scuro dal collo lungo. Oltre a quella di cui ci si sta occupando, un'altra porta che invece il Domenico di *Nostalghia* apre sul nulla, in quanto si tratta di un infisso collocato in mezzo allo stanzone a 58'15", serve comunque a sottolineare la metodica eccentricità dell'uomo. Condizione che viene rappresentata, in alternanza di b/n e colore sotto il rumore di una segheria al lavoro in un fuori campo ripetuto sovente nel film, attraverso un'altra porta che si apre - a 59'53" - e che si riferisce all'uscita forzata eseguita dai carabinieri dopo gli anni di volontaria segregazione di Domenico e della sua famiglia per paura della fine del mondo.

E, appunto da 45'07", la macchina da presa, in b/n, esplorando a volo radente l'impiantito dove si intravedono, nel fango, a sinistra una vecchia bicicletta adagiata e, appena poco più avanti, sulla destra una sedia di legno impagliata e sfondata, senza soluzione di continuità arriva alla soglia del parapetto della porta, nascosto dalla vegetazione mineralizzata, per superarla e stringere, sì da fermarsi sull'esterno, verso un «fuori» assolutamente indifferenziato rispetto all'interno: in sintesi, $1+1=1$.

Apprendo quella porta il poeta si accinge a varcare con la medesima solitudine del suo regista il limite tra normalità e follia, fede e visualizzazioni trasgressive di umidi grumi di alienazione mentale. In buona sostanza supera l'ostacolo che divide ragione e sragione.⁶ O, per dirla con la ben nota riflessione di Todorov sul fantastico, si trova a dover decidere se superare quella soglia di incertezza di fronte a un avvenimento incongruo che può portare verso lo «strano» o verso il «meraviglioso»⁷. Soglia che trova un chiaro corrispettivo materiale nello stesso confine, quella demarcazione già dolorosamente sperimentata dai tre personaggi di *Stalker*. I quali, dopo un lungo viaggio iniziatico per entrare nella «Zona» proibita e la *via crucis* laica alla cui ultima stazione c'è la

Stanza dei Desideri dove si avverano, per l'appunto, i sogni e le sincere richieste umane, restano psicologicamente bloccati sulla soglia della camera, quasi come i borghesi surrealmemente paralizzati dalle loro ritualità ne *L'angelo sterminatore* (*El angel exterminador*, Luis Buñuel, 1962).

Lo sguardo di Gorčakov si affaccia su un labirinto di acqua e terra e, con il tipico metodo del volo radente della macchina da presa, Tarkovskij transita da un paesaggio «mentale» terracqueo, autocreatosi nel tempo sul pavimento della casa di Domenico, al paesaggio «fisico» di terra e aria esistente *oltre* il confine della porta divelta alla quale restano solo i muri di sostegno e un pezzo di tenda. E questo avviene senza soluzione di continuità, allo stesso modo in cui crescerà, con l'armonia dei tempi della natura, la vegetazione nel giardino della casa della madre di Alexander in *Sacrificio*. Solo che lì l'errore dell'uomo sarà quello di voler «aggiustare» il lavorio della natura nel fluire bagnato del tempo tagliando rami, potando piante, sarchiando il terreno, sistemando cespugli e rovi. E infatti i risultati saranno disastrosi perché tutta la naturalezza, la bellezza di un giardino incolto - ovvero coltivato dal ritmo armonioso della natura - era sparita, brutalizzata da una forma di violenza esercitata peraltro a fin di bene, per far piacere alla vecchia donna. Qui, con Domenico il pericolo non si corre perché, come si può verificare osservando con grande attenzione l'immagine inquadrata, la macroscopia del soggetto si sposa intensamente con le intenzioni del personaggio che offre all'occhio vigile una piccola varietà di oggetti pieni di significati (tarkovskiani).

Per anticipare quanto sta per accadere prima del colloquio tra il russo e Domenico, ovvero lo scarto dalla norma - pedalare con la bicicletta sollevata da terra come una sorta di levitazione oggettuale non di corpi nello spazio come sovente capita ai personaggi tarkovskiani di immaginare a suggello di emozioni forti - vale a dire questa intenzionale *cancellazione della soglia*, si ha un ribaltamento di parametri oppositivi tale da far divenire il colore un contrastato bianco e nero e percepire il breve come non breve, il piccolo come grande, il *vero* naturale che, come un negativo fotografico, prende l'impronta del *falso* rispecchiandone l'identità delle coordinate; e ancora, il piano lungo come un piano largo, la parte come il tutto, il dentro come il fuori ecc. nel senso che, come già rilevato e come non si cesserà di insistere, non c'è più alcuna differenza tra il fuori ed il dentro (della realtà *nella* immaginazione). In definitiva, si è a quanto sta molto a cuore al regista, cioè il rovesciamento e la frantumazione dei collegamenti consueti - un mezzo campo lungo identico ad un primo piano - per rivendicare il ribaltamento tra *forza* e *debolezza*, tra *ragione* e *poesia*, per il sublime primato delle seconde.

