
APOCALISSE

Modernità e fine del mondo

a cura di Neil Novello



LIGUORI EDITORE

Teorie & Oggetti della Letteratura

32

Apocalisse

Modernità e fine del mondo

a cura di
Neil Novello

Liguori Editore

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Bologna, del Dipartimento di Italianistica, della Fondazione Istituto Gramsci Emilia Romagna

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore

(Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.

La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore.

La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli

<http://www.liguori.it/>

© 2008 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Giugno 2008

Novello, Neil (a cura di):

Apocalisse. Modernità e fine del mondo/Neil Novello (*a cura di*)

Napoli : Liguori, 2008

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 4419 - 9

1. Catastrofe 2. Disastro I. Titolo

Aggiornamenti:

16 15 14 13 12 11 10 09 08 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Indice

XIII *Prefazione*
di *Gian Mario Anselmi*

XVII *Sotto una stella umana*
di *Neil Novello*

Parte prima. Verso il Novecento. Genealogia del disastro

3 Friedrich Nietzsche: apocalisse e senso della storia
di *Carlo Gentili*

19 La contro-apocalisse leopardiana
di *Marco Moneta*

31 Michelstaedter: quale fine del mondo?
di *Marco Cerruti*

35 «Si trasformi in stella notturna/ il nostro saper la figura».
Per un'escatologia rilkiana
di *Raoul Melotto*

49 Rovine di paradiso, regni millenarî e nullità di Dio.
Kafka al tempo di Zürau
di *Neil Novello*

69 La beatitudine del nulla.
Paragrafi sulla vocazione apocalittica della poesia moderna
di *Matteo Veronesi*

Parte seconda. Olocausto

95 Pensare Auschwitz. Apocalisse dell'umano
di *Stefano Zampieri*

107 Elie Wiesel e Primo Levi: la *Shoah* come ri-velazione
di *Francesco Lucrezi*

- 125 Den Trümmern der Himmel entgegen...
Macerie dei cieli e sguardo di Dio nella poesia di Paul Celan
di *Barnaba Maj*

Parte terza. Arte, musica e cinema

- 139 Laboratorio Apocalisse
di *Dario Trento*
- 155 Caduta e volo. I mediatori angelici di Chagall
di *Marcello Massenzio*
- 169 Visioni apocalittiche nella musica del Novecento
di *Roberto Calabretto*
- 183 Il sacrificio dello Stalker.
La fine del mondo nel cinema di Andrei Tarkovskij tra visione
profetica e tormento poetico
di *Fabrizio Borin*

***Parte quarta. Pensiero filosofico-letterario,
pensiero globale-digitale, pensiero poetico***

- 195 Emil Cioran: la catastrofe necessaria
di *Fabio Rodda*
- 217 Hans Jonas. La paura dell'apocalisse come *chance*
di *Angela Michelis*
- 229 Dopo la fine del mondo. Pier Paolo Pasolini e Alce Nero
di *Carla Benedetti*
- 239 L'ultima rivelazione. Ceronetti, Campo
di *Magda Indiveri*
- 251 Apocalissi, globalizzazione, digitalizzazione.
Il caso di Vilém Flusser
di *Francesca Rigotti*
- 261 Sacrificio bianco. Tavole della lingua poetica
di *Vito M. Bonito*

Parte quinta. La pòlis, la nostra storia

- 271 Città con fine
di *Antonio Clemente*
- 281 La guerra apocalittica
di *Edoardo Greblo*
- 291 Lessico politico del disastro
di *Adriana Cavarero*

Il sacrificio dello Stalker

La fine del mondo nel cinema di Andrej Tarkovskij tra visione profetica e tormento poetico

di *Fabrizio Borin*

Anche solo in termini strettamente cronologici, non ci sarebbe bisogno di aspettare che l'inquietante figura dello *stalker* arrivi, nel 1979 con il film omonimo, ad arricchire la galleria dei personaggi in crisi e minacciati da un mondo ostile rappresentati nel cinema tarkovskiano. Infatti, se si ripercorrono velocemente le tipologie espresse nei caratteri della filmografia del regista Tarkovskij (1932-1986), si possono con tutta evidenza verificare alcune fulgide "apocalittiche" anticipazioni.

Già il ragazzo protagonista tratteggiato ne *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) e definito allora da Jean-Paul Sartre ad un tempo «mostro» e «martire» della Seconda Guerra Mondiale, troverà sì la morte nel finale, una morte peraltro non raccontata, visualizzata *ex post* solo nei suoi effetti in un'istantanea fotografica, ma si tratta comunque di un prezzo da pagare – se si vuole si può parlare fin d'ora di individuale e volontario *sacrificio* – un tributo di coscienza alla crisi di un mondo malato reso, forse, a malapena sopportabile dai noti quattro sogni di Ivan disseminati all'interno della pellicola. Il ritratto di questo dodicenne è quello della paura che Tarkovskij intende trasferire allo spettatore rispetto alla crudele esperienza del dolore inferto all'innocenza, dell'irreparabile tragica sofferenza provocata all'infanzia, dell'assurdità della logica della guerra. Ma anche dell'innaturale costrizione psicologica, della tortura morale cui è sottoposto, in quelle condizioni, l'Uomo-bambino; dello sconvolgente scenario di miseria, desolazione e lutto che la cieca e violenta sopraffazione lascia sul campo dei ricordi, *dopo*¹.

¹ Fredda e determinata staffetta che si muove velocemente tra le linee nemiche, il cui odio per l'invasore nazista, che gli ha ucciso l'amatissima madre e forse anche la sorellina, lo porta a collaborare con i soldati dell'Armata Rossa impegnati nella «grande guerra patriottica», il giovane Ivan è un *alieno* rispetto alla sua età che vede e vive la morte: appunto, un *mostro*; è però anche *martire* perché la sua infanzia è stata appunto brutalizzata, sacrificata, martirizzata,

E le radici di questo tremendo *dopo*, di questi incubi, sogni, allucinazioni, stanno tutte nelle poche parole dedicate da Ingmar Bergman ad Andrej Tarkovskij, scritte prima che il regista russo gli rendesse in qualche modo omaggio andando a girare il suo testamentale *Sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) nell'isola di Farö, eremo terminale anche dell'autore svedese. Afferma Bergman:

Quando il film non è un documento è un sogno. Per questo Tarkovskij è il più grande di tutti. Lui si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni, lui non spiega e, del resto, cosa dovrebbe spiegare²?

La grande apertura bergmaniana si arricchisce tuttavia di uno spessore generazionale ed etico incomparabile giacché l'orizzonte onirico, incubico, labirintico di Tarkovskij non è meramente immaginativo – come potremmo invece dire a proposito dell'universo visionario del cinema della Memoria e della Crisi reinventato da Federico Fellini – e non è soltanto introspettivamente autoterapeutico perché, caricandosi di una riflessione macerata e sofferta sulle radicali ragioni della Vita dell'Uomo e sulla funzione disinterezzata dell'Arte quale strumento della sua elevazione spirituale, ecco che quell'orizzonte tarkovskiano si impone realmente con maggiore ampiezza: con il linguaggio del sogno cinematografico il regista è in grado di architettare e raccontare *forme poetiche di inedite profezie*, di reinventare mondi e abissi dell'anima da fine del mondo. Si tornerà, in conclusione di queste brevi note, sul punto e tuttavia, se la Macchina-Cinema è «la morte al lavoro», quell'Armageddon che con Stanley Kubrick assume i contorni grotteschi e derisori della tragedia nucleare per il tramite dell'ordigno «fine-di-mondo» (penso naturalmente al satirico *Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) con Tarkovskij – anche con Tarkovskij – la fine del

cancellata dall'aggressione brutale del conflitto bellico. Difendendo il film – Leone d'oro alla Mostra di Venezia '62 – contro parte della critica italiana di sinistra che parlava, ad esempio, di «soluzioni formalistiche», il filosofo francese ricorda: «Non si tratta né di espressionismo né di simbolismo ma di un modo di raccontare che l'argomento stesso esige, e che il giovane poeta Voznesenski chiamava "surrealismo socialista". [...] Gli incubi, le allucinazioni non hanno nulla di gratuito. Non si tratta di un pezzo di bravura e neppure di un sondaggio praticato nella "soggettività" del bambino. Essi restano perfettamente oggettivi, si continua a vedere Ivan dall'esterno come nelle scene "realistiche", la verità è che il mondo intero per questo bambino è una allucinazione e che lo stesso bambino, *mostro e martire*, è in questo universo un'allucinazione per gli altri». (J.-P., Sartre, *Andrej Tarkovskij*, «Études Cinématographiques», 135-138, novembre 1983, pp. 5 e 13).