Cose che parlano

Come detto, i pochi oggetti di questa nostra inquadratura ai quali è possibile riservare una certa dose di interesse possono essere individuati nel *pavimento* a mattonelle, nell'arrugginita *bicicletta* di sinistra, nella *sedia* sfondata dall'altro lato e un po' più avanti, al centro e in asse con la *porta* nella *porta* che, come s'è più volte rilevato, assume lo status di *porta-paesaggio* e, conclusivamente, la *casa* che contiene la stanza e almeno altre due camere che più tarkovskiane di così non si può. Vediamoli nell'ordine.

Il pavimento è la base sulla quale poggia tutto il resto. Le piastrelle rettangolari un tempo bianche, visibili in basso in primo piano, sono sbeccate ma la loro posatura geometrica



ordinata e regolare stride - come *deve* assolutamente stridere - con le altre *macchie di tempo* che premono sull'inquadratura. La piccola superficie piastrellata può invitare subito l'occhio all'acqua nella quale sembra, per dir così, «immersa», la sedia. Se fosse una stanza di disbrigo, un magazzino, potrebbero esserci parecchi altri oggetti, come infatti capita nello stanzone - a 58'10" - dove piove dentro.

Qui invece la piccola macchia di pavimento e acqua ospita un oggetto che, al pari della bicicletta, non serve più all'uso, ma presidia l'area affinché la piccola plaga possa restituire, come fosse uno specchio - oggetto quanto mai decisivo nella poetica tarkovskiana al punto che un suo film all'ossessione dello specchio è persino intitolato - la suggestione di una «Zona» di stalkeriana ascendenza di tipo anfibio prima che lo sguardo si perda nell'ansa formatasi a partire dal punto in cui giace la bicicletta e sviluppatasi nella curva di destra. Per poi perdersi, similmente al fiume del tempo del suo cinema, vicino alla porta-porta.

La sedia di legno sfondata è di tipo comune, da casa di contadino o da osteria; verosimilmente ha avuto la sua funzione domestica durante l'autosegregazione e l'inerzia attuale sta a rammemorare un tempo passato, trascorso, non del tutto morto, ma in lunga marcescenza come il legno di cui è fatta. E sull'oggetto-sedia il regista interviene in non poche situazioni stimolanti della sua produzione.

La prima sedia da ricordare sta al centro del corridoio del conservatorio - con sopra un gatto - dove il bambino Saša va per la prova de *Il rullo compressore e il violino*, film-saggio alla scuola di cinema di Mosca nel 1960 (a 5'04"). A 8'38" dello stesso film Saša lascia sulla sedia di una bambina, in primo piano, la mela rossa che voleva mangiare in attesa del suo saggio musicale. Più avanti, a 11'47", appare il primo piano del torsolo della stessa mela di 8'38" lasciata dalla bambina che l'ha spolpata nell'attesa del suo turno, a segnare il tempo passato *dopo* l'entrata del bambino e quello *mentre* lei attendeva.

Accanto all'auto che è un ammasso di rottami metallici - a 21'44" - durante la prima visione apocalittica di Alexander in *Sacrificio*, tra i molti oggetti descritti c'è (a 21'47"), adagiata sul terreno, una sedia di legno sfondata e un'altra, nella stessa inquadratura in movimento, a 22'02" anch'essa rotta sul piano del sedile, ma in piedi.

Per spiegare il suo ricordo di bambina nel quale il padre decide, in lacrime, di abbandonare le scene dove recitava Shakespeare e Dostoevskij perché si vergognava davanti al pubblico, Marta, la figlia di Alexander in *Sacrificio* prende - a 26'04" - dal tavolo rotondo della sala una delle sedie, la gira e si siede rivolta verso il padre, seduto a sinistra e a Victor, a destra, sulla sedia a dondolo mentre stringe tra le dita un sigaretto spento.