² I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 71.

mondo è un futuro già previsto, visualmente in atto, e da molto tempo: per il regista infatti l'Apocalisse è struggente visione («l'Apocalisse è immagine» osserva il poeta Luzi introducendo le parole del regista sul tema)³.

Si diceva, la guerra per *L'infanzia di Ivan*. Un evento traumatico, rovinoso, che il giovane personaggio, appunto, rende magistralmente in una anticipazione di disperazione e di realismo onirico che apre la strada agli altri apocalittici antieroi tarkovskiani. Tutti apparenti *losers*, inesorabilmente perdenti perché individualità *deboli* schiacciate dalla Storia, dalla Ragione e dal Progresso scientifico, in realtà – nell'autorevole ribaltamento operato da Tarkovskij – indomiti e *forti* araldi della Poesia e dell'Irragionevole; in definitiva inquieti combattenti per la strenua difesa dell'Utopia, forse della piena “rivelazione” del sincero sentire dell'animo dell'uomo anche a costo di estremi sacrifici. Con il cinema, grande arte poetica del sentimento, a fornirne il sostegno. Questo è. Meglio, questo potrebbe dunque essere. Se però non fosse tardi, se *ormai*, come esplicita un tormentatissimo Tarkovskij soprattutto in *Stalker* e più compiutamente in *Sacrificio* – ma, e lo si è ricordato poco sopra, questo vale dagli inizi del suo cinema, a conferma del fatto che fin dagli esordi l'autore possiede una poetica matura insieme ad uno *stile apocalittico* inimitabile – dunque, si diceva, per Tarkovskij si potrebbe affrontare la Fine del Mondo se davvero non fosse profeticamente *troppo tardi* per modificare il percorso verso la Distruzione e il Caos che la Civiltà Contemporanea ha imboccato quando ha pervicacemente, ciecamente e ottusamente preferito lo sviluppo materiale dell'individuo a danno della sua evoluzione spirituale. Prima però di arrivare ai due “folli” apocalittici dell'autobiografico cinema dell'ultimo Tarkovskij, cioè alla sofferente e disperata guida di *Stalker* e allo “smanioso” Alexander di *Sacrificio*, seppur molto schematicamente, occorre continuare a far cenno alle precedenti “vittime” volontarie.

Come il monaco pittore di icone Rublëv (*Andrej Rublëv*, 1966-1969) che fa voto di silenzio e di rifiuto del proprio divino talento perché *sente e vede* intorno a sé il *terrore degli uomini e negli uomini* e non vuole infliggere *ulteriori terribili visioni* all'umanità. Come per lo psicologo Kris Kelvin di *Solaris* (*Soljaris*, 1972), nella cui esperienza assai poco fantascientifica in senso tradizionale e assai più *imago* di un viaggio interiore dell'uomo *dopo* la vertigine della prova *materializzata* del pensiero che teme e ad un tempo “desidera” una qualche modalità di fine del mondo⁴. Solo in *Stalker*, lo si vedrà, il film-cervello si

³ M. Luzi, *Introduzione*, in A. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, trad. it. di A. A. Tarkovskij, intr. di M. Luzi, saggi di T. Špidlik, G. Ibba, con una nota di A. Ulivi, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005, p. 5.

⁴ È appena il caso qui di segnalare che i fenomeni di duplicazione si qualificano in termini

trasformerà pienamente in film-inconscio (la mai varcata soglia della stanza dei *veri* desideri).

Come per l'intera, enigmatica preghiera sulla quale si erige la spina dorsale de *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974), ambiguo ritratto dell'*entourage* dell'artista Tarkovskij in crisi di incombente interpellazione al Tempo e ai labirinti della Memoria. È infatti con questo film, doloroso e instabile come l'inconoscibile "Zona" – forse una *prova apocalittica* da superare – in arrivo con la pellicola successiva, che il regista regola, portandola ad una esecuzione perfetta, la sua personalissima cifra di autore per il cinema. È difatti con l'impreciso congegno de *Lo specchio* che prendono definitiva identità le qualità squisitamente filmiche della sua ri-costruzione dei due magnifici metaforici *day before*, due apparenti antinomie con le quali Tarkovskij individua e affida al cinema spirituale e di poesia contemporaneo l'Immagine del *dopo*, prima che questo si produca. Intendo riferirmi all'*etica del linguaggio cinematografico* – le teorie sul concetto di "figura", la religione tenacemente anti-ejzenštejniana del *tempo ininterrotto* e del piano-sequenza avverso il cinema di montaggio –, ma anche dell'*estetica simbolica* dei mondi della Natura, non opposti ma soprastanti quelli della Cultura) nei suoi quattro elementi, con enormemente grande e appassionato ricorso sia all'acqua e alle sue varianti che all'aria: il vento nel suo cinema non di rado è connesso al caro motivo cine-fideistico del volo o della levitazione. Indispensabili tutti e due a disegnare, con i movimenti della cinepresa gli incroci dei movimenti del personaggio nel film, ma anche il simbolo della croce tra vita terrena e aspirazione a punti di vista più elevati, come emblematicamente è dato in *Sacrificio*⁵.