Nella visione onirica, in b/n, di Alexander dopo l'implorazione a Dio dell'offerta assoluta di se stesso e di tutto ciò che possiede, a 75'16", è seduto su una sedia all'interno di un locale incubico e molto buio che prende un po' di luce da una porta senza infissi o vetri dalla quale pende, lateralmente da destra, una tenda che sembra un velo mortuario. La macchina da presa ci passa dentro e mentre zooma in avanti, Alexander esce per porsi nel riquadro del vano finestra proprio mentre il «velario» cade in basso (a 75'56").

Allontanandosi in silenzio e conducendo a mano la bicicletta di Otto per recarsi a cercare intercessione presso la «strega» Maria, l'unica che forse potrà salvare tutti dalla angosciosa minaccia definitiva, Alexander inavvertitamente urta a 93'02" una delle sedie bianche di ferro del giardino.

E poi, a casa della donna, è stando seduto su una sedia che ricorda l'errore fatale della pulizia del giardino della madre.

Dopo aver fatto allontanare i suoi familiari con la scusa di una passeggiata per vedere l'albero secco di Ometto, Alexander, a 124'25", rientra in casa e si appoggia ad una sedia che si rompe facendolo cadere sul divano. Stringe nella mano destra la pistola che, sempre zoppicando, rimette nella borsa del medico da cui l'aveva presa; poi la prende e, insieme alla sua giacca, porta il tutto nell'auto che sposta lontano dalla casa.

Il secondo oggetto cui s'è fatto cenno per la nostra inquadratura di riferimento, è la bicicletta, e non sono pochi i contesti in cui questo mezzo appare in Tarkovskij.

La prima, col manubrio da corsa, appare a 15'08" de *Il rullo compressore e il violino* quando il ragazzo più grande del gruppo che prende sempre in giro Saša da loro ironicamente chiamato «il musicista», invidioso per il fatto che l'operaio ha fatto salire il bambino sul rullo consentendogli anche di guidarlo in movimento, inforca appunto la bicicletta per gironzolare dalle parti della pesante macchina asfaltatrice. Le evoluzioni non avranno fortuna perché andrà a sbattere contro un muro e se ne ritornerà sul marciapiede dai compagni tutto ammaccato con la coda tra le gambe, la bici senza una ruota e il campanello che verrà spiacciato sotto il rullo del pesante mezzo.

A 41'13" di *Nostalgia* entra in scena la bicicletta del «matto» Domenico sulla quale l'uomo, davanti casa sua, pedala stando fermo, fino a 41'50" mentre Eugenia, la giovane interprete «rinascimentale» cerca, invano, di convincerlo a parlare con Gorčakov, scrittore russo in Italia per condurre delle ricerche finalizzate a un suo libro. L'uomo riprende a pedalare a 42'24" fino a che la donna rinuncia ed esce di campo (a 42'40"), ma lo stesso continuerà ad inforcare il mezzo e a pedalare fino a 44'18".

Nella piscina vuota di Santa Caterina, quando Gorčakov vi si reca a 101'25" dello stesso film mentre, contemporaneamente, a Roma Domenico, il «matto» che vuole attraversare quella piscina con una candela accesa sta facendo il suo discorso sulla follia, una ruota di bicicletta verniciata di bianco, ora scrostata, sta in compagnia di una bambola senza testa anch'essa calcificata dal tempo e dall'acqua calda e non manca una vecchia e arrugginita lampada a olio.

Otto, il «postino» di *Sacrificio* arriva in bicicletta a 7'46" per fare gli auguri all'amico Alexander sulla riva dell'isola svedese di Farö dove, con il figliolo Ometto, sta piantando un alberello secco. E poi, da 8'52" a 14'30", accompagna l'uomo ed Ometto verso casa, pedalando a zig zag fino a che perderà l'equilibrio perché il bambino, per scherzo, con il suo *lazo* lega la ruota posteriore della bici ad un cespuglio, non prima di essersi fermato - da 11'35" a 13'30" - e, seduto per terra indossando un paio di stivaletti neri, discute di filosofia e del senso dell'esistenza umana.

Una seconda presentazione di Otto si ha a 29'35" quando l'uomo arriva a piedi alla casa di Alexander conducendo a mano la bicicletta (7'46") con la quale porta un grande quadro - non la riproduzione bensì l'originale di una mappa dell'Europa nel Seicento - il regalo di compleanno per l'amico. E trova ad attenderlo tutti i personaggi, tranne Maria detta «la strega» e Ometto, davanti all'elegante portico dell'abitazione (a 30'27"); subito dopo, a 31'05", osservano il prezioso dono all'interno della casa, nella grande sala da pranzo dove hanno portato la stampa.

A 86'13" Otto informa Alexander di avergli lasciato la sua bicicletta sotto agli alberi così - senza usare l'auto perché si

sentirebbe il rumore - potrà andare da Maria e giacere con lei come ultima *chance* per cercare di salvare tutti dalla catastrofe annunciata.

Pedalando per la stradina tortuosa nella notte incombente, a 93'55" Alexander sterza verso sinistra per evitare una pozza d'acqua, perde l'equilibrio e cade dalla bicicletta provocandosi dolore. Si rialza e solleva il mezzo, a 94'03", si accinge a riprendere il cammino ma - a 94'15" - gira la ruota e inverte la marcia zoppicando un po' con la gamba sinistra, però si ferma a 94'33", si volta indietro (verso la macchina da presa) e decide di tornare sui suoi passi: gira nuovamente la bicicletta nella direzione iniziale, verso la casa di Maria, e procede a piedi conducendo a mano il mezzo fino ad uscire di campo a 94'53" mentre una breve panoramica verso destra rivela un'auto - che potrebbe anche essere quella di Victor - con lo sportello aperto e un'ampia tenda o lenzuolo sporgente dal sedile anteriore del passeggero.

Perplessa circa la strana richiesta di Alexander di amarlo fisicamente quale atto estremo di salvezza, la giovane contadina - a 108'14" - si alza dal letto sul quale è seduta con l'uomo che ha poggiato la testa sulle sue gambe, e si offre di riaccompagnarlo a casa, perché, afferma, anche lei ha una bicicletta. E quando l'autoambulanza sta per portare via Alexander, arriva in bicicletta Otto per l'ultimo saluto all'amico prima che la casa divorata dalle fiamme crolli definitivamente. Mentre la croce rossa sta conducendo via Alexander, Maria, la strega buona, prende la bicicletta di Otto e la segue, a 135'50", tagliando però lo spazio diametralmente al percorso stradale dell'auto. Si ritroveranno, incrociandosi, a 138', quando, davanti ad Ometto, a due secchi pieni d'acqua e all'albero secco, Maria attende il passaggio del mezzo sanitario. Poi, a 139'20", riprende la bicicletta e si avvia in senso opposto lungo la stradina tortuosa che costeggia la riva del mare.

Per quanto riguarda la nostra inquadratura, la bicicletta, inutile come mezzo di trasporto perché arrugginita, mancante di alcuni pezzi, in disuso e abbandonata anch'essa dopo gli anni brutti del passato, è però, se possibile, più importante di quella che Domenico tiene davanti alla casa. Entrambe non servono per muoversi, ma quella adagiata nella stanza piena di muschio e di acqua corrisponde all'immobilismo al pari della sedia abbandonata. Tutto deve apparire immobile e, di nuovo, torna la contraddizione dell'inquadratura singola in un cinema del tempo mosso e, non tenendo conto dello *zoom in*, tutto sommato ferma con i due oggetti oppositivi posti quasi l'uno di fronte all'altro, per tutti e due avviene la negazione inquieta della loro funzionalità: il moto della bici è stasi e la sosta della sedia non la può consentire. Detto altrimenti, non potendo far uscire il personaggio di Domenico da un'*empasse interiore*, il regista non consente né che si stia fermi né che ci si muova. Impossibile, si dirà. No, perché qualcosa si muove e vola instancabilmente nel tempo liquido tarkovskiano. E l'unico oggetto idoneo a farlo e a restituire insieme il blocco e il moto è, come molto spesso avviene in Tarkovskij, la cinepresa.

Difatti, nel tempo compreso tra 45'07" e 45'54" necessario alla macchina da presa per arrivare dalla soglia davanti alla porta alla seconda soglia confinante con la natura mineralizzata che sta *al di là* della natura nello stanzone che appare più vivente di quella esterna - e tutte e due non sono né morte né vive: sembrano in attesa! - le linee di forza dell'inquadratura si dispongono secondo due segmenti. Quello più corto è obliquamente delineato da sinistra a destra lungo l'as-