di variazione che a partire dal Golem passando per Frankenstein e *Metropolis* (1927, Fritz Lang) e, per l'appunto, per la pietra miliare di *Solaris*, si trasferisce senza soluzione di continuità nel postmoderno *Blade Runner* (1982, Ridley Scott) dai cui replicanti si scivola nei più diversi androidi, cloni, robot, macchine elettroniche dello schermo e dell'ingegneria genetica contemporanea e fanta-futuribile.

⁵ Il pretesto forte del tema base del film, la causa scatenante il sacrificio – l'apparizione dello spettro apocalittico, della "bestia" nucleare – sono rappresentati da Tarkovskij in maniera estremamente sintetica, ad un tempo esemplare ed ambigua. Mentre la cameriera Maria attraversa, da destra a sinistra, in campo lungo lo spazio antistante il piccolo boschetto e la casa, un tintinnio di bicchieri introduce asincronicamente lo stacco della casa dove l'altra cameriera, Julia, sta pulendo un bicchiere che poggia insieme agli altri sul vassoio che vibra inducendo alla paura, non prima però di avere timorosamente guardato a lungo verso l'alto. Forti rumori sibilanti e persistenti di aerei supersonici a bassa quota sopra la casa, le stoviglie della credenza scosse sugli scaffali, stacco sul dottore, in piedi al centro della stanza. E proprio sull'idea di movimenti perpendicolari e paralleli alla linea immaginaria obiettivo della cinepresa-punto della camera (dell'inquadratura) si esprime la possibile guerra nucleare. Quasi a volerla scongiurare, la m.d.p. traccia una croce seguendo in panoramica

Analogamente a quanto accade al poeta Gorčakov di *Nostalghia* (1983) che, in Italia sulle tracce del musicista-esule Pavel Sosnovskij vissuto nel Settecento e morto suicida al suo ritorno in patria, vivendo la com-passione del “matto” Domenico⁶ e del suo gesto *prima* estremo e *dopo* inutile – per Tarkovskij, entrambi azioni e atteggiamenti esaltanti la fede nel divino presente nell’uomo – assume su di sé il tormento di Domenico e così facendo vince, ma forse è preferibile dire *non perde*.

Il russo *non* perde la dignità cercando di attraversare in un estenuante, interminabile, bellissimo piano-sequenza la piscina di Santa Caterina a Bagno Vignoni con un mozzicone di candela accesa, come l’italiano *non* la perde quando pedala su una bicicletta ferma oppure perché vive in una casa fatiscante, cadente e decadente come la Ragione della Società della Scienza del Ventesimo secolo in cui piove *mentre* splende il sole e dove le leggi normali del *dentro* e del *fuori* della coscienza non valgono più, tanto che $1+1$ è uguale a 1 ; oppure ancora *non* la perde quando è maturo il “tempo di tirare le pietre” con le accuse, lanciate come sassi sul perbenismo dell’ottusa, sazia normalità razional-borghese, a Roma, dall’alto della statua dell’imperatore filosofo Marco Aurelio al Campidoglio. Per immenso amore, lo stesso Domenico *non* perde la paura per la fine del mondo presagita al punto da tenere segregata in casa la sua famiglia: significativamente, per la coerenza tarkovskiana della continuità della rappresentazione attraverso le Macerie dell’Anima, della Catastrofe, si noti che il personaggio di Domenico viene dal regista affidato allo stesso attore bergmaniano Erland Josephson, poi l’Alexander di *Sacrificio*, alta sintesi dei caratteri di tutti gli altri personaggi, compreso il contadino Efim del prologo di *Andrej Rublëv* che osa l’impossibile: volare per realizzare l’arte sacrificando “soltanto” la propria vita. Si osservi che la prematura “sepoltura” dei suoi cari da parte di Domenico è esercitata per amore non a contrasto dell’esito catastrofico, non inteso quale *minaccia*

il dottore che si dirige fuori della casa e Marta e Julia che attraversano orizzontalmente e alternatamente l’inquadratura per preparare lo zoom veloce sulla credenza dove spicca un vaso di vetro trasparente pieno di latte che, quando è quasi in primo piano, cade infrangendosi sul parquet.

⁶ La follia, il disagio mentale non sono disgiungibili in Tarkovskij dal tema della malattia, dell’infelicità, dell’orfanità, come testimoniano i molti caratteri e personaggi, anche minori, di un’intera filmografia interessata ad operare il consueto ma sempre scandaloso radicale ribaltamento: se la società che si autodefinisce *sana* ha imboccato presuntuosamente la via della propria autodistruzione – annullando la Poesia in nome della Scienza («usiamo il microscopio come fosse un manganello» lamenta Alexander nell’*incipit* “shakespeariano” di *Sacrificio* – e dunque è fatalmente *malata* senza speranza e alla radice, allora il *malato* tarkovskiano, latamente inteso, sarà portatore di ricchezza e di manifestazioni di *diversità* assolutamente salutari, positive.

bensì come accadimento mentale ormai verificatosi, oppure perennemente in atto o, se si vuole, un esito continuamente preconizzabile, palpabile, vicino eppure sempre distante, lontano.

In questa prospettiva allora, Gorčakov-Domenico, figura sovrapponibile oppure mutuabile come nell'inquadratura dello specchio in *Nostalghia*, è una sorta di "guida" che ha bisogno di uno *stalker* per sentire e condividere la sofferenza di un suo simile e farsi trovare pronto quando *davvero* emergerà alla verità e alla coscienza dei due ultimi personaggi tarkovskiani da considerare, la fine del mondo.

Il titolo che s'è dato a queste poche pagine, *Il sacrificio dello Stalker*, riafferma l'esistenza di un "filo apocalittico" che unisce indissolubilmente le vicende autobiografico-apocalittiche del regista Tarkovskij, quelle dello sconfortato e però mai domo *stalker* e quelle del "folle per rinuncia" Alexander. In definitiva, per riassumere quanto detto e con Bergman aprire, se si potesse impropriamente immaginare, l'ultimo "sigillo" tarkovskiano, è con la sequenza ideale Ivan-Rublëv-Kelvin-(Tarkovskij-allo-specchio)-*stalker*-Domenico/Gorčakov-Alexander che, nel momento in cui si sottolineano le *non perdite* precedenti, si esplicano le tre fasi del cinema del regista, quelle che altrove ho avuto modo di indicare come «gli esordi tecnico-sperimentali ed epici» (*Il rullo compressore e il violino/Katok i skripka*, 1960, *L'infanzia di Ivan e Andrej Rublëv*: 1962, 1966-1969), la «fase mediana o della memoria» (1972-1974: *Solaris* e *Lo specchio*), la conclusiva e «straziante trilogia della catastrofe» (evidentemente *Stalker*, *Nostalghia*, *Sacrificio*)⁷.

Il sacrificio dello *stalker* pertanto intende sottolineare, per un verso, che già questi fa offerta di sé *prima* dell'intenzionalmente indefinito pericolo (nucleare) da estinzione del mondo proposto in *Sacrificio* e, per altro verso, che la vocazione, la missione, il destino che tocca ai registi dell'animo – qui penso sia al personaggio dello *stalker* sia ad Andrej Tarkovskij stesso – è *sacrificatio* alla quale non è possibile sottrarsi, un fato scritto per toccare i cuori di pietra aridi e venali degli uomini, come noto, nel film, simbolicamente espressi dal Professore (la Tecnica, ancora e sempre l'odiata Scienza) e dallo Scrittore (la Poesia, l'Arte, la Cultura).