se bicicletta-sedia e il più lungo copre in verticale la profondità di campo dalla porta di legno alle pendici montuose collocate sullo sfondo. Una volta ancora ci si trova di fronte alla figura cinematografica,⁸ all'immagine solo visiva che non ha bisogno di parola alcuna, della traccia dell'*incrocio* dove convergono spinte, temi e lampi di poesia che fanno pensare al segno della *croce*. Non potendo in questa sede sviluppare usi e funzioni della croce nel cinema etico e spirituale di Andrej Tarkovskij - certamente presente ne *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), *Andrej Rublëv*, *Stalker*, *Nostalghia* - si ricorda soltanto che una tra le più note croci tarkovskiane sta in *Sacrificio*, l'ultimo film. Il tintinnio di bicchieri di cristallo a calice iniziato a 43'15" serve a preparare l'inquadratura di 43'38" dove altri bicchieri tintinnano più fortemente nel vaso d'argento che vibra come per un terremoto dal rumore crescente; e, mentre i vari personaggi - tranne il protagonista Alexander, la figlia Maria ed il piccolo figliolo Ometto - attraversano da sinistra a destra e viceversa l'inquadratura - a 43'50" - il rumore fortissimo di un aereo a reazione permette alla macchina da presa di completare, per l'appunto a croce, il movimento dell'asse orizzontale anche in senso verticale con uno *zoom in* sulla cristalliera della sala per riprendere una serie di oggetti posti sui ripiani, tra i quali una sveglietta, dei libri, una cornice d'argento, una saliera, una teiera, delle foto. Ma, soprattutto, una caraffa di vetro trasparente piena di latte che si abbatte a 44'02" sul pavimento di legno infrangendosi in molti pezzi spandendo il bianco sull'intero piano orizzontale del quadro filmico. Vale qui la pena di ricordare brevemente, per associazione di idee ed in riferimento all'influsso che il cinema di Andrej Tarkovskij ha esercitato e continua ad esercitare nell'arte e nella cultura, che il brano musicale dei R.E.M. *Loosing my religion* inizia, e continua per circa un minuto e mezzo, riprendendo con grande chiarezza di citazione e di omaggio questa immagine, il pavimento di legno (le assi de *Lo specchio*), la pioggia con la finestra della camera di Gorčakov a Bagno Vignoni in *Nostalghia* oltre che la «soglia» di *Stalker*.

Se non è possibile considerare il fuori campo visivo dell'inquadratura che inizia a 45'07" di *Nostalghia* - e che prevede almeno, da 52'45" a 53'26", il grande capannone abbandonato dove, nel sole scintillante, piove dentro e risalta il noto cartello «1+1=1» («una goccia più una goccia fa una goccia più grande: non due!»), oppure la stanza dello specchio e del piano sequenza «impossibile» a 48'03" - non ci si può tuttavia esimere dal richiamare l'attenzione sui due fuori campo sonoro che la accompagnano, il cinguettio degli uccellini nella quiete della campagna aretina e del rumore delle macchine di una segheria al lavoro. Sono segnali di realtà che entrano nella non meno reale esistenza degli oggetti, della stanza, della casa e di Domenico. E, per quanto riguarda la segheria, è qualcosa di molto vicino a quanto capita con l'apparecchio telefonico in *Stalker*. Nel bel mezzo dell'inquietante Zona e vicino alla Stanza dove si realizzano i desideri, all'improvviso e del tutto immotivatamente, suona il telefono. La cosa è talmente irrealistica che, nella surrealtà della situazione nella quale si trovano i tre personaggi, lo Scrittore, rispondendo dopo il quarto squillo - a 109'40": qualcuno cerca una clinica! - sembra dapprima non stupirsi che nello sfacelo apocalittico nel quale sono, una linea telefonica possa funzionare; salvo poi, a 109'51", come in un *double take* collettivo, i tre realizzeranno l'eccentricità della cosa. E tuttavia, serve ancora sottolineare che l'intrusione del dato reale nel fantastico onirico tarkovskiano non è qualcosa di escludente ma inglobante?

Per avviarci a una conclusione rispetto allo scenario drammaticamente spoglio ma ricco di molteplici interpretazioni dell'inquadratura in corso di analisi, rimangono da segnalare gli ultimi due manufatti suggeriti dall'immagine, la tenda e la casa.

La tenda, ma sarebbe meglio dire il simulacro di una tenda, un informe brandello svolazzante, patetico e più corto del dovuto. Un avanzo, uno scarto d'arredamento - come gli altri manufatti con i quali questa dimora nella stanza delle macerie dell'animo del «matto» Domenico - assolutamente inutile a riparare dalla luce o dalla polvere epperò testimone silenzioso del tempo andato, una sorta di tenda-sipario. E come questa, altre e in diversi film del regista russo, si impongono all'attenzione.