Dato però che, a dispetto dello scacco che attende ed afferra quasi mortalmente alla gola lo *stalker* al ritorno dalla Zona, a giudizio di chi scrive, *ogni volta* lui *continuerà a portarci intellettuali*, non nella speranza che *non* ci sia la fine del mondo o che le cose possano tornare come erano *prima* della toccante

⁷ F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004, p. 18.

preghiera di Alexander, ma che l'apocalisse interiore dell'uomo *tarkovskiano* – al pari dell'offerta leonardesca dell'*Adorazione dei Magi* che appare sui titoli di testa di *Sacrificio* – possa raggiungere e nutrire alla radice la coscienza dell'individuo; non più una coscienza collettiva, sociale, di gruppo, ma singola, individuale, personale, intima. Per liberarsi da «quell'insopportabile, disumano terrore» che attanaglia il protagonista, Tarkovskij non esita a fornire il rovescio della medaglia alla preghiera di Alexander e lo fa con l'episodio della strega Maria presso la quale si reca nella notte dell'apocalisse sacrificale. Sospesi ed insieme indecisi tra lo scampato Pericolo Apocalittico, incerti nel confessare la salvezza di Alexander e della sua famiglia grazie alla fede religiosa piuttosto che per l'azione indecifrabile della "strega" Maria che dona allo stesso Alexander l'amore buono della fede nell'uomo, quello che importa al regista è operare un profondo cambiamento di prospettiva. Malgrado il pessimismo generalizzato e l'intolleranza di Tarkovskij verso l'ipocrita e sterile convincimento che, se servisse, la società potrà *ancora* fare qualcosa per cambiare direzione – se qualcuno mai dovesse pensare di cominciare a *fare* qualcosa invece di *parlare* soltanto –, per ristabilire quell'equilibrio frantumato tra il dominio dello Spirito e quello del Benessere Consumistico massificato; allora, malgrado questo, Tarkovskij-Alexander sposta il piano del pessimismo totale, che vede intorno a sé solo malinconiche esistenze spezzate, verso la posizione altamente morale della *responsabilità* e dell'*atto individuale*, della negazione concreta e visibile dell'egocentrismo e dell'imbarbarimento tecnologico delle coscienze, anche e soprattutto se questo atto personale è portatore dello scandalo (artistico): e il cinema tarkovskiano indubbiamente lo è.

Facendo dire al personaggio che il «peccato è tutto ciò che non è necessario» l'autore pretende da se stesso e dal pubblico una partecipazione ancora più serrata, estrema: le cicatrici dei personaggi antecedenti testimoniano che Arte, Scienza e Poesia non sono servite, non servono a niente e soprattutto che le ferite aperte dello *stalker*, ammirevoli ma inefficaci, non si rimargineranno mai giacché la presunzione di salvare tutti porta solo al fallimento perché gli uomini, distratti dalle forme moderne e mediatriche del Caos, si accontenteranno dell'esistente minacciato e non avranno il coraggio di guardarsi dentro alla ricerca della Verità. Allora si deve rompere ogni indugio e non pretendere più di aiutare tutti, ma solo l'abnegazione potrà essere utile. Con *Sacrificio* il cineasta passa dalla "follia" della clausura di meditazione per la *conservazione* di una morale anche artistica – «il cinema per me non è una professione, è una morale che rispetto per rispettarmi» amava ripetere Tarkovskij – al provocatorio gesto "folle" della *dedizione*. L'incendio finale della propria casa, da iscrivere nel registro della Rinuncia più piena

(all'amatissimo piccolo Ometto, alla moglie, agli affetti più cari e ad ogni cosa terrena) è la purificazione di Alexander che cancella il crollo di ogni appiglio umano al Mistero, il negativo vanificato dalla fiducia ottimistica dei secchi d'acqua che il "muto" Ometto porta sotto l'albero secco. Una fiducia che, paradossalmente – se solo si pensa all'importanza del tempo nel cinema di Tarkovskij – prescinde dalla componente temporale nel senso che non ci viene dato di sapere *quando* l'albero secco comincerà a fiorire, come aveva raccontato Alexander⁸.

In una conferenza dedicata al tema dell'Apocalisse tenuta a Londra nel 1984, vale a dire nel periodo subito dopo *Nostalghia* e la gestazione di *Sacrificio*, Tarkovskij così si esprime:

Viviamo in un tempo molto duro, e la sua durezza accresce di anno in anno. Tuttavia, conoscendo la storia, possiamo ricordare i periodi in cui spesso è stata avvertita l'imminenza dell'evento apocalittico.