Una tenda finemente ricamata - a forte contrasto con i brandelli appesi nella stanza-paesaggio dello stesso *Nostalghia* - tirata sulla porta della stanza del «folle» protagonista impedisce alla luce del sole di entrare (a 46'42'') mentre la macchina da presa si sposta verso sinistra a rivelare Gorčakov davanti ad uno specchio a 46'50'' (e da lì parte subito dopo il piano sequenza cosiddetto «impossibile» giacché rivela l'uomo a sinistra dell'inquadratura senza che vi sia stato uno stacco o lo stesso sia passato *dentro* il quadro, avendo solo pochi secondi prima lasciato sul lato destro della medesima inquadratura).

Ancora una tenda ricamata ed elegante fa da sipario a 112'10'' di *Sacrificio* in apertura della sequenza dello studio di Alexander la mattina del *day after* e l'incontro dell'uomo con Maria a casa sua. L'immagine della tenda è assai prosima in Tarkovskij sia alla funzione dinamica del telo, sia a quella del velo. In questo senso a volte la loro presenza sottolinea il movimento insieme a cambiamenti di stato delle cose, degli oggetti e delle persone.

Come, per esempio, in *Andrej Rublëv*, un telo bianco immerso nell'acqua - a 42'57'' - fa da pretesto d'apertura alla ricreata *Via crucis* nella quale il monaco pittore di icone, attraverso la croce lignea, vede la passione di Cristo fino alla sua morte (da 43'01'' a 47'18''). E il bianco del lenzuolo che si fonde con il grande e diffuso bianco della neve nell'intero paesaggio bruegeliano circostante, permette anche alla macchina di nero, da intendere come il rosso della sofferenza, delle ferite e del sangue dell'uomo che porta il pesante legno fin sul monte, di imbrattare in due punti il costone lungo il quale sale il lento e ridottissimo corteo di donne e ragazzi sereni e persino sorridenti. O anche nel primo sogno di Ivan ne *L'infanzia* oppure ne *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974) quello ancora onirico, del vento a 76'.

Ancora da *Lo specchio*: il vento a 91'05'' fa oscillare tende, veli di varie forme e misure, vestiti stesi, teli e tovaglie di pizzo ricamate che, a mo' di sipario, aprono e chiudono il movimento della macchina da presa su uno specchio nel quale si riflette un chiarore, prima di rivelare tra la luce ed il buio, il bambino stringere nelle mani un vaso pieno di latte che, nuovamente in *ralenti* quasi come in un'immagine fissa, egli accosta alle labbra senza bere (a 92'57'').

Ancora un ampio e leggero velo ricamato, nello stesso film, si apre come un sipario sulla stanza della casa dell'infanzia piena di sole a 93'45'': oggetti d'arredamento vari, il tavolo, un bicchiere, una sedia con sopra un libro e un mozzicone di candela spento, un vaso con dei fiori bianchi, altri libri, una sveglia e, sul davanzale di una finestra spalancata, due uova (a 94'08''), un libro aperto.

Immagine quest'ultima che, al pari della tenda, non chiude nulla e su nulla si può abbassare perché non c'è niente da

chiudere, semmai, come fosse un sipario iniziatico, da aprire sul contenitore che in qualche modo ricomprende altri manufatti, cose e oggetti, la casa tarkovskiana.

Talmente presente nel suo cinema da non consentire una dettagliata catalogazione, sollecita tuttavia alcuni scenari. Basti pensare alla casa-luogo-dell'anima all'inizio e alla fine di *Solaris*, alle diverse case di città e di campagna de *Lo specchio*, senza dimenticare la Casa Impossibile con la Stanza dei Desideri nella Zona di *Stalker* o alla casa-rudere di Domenico in *Nostalghia*.

In maniera lievemente differente ci si può regolare per le altre di *Nostalghia* e per quella di *Sacrificio*. Per quanto riguarda il primo - rilevando anche la presenza della casa romana dell'amico poeta e sceneggiatore Tonino Guerra in *Tempo di viaggio*, il film realizzato per scegliere appunto i luoghi ed i contesti italiani della «nostalgica» vicenda di Gorčakov - la casa russa, sollecitata alla memoria (a 13'08'' in b/n) dalla caduta di una piuma bianca, ospita un angelo - la moglie angelo del focolare - vestito di una lunga tunica candida e munito di grandi ali, piumate dello stesso colore; la figura, in lontananza, si gira verso la macchina da presa, ovvero verso Gorčakov (a 13'18'').