Certamente è detto: «Beato chi legge e quelli che ascoltano le parole della profezia e fanno tesoro di quanto in esse sta scritto; perché il tempo è vicino» (Ap. I, 3). Ciò nonostante, e malgrado questo, la relatività del tempo è così evidente che non possiamo determinare con precisione il momento e la necessità dell'insorgere di quanto scrive Giovanni. Può accadere domani, ma può accadere tra mille anni. Proprio in questo consiste il significato della condizione spirituale dell'uomo: percepire la responsabilità di fronte alla propria vita. È impossibile immaginarsi che la *Rivelazione* sia sorta proprio quando il nostro tempo stava giungendo al termine. Di conseguenza, è inverosimile trarre delle conclusioni dal testo dell'*Apocalisse* riguardo al tempo in quanto tale⁹.

Se uno dei maggiori autori del cinema contemporaneo, che ha fatto dell'etica del tempo narrativo, onirico e cinematografico una colonna portante della sua arte, si "arrende" ben volentieri all'evidenza per la quale il

⁸ Il vecchio monaco ortodosso Pamve, dopo aver piantato un albero secco sul pendio di una montagna lontana dal convento, dà incarico al suo novizio Ioann Kolow di andare ogni giorno ad innaffiare l'albero finché questo non fosse diventato verde. E il giovane infatti, per tre anni, ogni mattina, prende un secchio d'acqua si arrampica su per il monte e innaffia l'albero finché un bel giorno lo trova coperto di gemme fiorite. L'importanza del *gesto*, di qualsiasi atto necessario ed essenziale e soprattutto l'importanza della fede nel credere sono qui prolungate, nella riflessione di Tarkovskij, in relazione alla lunga *attesa* dell'Atto decisivo e sulla forza dirompente che la volontà di reiterazione per il raggiungimento di uno scopo disinteressato, può senza dubbio produrre: «A volte – conclude Alexander – io mi dico che se ogni giorno, esattamente alla stessa ora uno compisse la stessa azione, come un rituale, nello stesso identico modo, sistematicamente, ogni giorno alla stessa identica ora... il mondo cambierebbe. Sì, qualcosa cambierebbe, senz'altro cambierebbe».

⁹ A. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, cit. p. 18.

tempo apocalittico non consente di tirare una qualsivoglia conclusione, e se la dimensione del tempo costruito tarkovskiano si avvicina talmente al tempo reale sì che quello, sublime e riprodotto, è esposto ad essere confuso con la realtà (del film, s'intende), la convenzionalità di questo tempo filmico è qualcosa che mentre permette al regista di entrare in sintonia con il tempo dei grandi temi a lui cari e con quello non meno decisivo del pubblico, è anche un universo di spazio-tempo in grado di svincolarsi vertiginosamente da una inesistente coerenza d'ordine espressivo secondo la quale il "prima" viene prima del "dopo", ecco che allora le lunghe schegge di cinema che Tarkovskij ri-crea precisamente *ricreando i suoi mondi dell'anima*, sono brani di *quel* tempo dell'incubo e del disastro in accostamento all'incertezza della manifestazione della fine. Una fine che i suoi personaggi – in specie, lo si ricorda ancora una volta, lo *stalker* e Alexander – hanno contraddittoriamente esaltate dentro di loro. Infatti, sentendosi *pronti*, vivono altruisticamente la loro predestinata crisi di assenza di sintonia con la società, giorno per giorno¹⁰, assistendo contemporaneamente al marcire dell'istanza abnegativa ma pure alla progressiva messa a fuoco di un baratro terminale: non hanno altra scelta se non quella di imporre la loro servitù morale al pari del poeta-servo puškiniano, di mettersi a disposizione. Di tutti. Se si vuole allora, la lezione poetica e profetica degli inermi ed irrefrenabili santi laici tarkovskiani è sempre moralmente valida, ben riconoscibile e presente, libera dall'incerto tempo del mondo ma anche dentro quello della sua indefinibile fine.

¹⁰ Per verificare questo, come anche per toccare con mano la prigione stalkeriana che è stata la continua dissolvenza incrociata che investe il regista nella consumazione – tra lo zen ed i cascami del realismo socialista sovietico – delle oscillazioni dello smanioso pendolo della sua sofferta vita privata sempre indivisibilmente integrata con quella artistico-progettuale, cfr. A. A. Tarkovskij (a cura di), *Diari. Martirologio 1970-1986*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