Il fumo di una sigaretta che l'uomo tiene tra le dita - a 16'08'' - rimanda per la seconda volta al ricordo della casa lontana nell'immagine di una donna che indossa uno scialle nero intenta a pulire un bicchiere a calice di vetro trasparente.

Una doppia variante del rifugio «nostalgico» dell'anima è, per un verso l'albergo di Bagno Vignoni presso il quale stanno per fissare una camera Gorčakov e la sua guida (a 16'44'') e, per altro verso la casa, non visualizzata, ma evocata dalla giovane interprete allorché racconta, a 16'50'', come una domestica abbia bruciato la casa dei suoi padroni per nostalgia, dato che voleva tornarsene in Calabria dai suoi familiari. E ancora, citando le chiavi di casa, Andrej Gorčakov torna - da 18'58'' a 19'28'' - alla continuazione del ricordo, anch'esso interrotto. Di nuovo, l'immaginazione della memoria di Gorčakov steso a riposare dopo un'epistassi, lo riporta alla moglie e alla casa in Russia. Sentendosi chiamata, la moglie Maria, si alza dal letto e va - a 73'45'' - alla finestra centrale di una stanza dove sono visibili, delle miniature, un quadro alla parete di sinistra e un tavolino con sopra delle bottigliette di vetro, mentre sul lato destro una sedia vicino alla finestra, evidenza, a 74'09'', uno scialle sullo schienale e degli stivali. La donna, in camicia da notte, tira la tenda chiusa della finestra centrale sul cui davanzale interno c'è una colomba bianca.

Il definitivo ricordo di Gorčakov dopo l'impresa «inutile» ed eticamente esaltante dell'attraversamento della piscina di Bagno Vignoni con la candela accesa è anche quello dell'ultima inquadratura di *Nostalghia* (da 117'53'' alla fine): l'uomo, seduto per terra, davanti alla sua casa in Russia, con il cane lupo vicino e la pozza d'acqua antistante, allo stesso modo in cui la casa del padre del Kelvin di *Solaris* sta, insieme a tutto il resto, *dentro* l'oceano stesso e la camera-paesaggio-con-porta di Domenico sta *fuori e dentro la casa*, ora la Casa Russia in Italia sta *dentro* l'abbazia scopercchiata di San Galgano. E come nel tempio devastato di *Andrej Rublëv* comincia a cadere la neve, anche qui la fitta ma lieve nevicata sembra integrarsi nelle linee delle colonne.

Per quanto invece si riferisce a *Sacrificio*, accade che quasi contemporaneamente al segno della croce che Tarkovskij traccia con la cinepresa nella sequenza culminante, a 44'05'' - lo si è ricordato - con il vaso di latte che si abbat-

te sul pavimento della sala da pranzo, all'esterno, Alexander guarda la sua casa e poi si china - da 44'06" a 44'22" - a osservare una *maquette* in legno della medesima. Si tratta del regalo di compleanno di Ometto al padre - il piccolo uomo costruisce una piccola casa (con l'aiuto dell'amico postino Otto) - ma, sapendo che, per una serie di disavventure tecniche sul set, la casa dell'incendio finale ha dovuto essere costruita due volte, la *doppia casa*, implicitamente e in modo del tutto involontario, ribadisce le precedenti situazioni di *doppio* simbolico della casa nel cinema tarkovskiano, sia che si tratti di quelle della memoria dell'infanzia, di quelle abitate tra città e campagna, sia delle altre lontane dalla Casa Russa. Casa che, in questo stesso film, assume la funzione di uno degli oggetti del rito sacrificale definitivo.

Prima però c'è ancora la casa di Maria, davanti alla quale Alexander titubante sosta a 95'28" in un b/n onirico-notturno, chiedendosi se davvero abbia un qualche senso essersi recato dalla donna per mendicare salvezza per sé e per i suoi cari.

Appoggia la bicicletta al muro scrostato, bussa due volte alla porta dell'abitazione mentre alcuni agnelli - qui segnalati in quanto sinonimi d'immagine della coppa donata dai Re Magi al Bambinello sacrificale - passano due volte, avanti e indietro, lungo il fronte dell'edificio prima che Maria faccia entrare l'uomo, a 96'22".

Dopo l'autolavacro delle mani e prima di giacere a letto con Maria, ancora Alexander, a 101', inizia a raccontare della piccola casa, un cottage, che la madre possedeva e dove lui, prima di sposarsi con Adelaide, si recava sovente a trovarla.

Lo si è riportato in precedenza, ma giova darne di nuovo conto dato che, in particolare, la narrazione si fissa sul bellissimo giardino che l'uomo, credendo di far bene, armato di cesoie, forbici, rastrello e sega ripulisce tagliando e potando dato che da tantissimi anni nessuno lo curava più, con il risultato di aver brutalmente deturpato la naturalezza primigenia.

Non tenendo qui conto dell'incendio che il protagonista di *Sacrificio* appicca intenzionalmente alla propria bella casa come rinuncia e offerta di sé per la salvezza altrui, le case

tarkovskiane e le sue stanze, parimenti agli oggetti presenti e suggeriti schematicamente dall'intensa inquadratura di *Nostalgia*, sono specchi autobiografici nei quali vivono e si riflettono esistenze di personaggi in crisi epocali che però riescono a dar vita ad una bella galleria di immagini indimenticabili.

1. Il richiamo qui è ad A. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, 1988.
2. A. TARKOVSKIJ, *Le temps conservé*, «Jeune Cinéma», 42, novembre-dicembre 1969, p. 16 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).
3. TARKOVSKIJ, *Le temps conservé*, p. 25.
4. La scheda tecnico-artistica fornisce utili informazioni. *Regia*: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Lanci; *operatore*: Giuseppe De Biasi; *scenografia*: Andrea Crisanti; *costumi*: Rina Nerli Taviani, Annamode 68; *trucco*: Giulio Mastantonio; *montaggio*: Erminia Marani, Amedeo Salfa; *musica*: brani di Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; *consulente musicale*: Gino Peguri; *suono*: Remo Ugolinelli; *effetti speciali*: Andrej Tarkovskij, Paolo Ricci; *interpreti e personaggi*: Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico, il «matto»), Domiziana Giordano (Eugenia, l'interprete), Patrizia Terreno (Marija, la moglie di Gorčakov), Laura De Marchi (la signora della piscina), Delia Boccardo (la moglie di Domenico), Milena Vukotic (l'adetta comunale), Alberto Canepa (un contadino), Raffaele Di Mario, Kate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia; *produzione*: Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film e RAI 2, Italia-Sovinform, Mosca; *direttore di produzione*: Francesco Casati; *origine*: Italia, 1983; *durata*: 120'. Vale comunque la pena ricordare che l'inquadratura di cui si parla in questo saggio era già stata fissata da Tarkovskij in una inquadratura omologa situata a 43'50" di *Tempo di viaggio*, il film preparatorio di *Nostalgia* realizzato nella forma di sopralluoghi visualizzati alla ricerca delle migliori *locations*, poi sintetizzate in gran parte nella Toscana di Bagno Vignoni, comune di San Quirico d'Orcia in provincia di Siena.
5. La minaccia terminale, concreta ed etica, preconizzata da Tarkovskij attraverso il personaggio di Domenico avrà sviluppo e completamento in *Sacrificio* con la figura del «pazzo» Alexander, interpretata, analogamente al «matto» di *Nostalgia*, dal grande attore bergmaniano Erland Josephson, recentemente scomparso.
6. «Il cinema di questo grande e solitario maestro di cinema - esule in patria come in esilio - è un cinema isolato, con pochi maestri e pochi allievi, perché è un cinema «rivoluzionario». Ed è rivoluzionario in quanto proclama l'esistenza di un'altra Ragione e sostituisce all'umanesimo populista e retorico la autenticamente umanistica verità di una *sragione* di cui soltanto la poesia può superare la contraddizione e darci la verità». L. MICCICHÉ, *Le «Sragioni» del poeta*, in F. BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», quaderno 30, giugno 1987, p. 8.
7. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, 1977, pp. 25-26.
8. Sul complesso concetto di *figura* così come teorizzato da Andrej Tarkovskij, cfr. *De la figure cinématographique*, «Positif», 249, dicembre 1981 (da *O Kinoobrazce*, «Iskusstvo Kino», 3, marzo 1979); tradotto anche in *Tra potere e poesia*. «Personale» di *Andrej Tarkovskij* (Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984); «Cinemassessanta», 1, gennaio-febbraio 1987 e, per una nuova traduzione, in BORIN (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, pp. 17-31.